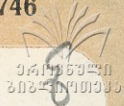


ISSN 0206—5746



# 民族研究

**1**  
**1986**

ქვ-597



# ქვიზიქა

საქართველოს მხარეთმცოდნეობის  
მუზეუმის ორგანო

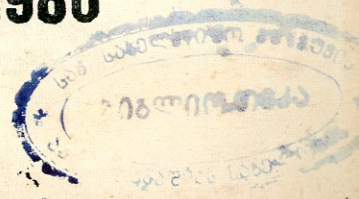
აღმართი

15054



მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

1 (56)  
1986





70 5000.—89

ბ ————— 64—81

M 604 (08)—81

## სარედაქციო კოლეგია

თეიმურაზ დოიაშვილი (მთავარი რედაქტორი),  
ჯანა აბჯინანიძე, ოთარ ბაქანიძე, ლევან ბრეგაძე (პ. მგ. მდი-  
ვანი), აკაკი გაწერელია, გიორგი ბაჩეჩილაძე, გურამ გვერ-  
დწითელი, კობა იმედაშვილი, ემზარ კვიციანიშვილი, გი-  
ორგი მერკვილაძე, რევაზ მიშველაძე, სოსო სიგუა, როს-  
ტომ ჩხვიძე, სერგი ჭილაია, ვლადიმერ წვინარი, გიორგი  
ხუხაშვილი, ნაფი ჯუსოიტი.

© აღმანახი „კრიტიკა“

მისამართი: 380008. თბილისი, რუსთაველის პროსპექტი, 42.  
ტელ. 93-22-85



# რედაქციის ტრიბუნა

## პარტიის ყრილობა და მწერლობის ამოცანები

მიმდინარე წლის 24-25 იანვარს შედგა რესპუბლიკის კომუნისტთა დიდი ფორუმი — საქართველოს კომპარტიის XXVII ყრილობა. ყრილობამ შეაჯამა მუშაობა, რომელიც რესპუბლიკის პარტიულმა ორგანიზაციამ გასწია საანგარიშო პერიოდში და დასახა ახალი დიდმნიშვნელოვანი ამოცანები სამომავლოდ, საუკუნის ბოლომდე.

„XXVI ყრილობის შემდეგ განვლილი დროის მანძილზე საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის, მისი ცენტრალური კომიტეტის საქმიანობაში მკაფიოდ გამოიკვეთა მნიშვნელოვანი ცვლილებები, — განაცხადა საანგარიშო მოხსენებაში საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა აშხ. ჭუმბერ პათიაშვილმა, — სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1985 წლის მარტის პლენუმიდან მოყოლებული, პარტია ენერგიულ, აქტიურ კურსს ატარებს ქვეყნის ცხოვრების ყველა სფეროში, იღვწის, რათა ყოველმხრივ დააჩქაროს საზოგადოებრივ-ეკონომიკური პროგრესის ტემპი, განავითაროს მასების შემოქმედებითი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ინიციატივა, გააძლიეროს კომუნისტთა, ყველა მშრომელის მომთხოვნელობა, გაზარდოს მათი პასუხისმგებლობა“.



საანგარიშო მოხსენებაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებას, ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების პრობლემებს. აღინიშნა ის მიღწევებიც, რაც ამ სფეროში გვაქვს და საგანგებოდ გამახვილდა ყურადღება არსებულ ნაკლოვანებებზე. კერძოდ, ამხ. ჭუმბერ პატიაშვილმა მოხსენებაში აღნიშნა: „გვაშფოთებს ზოგიერთი იმ ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული უმწიფარობა, უფერულობა, უსახურობა, რომლებიც პერიოდის ფურცლებზე, საგამოფენო დარბაზებში და საკონცერტო ესტრადებზე ჩნდება. გვაშფოთებს ისიც, რომ სათანადო სიფხიზლესა და პოლიტიკურ სიმახვილეს ვერ იჩენენ მთელი რიგი რედაქციებისა და გამოცემლობების თანამშრომლები, ჭეროვნად ვერ აფასებენ ზოგიერთი საიუბილეო ღონისძიების იდეოლოგიურ და აღმზრდელობითს დატვირთვას“.

მრავალი საგულისხმო მოსაზრება გამოითქვა ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის მისამართითაც. საანგარიშო მოხსენებაში ნათქვამია: „სწორედ კრიტიკას შეუძლია მოახდინოს და უნდა მოახდინოს კიდევ გადამწვევითი გავლენა კულტურის ოსტატთა მომავალი ცვლის აღზრდაზე, რადგან, მიუხედავად პოზიტიური ძვრებისა, აქ ჯერ კიდევ საკმაოდ არის სერიოზული ნაკლოვანებები და ხარვეზები“.

ღიას, პოზიტიურმა ძვრებმა, რაც აშკარად შეინიშნება ჩვენს კრიტიკაში, არ უნდა მოგვიდუნოს სიფხიზლის გრძნობა. ჯერ კიდევ ბევრი გვაქვს გასაკეთებელი და ჩვენ, კრიტიკოსებს, დაძაბული მუშაობა გვმართებს იმ მიმართებით, რასაც პარტიის პროგრამის ახალი რედაქცია გვისახავს კულტურისა და ხელოვნების დარგში. პოზიტიური ძვრები ამ სფეროში ნამდვილ, დიდ წარმატებად უნდა იქცეს; ეს აუცილებელია ჩვენი კულტურული მშენებლობის შემდგომი განვითარებისათვის.

უდავოა ბოლო წლებში საზოგადოებრივ აზრზე კრიტიკის შემოქმედების ზრდის ფაქტი. შესამჩნევია მკითხველთა დაინტერესება კრიტიკული გამოსვლებითა და პუბლიკაციებით. ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმატებებში, რაც ხაზგასმით აღინიშნა ყრილობაზე, კრიტიკასაც მიუძღვის სათანადო წვლილი. სხვანაირად არც შეიძლება იყოს.



სამწუხაროდ, ბევრი ჩვენი მწერალი ფიქრობს და არც მალავს იმ აზრს, რომ მწერალს კრიტიკა არ სჭირდება, რითაც, ნებისთ თუ უნებლიედ, უგულვებელყოფს კრიტიკისა და მხატვრული შემოქმედების დიალექტიკურ ურთიერთგანპირობებულობას. თუ კრიტიკის გარეშეც შეიძლება დიდ წარმატებებს მივაღწიოთ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, მაშინ რაღა საჭიროა კრიტიკა? გამოდის, რომ კრიტიკა თვითმიზანი ყოფილა.

ყრილობაზე კიდევ ერთხელ აღინიშნა კრიტიკის დადებითი როლი მხატვრული შემოქმედებისათვის, მწერლობისათვის: „კრიტიკა მხატვრულ შემოქმედებაზე პოზიტიური შემოქმედების მძლავრი საშუალებაა, რომელიც ავტორებს ეხმარება უკეთ გაერკვნენ საზოგადოების სულიერი განვითარების რთულ პროცესებში. იგი მუდამ უნდა იდგეს მტკიცე პარტიულ პოზიციებზე“. მწერლებმა უნდა იგრძნონ და სათანადოდ დააფასონ კიდევ კრიტიკის ეს კეთილშობილური ფუნქცია, ხოლო კრიტიკოსებმა — გააძლიერონ და სრულყოფონ იგი, როგორც ლიტერატურასა და ხელოვნებაში პარტიის პოლიტიკის გამტარებლებმა.

კრიტიკას ყველაზე მეტად მოეთხოვება იყოს თვითკრიტიკული, დინჯად და გონივრულად გაიაზრებდეს მის მიმართ გამოთქმულ შენიშვნებს. ამ მხრივ დასაფიქრებელი და გასაანალიზებელი საკმაოზე მეტია. საჭიროა უფრო ფხიზელი, პრინციპული და თანამიმდევრული ბრძოლა უიდეობის, მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური უფერულობის წინააღმდეგ. კრიტიკულ გამოსვლებში უნდა დავამკვიდროთ ზომიერების გრძნობა, ვიყოთ გულისხმიერნიც და პრინციპულნიც. აუცილებელია ისეთი შეუწყნარებელი მოვლენების პრინციპული დაგმობა, როგორიცაა ტენდენციურობა მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისას, რასაც განაპირობებს ან გავლენიანი პირისადმი ერთგულების დამტკიცება, ან პირადი ანგარიშსწორების საძრახის მიზანი. კრიტიკისათვის ეს მეტად საჭირობოროტო საკითხები ნათლად და მკაფიოდ არის ფორმულირებული ამხ. ჯუმბერ პატიაშვილის საანგარიშო მოხსენებაში და იგი უნდა გახდეს ქართველ კრიტიკოსთა შემდგომი მუშაობის მთავარი ორიენტირი.

საქართველოს მწერალთა მოახლოებულ ყრილობაზე, იმედია, საგანგებო და ღრმად დასაბუთებული მსჯელობა გაიმართება შემოხსენებულ პრობლემებზე. აუცილებლად მიგვაჩნია, მწერალთა ფო-



რუმზე გავითვალისწინოთ საქართველოს კომპარტიის XXVII ყრილობის გამოცდილება, მუშაობის სტილი და არსებულ ნაკლოვანებებზე, რაოდენ მწვავეც და მტკივნეულიც არ უნდა იყოს ისინი, ვიმსჯელოთ დასაბუთებულად და კონკრეტული მისამართებით. ამასთან, უნდა ვიზრუნოთ იმაზეც, რომ კრიტიკა (აგრეთვე კრიტიკის კრიტიკა) კონსტრუქციული იყოს, ესე იგი, ნაკლის აღნიშვნასთან ერთად მისი გამოსწორების გზებსაც სახავედს.

ამხ. ჭუმბერ პატიაშვილის საანგარიშო მოხსენებაში ნათქვამია: „გადაჭრით უნდა დავძლიოთ გაუბედაობა, ზერელობა, ზოგჯერ კი აშკარა უპრინციპობა ლიტერატურული და მხატვრული კრიტიკისა... პრინციპული, მაღალპროფესიული კრიტიკის განვითარებაში ტონს უნდა იძლეოდნენ პარტიული პრესა, პარტიული ლიტერატორები, კომუნისტი მწერლები“.

კრიტიკის უპრინციპობა მჭიდროდ უკავშირდება კომპლიმენტურ, სახოტო წერილებს, როდესაც ნაწარმოებთა შეფასებაზე გამწყვეტ გავლენას ახდენს მწერლის საზოგადოებრივი მდგომარეობა, მისი თანამდებობა. ასეთი წერილები არცთუ უანგარო მიზნით იწერება. სამწუხაროდ, ზოგი თანამდებობისა და გავლენის მქონე მწერალი ადვილად ეგება ამ ანკესზე, უდუნდება თვითკრიტიკის უნარი, აწყებს მოქმედებას დევიზით — „რაკი მე მაქო, ნიჭიერია“ და განსაკუთრებით ხელსაყრელ პირობებს უქმნის ანგარებიან მხობლებს, ყოველ ღონეს ხმარობს თავის მაქებარს არ მოაკლოს პრემია იქნება ეს თუ სხვა რამ ჭილდო. ასეთი შემთხვევები ძალიან სცემს როგორც კრიტიკის, ისე მთელი მწერლობის ავტორიტეტს მკითხველის თვალში.

ორიოდე სიტყვა კრიტიკის ქმედითობის გამო. ძალზე ხშირად კრიტიკოსის შენიშვნებს, სრულიად უდავოსაც კი, არ ექცევა გიროვანი ყურადღება. კვლავ და კვლავ გამოდის ერთხელ უკვე სამართლიანად გაკრიტიკებული ყოვლად უხეირო ლექსები თუ რომანები. თითქოს ჯიბრზე, გამომცემლობები კრიტიკულ გამოსვლას გაკრიტიკებული ავტორის ახალ-ახალი არანაკლებ უსუსური ქმინლებების გამოცემით უპასუხებენ. ვფიქრობთ, ამგვარი ფაქტების შესახებაც კონკრეტულად და საქმიანად უნდა იმსჯელოს მწერალთა მომავალმა ყრილობამ.



ისიც სათქმელია, რომ კრიტიკული აზრის განვითარებაზე უარყოფითად მოქმედებს კრიტიკოსთა მიმართ უპატივცემლობა, მათი შრომის დაუფასებლობა. კრიტიკოსის პროფესია ერთ-ერთი უძნელეს პროფესიათაგანია. შემოქმედი ადამიანის გაკრიტიკება დაკავშირებულია სულიერი ძალების დიდ დაძაბვასთან, რაც კრიტიკული წერილის გამოქვეყნებით არ მთავრდება; კრიტიკოსი დგას არა მარტო ლიტერატურული, არამედ ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური პრობლემების წინაშეც. ასე რომ, მრავალი მწვავე საკითხი დაგვიგროვდა გადასაწყვეტი, მათ შორის, სამწუხაროდ, ბევრია არალიტერატურული ხასიათისა. ერთ-ერთ მათგანზე სამართლიანად გაამახვილდა ყურადღება თბილისის საქალაქო მე-40 კონფერენციაზე თავის გამოსვლაში თამაზ ჭილაძემ. მან განაცხადა: „მწერლობა საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესების ერთგვარი საშუალება ვახდენდა. ახლა ბევრი შემთხვევითი ადამიანი ეტმასნება მწერლობას“.

ქართველი მწერლების მომავალ ყრილობაზე გამართული სჯაბაასი მძლავრ შემოქმედებით სტიმულად უნდა იქცეს ყოველი ჩვენგანისათვის, ეს კი მაშინ იქნება შესაძლებელი, თუკი ლიტერატურაზე საუბარი, დაფუძნებული მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პრინციპებზე, გულწრფელი, პირდაპირი, კონკრეტული და კონსტრუქციული მსჯელობის სახეს მიიღებს.

საბჭოთა ხალხი — მუშათა კლასი, გლეხობა, შემოქმედებითი ინტელიგენცია — უზარმაზარი ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტის — სკკ XXVII ყრილობის მოლოდინშია, რომელმაც უნდა განსაზღვროს მსოფლიოში პირველი სოციალისტური სახელმწიფოს საშინაო და საგარეო პოლიტიკის უმნიშვნელოვანესი საკითხები, განიხილოს და დაამტკიცოს საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამის ახალი რედაქცია, ცვლილებანი პარტიის წესდებაში, სსრ კავშირის ეკონომიკური და სოციალური განვითარების 1986-1990 წლებისა და 2000 წლამდე პერიოდის ძირითადი მიმართულებანი.

ლიტერატურა და ხელოვნება პარტიას ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ძლიერ და საიმედო მოკავშირედ მიაჩნია მშრომელთა ფართო მასების იდეურ-ზნეობრივი აღზრდის საქმეში, საზოგადოდ, პროგრე-



სისათვის ბრძოლაში. პარტია მუდამ გულისყურით უსმენდა და უსმენს მწერლის, შემოქმედის ხმას, ანგარიშს უწევდა და კვლავაც გაუწევს მის კრიტიკულ პათოსს, განსაზღვრულს უკეთესი მერმისისაკენ, ნათელი კომუნისტური მომავლისაკენ სწრაფვით. საბჭოთა ხალხი ხელოვნებისა და ლიტერატურის მუშაკებისაგან მოელის ახალ, მასშტაბურ ტილოებს, სადაც ჩვენი ცხოვრების არსებითი ტენდენციები, საზოგადოებრივი მნიშვნელობის პრობლემები გამოცემული იქნება არა შიშველი დეკლარაციულობით, არამედ მაღალი ესთეტიკური ღირებულების მხატვრული სახეებით. კრიტიკის წმიდათა წმიდა ვალია, მთელი თავისი ენერჯია, გამოცდილება და ანალიტიკური ძალა ამ ამოცანის გადასაჭრელად მიმართოს, იყოს მწერლობაზე პოზიტიური შემოქმედების რეალური, მძლავრი საშუალება, იცავდეს და ავითარებდეს სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებლურ პრინციპებს, მის იდეურ-ესთეტიკურ კრედოს.

---



# ცხოვრება ლიტერატურა კრიტიკა

□ □ □

## მუჟი და ჩრდილი

□  
ლია ღუმბაძე  
□

(სიკვდილ-სიცოცხლის თემა რ. ინანიშვილის მოთხრობებში)

რევან ინანიშვილის ადრეულ მოთხრობებში სიკვდილი თითქმის არ ფიგურირებს, სიცოცხლე კი ძალიან ხშირადაა წარმოდგენილი, როგორც თემა. ეს თემა სულ სხვადასხვა მასალაშია გაშლილი. ეს მასალა (და, აგრეთვე, თემის გადაწყვეტა) შეიძლება დაეყოს ჯგუფებად:

ა) თემა მუშავდება ფსიქოლოგიურ პლანში და სუბიექტურად: ადამიანი სიცოცხლეს განიცდის, კერძოდ, განიცდის მას თავისთავში, თავის მე-ში. მას სიცოცხლის ცხოველი გრძნობა აქვს, ეს გრძნობა მას მხნეობით და სინარულით ავსებს.



ბ) თემა მუშავდება ისევე ფსიქოლოგიურ პლანში, მაგრამ ობიექტურად. ადამიანი სიცოცხლეს გრძნობს არა უშუალოდ, თავის პიროვნებაში, არამედ თავის გარეთ საგნებში; იგი შეჰხარის ქვეყანას და სიცოცხლის სიტკბოებას განიცდის, როგორც ამ ქვეყნით დატკბობას — მისი ღზინით, ჭირით, სიამოვნებით, სირთულეთა და ტანჯვით. ამ ორნაირი განცდის პირწმინდად დაცილება შეუძლებელია, მაგრამ მოთხრობები მაინც შეიძლება დანაწილდეს იმის მიხედვით, თუ რომელში რომელი ჭარბობს.

მოთხრობა „რთველი“ რთულია იმ მხრივ, რომ სინამდვილის კონკრეტულ ეპიზოდს, ავტორისა და მკითხველის თვალში სიცოცხლის აპოთეოზად რომ გადატყდება, აქ „გარეშე მაყურებელიც“ ჰყავს, რომელიც ამ აპოთეოზს ისევე აღიქვამს, როგორც ავტორი და მკითხველი. ეს მაყურებელია ქალაქიდან რთველში ჩასული ქალიშვილი, ბუნებით ისეთივე, როგორც ამავე სოფლის ალებივით „გადუღდუღებული და კბილებგანათებული“ ქალები, ოღონდ სოფლურ ნიადაგს მოშორებული, რის გამოც მას თვალში ეცემა ის, რაც სხვებისათვის ჩვეული ამბავია. რთველი შორსაა ყოველდღიურობისაგან, მაგრამ მასში ჩანს ის, რაც მთავარია საერთოდ და რაც საფუძვლად უდევს ყოველდღიურობასაც. რთველში არსებობის სიხალისე ბობოქრობს. ეს სულისკვეთება არა მარტო ქართული სოფლის ცხოვრების მუდმივი საძირკველია, არამედ იგი, თითქოს მთელი სამყაროს საძირკველიცაა.

ასეთია ამ მოთხრობის სულისკვეთება და მისი იდეა. მაყურებელი გოგოც, რომელიც დისტანციიდან შესცქერის სიცოცხლის ამ აპოთეოზს და მას მეცნიერებანარევი სიტყვებით აღწერს. ზოგჯერ ლათინურითაც კი („რაც **საკრალური ცერემონიალი** სრულდებოდა“), თურმე თვითონაც მონაწილეა ამ აპოთეოზისა, ჩართულია მასში არა მარტო თვალით, არამედ გულისგულში მთვლემარე ეროტიზმითაც და თავისი ამქვეყნიური მოწოდების (დედობის) ბუნდოვანი შეგრძნებითაც, რომელიც აქაურმა „ჯარიდან ახლადდებრუნებულმა შავგვრემანმა უერარ ფილიპმა“, მისი ამხანაგი გოგოს ძმამ, გამოაღვიძა. სტუმრის ეს ჩართვა მასპინძელთა ცხოვრებაში, რომელიც, არსებითად, თვით მისი ცხოვრებაც არის, სრულია და ორგანული, მიუხედავად იმისა, რომ ხვალიდან იგი შეიძლება სულ სხვაგვარ ყოფას დაუბრუნდეს. „როცა გავბედე



და ჯიბის სარკეში ჩავიხედე, კინაღამ გადავირიე, ძველი სოფლის პატარძალს შეეხარბებოდა ჩემი სილაჟღაჟე“. შედეგიც ბუნებრივია: „ტანსრულ ქალად“, რომელიც რთველის დამთავრებისას ვენახში უნდა გაავგრო, რათა მომავალში კარგად მოისხას, შავგვრემანმა ჟერარ ფილოპმა იგი აირჩია და ხალხის თვალწინ, მოულოდნელად, ფრთხილად გააწვინა ვაზებში. „მე რალაც ეშმაკობა დამემართა. მაშინვე არ წამოვმდგარვარ. ჟრიაშულობდნენ ჩემი კიდურები და მკერდი. თითქოს უამრავი ტოროლა ამომიფრინდა იქიდან და წავიდა ცისკენ. იმათ ჟრიაშულს ვუვდებდი ყურს. მერე წამოვვარდი, დავეშვი თავქვე და ძალაუნებური სიცილით გავერიდე ყველას...“

მე მაინც დადარაჯებული მოველი მერმისის მოსავალს. მაინტერესებს, როგორ მტევანს დაისხამს ვენახი, რომელსაც ასაზრდოებს ჩემთან შეწყვილებული მიწა. თანაც ეს იქნება ჩემი პირველი მოსავალი ამ ქვეყანაზე და მინდა, რომ ეს მოსავალი იყოს ხვარელი, ბარაქიანი, სრული“.

აღსანიშნავია, რომ ის სულისკვეთება, რომელიც მოთხრობას საფუძვლად უდევს, აქ მხოლოდ ჰუმორისტული სიუჟეტით და კოლორიტული სცენებით კი არ სახიერდება, არამედ მისტიკურის ზღურბლამდე მისული „მითოლოგიური“ ტონალობის შემოტანითაც, რომელსაც სიცოცხლით ტკბობის ატმოსფერო სიმძაფრის უფრო მაღალ საფეხურზე აჰყავს და რომელსაც თავის სიუჟეტურ საბაზად მთხრობელი ქალიშვილის უნებური ეროტული ასოციაციები აქვს. მას ჰგონია, რომ თოფგადაკიდებული ზურაბი („ჟერარ ფილიპი“) ვენახის სადარაჯოდ კი არ მიდის, არამედ ალთან შესახვედრად, რათა ღამე „ღონიერ ალერსში გაატარონ“.

გ) თემა მუშავდება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გმირის ფსიქოლოგიის გვერდის ავლით; ავტორი თვითონაა მოცული სიცოცხლის განცდით და მას მკითხველსაც გადასცემს: იგი გმირის გვერდის ავლით, თვითონ, უშუალოდ შედის მკითხველთან კონტაქტში, რათა მას ეს გრძნობა აღუძრას. ამგვარ მოთხრობაში გმირის არსებობა არცაა აუცილებელი (მაგ., შეიძლება მოთხრობა მთლიანად პეიზაჟისაგან შედგებოდეს), ან შეიძლება გმირები ბევრი იყვნენ, მაგრამ ჩანაფიქრის რეალიზაცია მხოლოდ მთლიან სურათში, მოთხრობის მთელ საერთო ტონალობაში ხდებოდეს. რა თქმა უნდა,



ამ შემთხვევაში ავტორს ნახევარტონების დიდი ოსტატობა მი-  
ეთხოვება, ეს კი რევაზ ინანიშვილის სტიქიაა.

ასე მაგალითად, მოთხრობაში „კაცები“ ვაღმოცემულია ყო-  
ველდღიურობის ეპიზოდი, რომელიც არაფრით არ იქნება არც სა-  
ინტერესო, არც მიმზიდველი, თუ მის უკან არ ვიგულისხმეთ  
**სიცოცხლის მძაფრი განცდა**, რომელსაც ავტორი ოსტატურად გა-  
დასცემს მკითხველს. ასეთი მოთხრობების რიცხვი რევაზ ინანი-  
შვილის შემოქმედებაში ძალიან დიდია („ჩასაქოლი“, „გოჯილების  
ეჭიმი“, „ვაშლის ბაღი“, „ჩვენი ფურდედო მასია“, „თოვლი“, „ფერ-  
მა მთაში“).

„გაზაფხულის პირის ნათელი სურათი“ უსიუჟეტო მოთხრობაა,  
იმდენად მოკლებული ამბავს, რომ ის „ეპიზოდი“, სადაც ნისლა და  
თებროლე (ძროხა და დეკეული) „იწვნენ და იცოხნებოდნენ“ ნა-  
ზამთრალზე გარეთ გამოსვლისა და უკანონო ნამჯის მონადირე-  
ბის შემდეგ, შეგვიძლია კულმინაციად ან თუნდაც ფინალად ჩაე-  
თვალოთ. აქაც აშკარად გამოხატული თემაა სიცოცხლე — არა ბუ-  
ნების ვალვიძება, თავისთავად აღებული, არამედ მასზე უფრო ღრმა  
რადაც, რისთვისაც ეს ყოველდღიური გამოფხიზლება ბუნებისა მხო-  
ლოდ ერთ-ერთი ეპიზოდია და რასაც ადამიანი თავისი „მეექვსე“  
გრძნობით უშუალოდ შეიგრძნობს. მართლაც, ბუნების სურათს  
ზედ ჩისლასა და თებროლეს პატრონთა ხელმოკლე ოჯახის სურათიც  
ემატება. დედისა და ცამეტი წლის გოგოსათვის ეს დღე ისეთივე  
ჩვეულებრივი დღეა, როგორც ძროხა-დეკეულისათვის, და მოთხ-  
რობის თემა — სიცოცხლე — ადამიანებშიც ისევე სახიერდება,  
როგორც სხვა სულდგმულში. ოჯახის ხელმოკლეობაც თავისებურ  
ფსიქოლოგიურ ფონს უქმნის სიცოცხლის ამ მძაფრ განცდას და  
მით თავის როლს ასრულებს მოთხრობის კომპოზიციაში.

„ამისთანა ამინდში ცივდება ყველაზე მეტად ადამიანი“, —  
ბუზღუნებს ხელმოკლე დედა, რომელმაც ცამეტიოდე წლის გოგოს  
წელან გული დასწყვიტა: არ გაუშვა ამხანაგთან, რადგან გოგოს  
უპალტოოდ წასვლა უნდოდა (ძველი პალტოს ჩაცმას ერიდება) —  
„შენ ძალიანა სწუნობ პალტოს, შვილო, ცოტაც, გავა ეს ზამთარი  
და იმ ზამთრისათვის ახალს გიყიდი, წითელს“.

„ფანჯარასთან მდგარი გაბუტული გოგო წყრომით მობრუნდა.



მერე ისევ გარეთ დაიწყო ყურება. წაზიდა ტუჩები წინ, წაზიდა და ტუჩები და ცხვირი ფრთხილად მიადო მინასა“.

გოგონას სახე, რა თქმა უნდა. მომხიბლავია, ხელმოკლე დედის სახე — არც თუ მხიარული. მიუხედავად ამისა, მოთხრობის ტონალობა მაინც დინჯი, უყოყმანო, ლალი სიხარულის განცდითაა გამსჭვალული. ამ სიხარულის საგანია სიცოცხლე, როგორც ასეთი — არსებობის განცდა, რომელიც სინამდვილის ყველა აქ აღწერილ დეტალს თავის ჰარმონიულ შუქს ჰფენს.

სიკვდილის თემასაც მწერალი, შეგვიძლია დაბეჯითებით ვთქვათ, იხილავს ფსიქოლოგიურადაც (როგორც სუბიექტურ პლანში, თავის მე-ში განცდით, ისე ობიექტურად, მისი თითქოსდა გარეგან საგნებში ხედვით), და გმირის ფსიქოლოგიის გვერდის ავლითაც. ამ მხრივ ეს თემა თავისი დამუშავების მეთოდის მიხედვით სიცოცხლის თემის ანალოგიურია. ეს სავსებით ბუნებრივიცაა.

ა) ადამიანისათვის ბუნებრივია თითქოსდა უმიზეზო ტრაგიკული განცდა მოკვდავობისა, ბოლოვადობისა, საკუთარი გარდუვალი აღსასრულისა, აგრეთვე ყოველივე იმის ბოლოვადობისა, რაც მას ასე თუ ისე უღირს ამქვეყნად. ისიც ბუნებრივია, რომ ამ განცდას ადამიანი გადაიტანს ხოლმე სხვა საგნებზეც — ყველაფერზე, რასაც კი იგი თავის გარშემო ხედავს. ყველაფერი მას თითქოს წარმავლობით დაღდასმულად წარმოუდგება, ყველაფერში მოკვდავობასა და ტანჯვას ხედავს. ამ სათუთი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის დახატვა მწერლისაგან დიდ სიფაქიზეს და ოსტატობას მოითხოვს. რევაზ ინანიშვილის შემოქმედებაში ამ მოტივის გამოხატვის საუცხოო ნიმუშები გვხვდება. ასეთთა რიცხვს ეკუთვნის მინიატურა „ღამეულ ტყეში“.

ქვეყნიერების საფუძველში მდებარე ტრაგიზმი, ან სევდა მაინც, შეწუხებული ადამიანის თვალში შორდება თვით ამ ადამიანს და ქვეყნიერების, თვით ბუნების თვისებად იქცევა. მისი მაცნეა თუნდაც ის უცნაური „კრუსუნის, კვნესა და გმინვა“, ღამეულ ტყეში რომ გამუდმებით ისმის. „წუხილი ყველგანაა, შესაძლოა თვით დედამიწასაც უჭირს, სახსრებში სტეხს და ქვემოდან გვევედრება რაღაცას“.

სუბიექტის ამ ფსიქოლოგიური „გაჭირვებისე“ ნაკარნახევი ის მოუსპობელი „ქვეყნიდან ქვეყნად მოხეტიალე ზამთრისპირის



ულამაზესი სევდაც“, რომლის უტყვი მაცნენიც, ღმერთმა უწყის, საიდან მოფრენილი და საით გაფრენილი უცნაური „თეთრი ვეება ფრინველები“ (სიკვდილის მაცნეები) არიან (მოთხრობა „ზამთრის-პირის სევდა“).

ამავე განწყობილების მოთხრობათა რიცხვს ეკუთვნის „მარტობის სიმღერა“. იგი ღირსშესანიშნავია თავისი ერთი შეხედვით უსაგნო ტრაგიზმით. თუშის ქალი ეფერება ფურს, რომელსაც თითქოსდა „შავმა ფიქრმა გაუტენა სხეული“, რადგან ადამიანსა და საქონელს, ყველა განსხვავებასთან ერთად, საერთოცა აქვთ — ყოველი ცოცხალი არსების იღუმალი შიში და ძრწოლა გამოუცნობი სამყაროს წინაშე. „რა ელდას რასმე გიგრძნობს გული?“ — უყვავებს ქალი ძროხას, თითქოს მასავით ავი წინათგრძნობით შეპყრობილი, რასაც გამართლება მხოლოდ ის შეიძლება ჰქონდეს, რომ სამყაროში მართლაც მოუხსობელი და დაუძლეველი ტრაგიზმი დაბუდებულა და ჩასაფრებულა. შემდეგ ეს ტრაგიზმი წამიერად კონკრეტდება — ქალი იმიტომ შიშობს ან ღარდობს, რომ იგი დედაა, და ძროხასაც მისი შვილიერებით „ანუგეშებს“ თავისებურად: „ისევ განვალ ყვავილებში, გაგვესება დამჰკნარი ძუძუები, ისევ გეყოლება შენი ნაწილი და სხეული“ (საყურადღებოა, რომ ქალი „ჯიქანს“ არ ახსენებს, ე. ი. ძროხის ნაღველს ადამიანურ შინაარსს აძლევს). მაგრამ ეს კონკრეტულობაც წამსვე გადადის რაღაც უფრო ვრცელში, უფრო გაშლილ სადარდებელში, რომელსაც თითქმის მთელი ქვეყნიერება მოუცავს: „მითხარი, დედაო და დაო; მეც ხომ ქალი ვარ და დედა; მითხარი, რა ღარდის ღრუბელი დაღის ქვეყანაზე, მანიშნე, მიმახვედრე. ვხედავ და ვერცა ვხედავ. აღარ შემიძლია მეტი, თვალებს ხომ არ ავიხვევ, ისედაც თვალებზე-ნელი! მითხარი! მითხარი!“

ბ) სიკვდილის განცდა მხოლოდ სუბიექტური არაა და მისი მიზეზი მხოლოდ ადამიანის ბუნების და სამყაროში მისი ადგილის თვისება არაა. მას ობიექტური ტრაგიკული საფუძველიც აქვს — არა მარტო საკუთარი „მე“-ს მოკვდავობა, არამედ ყოველივე იმის წარმავლობა, რაც ადამიანისათვის ძვირფასია ქვეყნად. სუბიექტური ტრაგიზმის ეს ობიექტური საფუძველი ყველასათვის ცნობილია, მაგრამ მისი დახატვა, როგორც ცხოველი ემოციისა, ყველა მწერარს როდი შეუძლია. რ. ინანიშვილის მძაფრი და სულის შემ-



ძვერელი მოთხრობები ამ თემაზე მის ყველაზე დიდ შემოქმედებით გამარჯვებათა რიცხვს ეკუთვნის.

მოთხრობაში „ლოცვა“ სიკვდილის შემზარავი ტრაგედია, შეიძლება ითქვას, აბსოლუტური სიშიშვლითაა წარმოდგენილი. სიუჟეტია შვილის დამკარ გავი კაცის კომპარული სიზმარი 14 წლის შემდეგ. მოთხრობის ძალა მის შემზარავ რეალურობაშია, რომელიც სიზმრის უცნაურ ლოგიკას დამაჯერებელს ხდის.

მოთხრობა „მომღერალი სახლი“ სიკვდილის გამარჯვების სეველიანი სურათია, სიკვდილმა სძლია ადამიანის ფიზიკურ უნარსაც და მის გრძნობასაც. მოთხრობელი ქალის მასლმა ქალაქიდან ნაზი მზეთუნახავი მოიყვანა და ცდილობდა მისთვის ხელი არ გაენძრევილებინა. მისი ეს წმინდა გრძნობა, რომელშიც მან მთელი თავისი ადამიანური უნარი ჩადო, გაწბილდა. კაცი ჯაფისაგან მოკვდა. მზეთუნახავმა სიყვარული დაუფასა: მოხვენელი ბევრი მოუდიოდა, მაგრამ პირიც არავის უჩვენა. და მიინც... სიკვდილი მასზედაც და მის წმინდა გრძნობაზეც ძლიერი გამოდგა. მოკვდა ისიც და გმირის გვერდით დაიმარხა. თითქოს ორივე ამ გულკეთილი და კეთილშობილი ადამიანის დასაცინად (მათთან ერთად კი — საერთოდ ადამიანისა), ამ სახლში ახლა იმ მზეთუნახავის გადაღრძელებული და ცნოვრობს, რომელიც სიმწრისაგან მთელს ქვეყნიერებას სწყევლის.

რ. ინანიშვილისათვის სამყაროს ტრაგიზმში, რა თქმა უნდა, ხშირად სავსებით კონკრეტული მიზეზებიც მონაწილეობს, როგორც მისი განმსაზღვრელი, ამ მიზეზებში, ბუნებრივია, უპირველესი ადგილი ომს უჭირავს.

„უშიშარი ბიჭი იოსება“ ერთი საუცხოო მოთხრობათაგანია თავისი ღრმად განცდილი და ვააზრებული ტრაგიზმით. იოსება ონავარი ბიჭია — ბუნებისაგან უხვად დაჯილდოებული და გამორჩეული, მაგრამ ამ ხალისიან სახეს თითქოს იმთავითვე განწირულების ბეჭედი აზის. გულის იღუმალი კუნჭულით ეს ბიჭი თითქოს იმთავითვე ნაზიარებია მწუხარების ვრცელ სამყაროს, რომელიც ძე ზორციელს ყოველ ნაბიჯზე დარაჯობს. მის ფანტასტიკურ მონათხრობში პირლიად მსმენელ ტოლებთან იმთავითვე ურევია „საოცარი და ყრუანტელის მომგვრელი ამბავი“ (რა თქმა უნდა, მხიარული ზღაპრული სიუჟეტი) „თევდორე ჩიტებისა“ — ჩიტებად



ქცეული ობოლი და-ძმისა, სანახევროდ ტიტვლები რომ ფულუროში ცხოვრობენ, „თახთახებენ შიშისა და სიცივისაგან და დროგამოშვებით ხმის კანკალით გასძახიან ერთმანეთს „თევდორე, იპოვენ? ვერა, ვერაო“. ამოუჯდებათ გული და აქვითინდებიან პირქვე ჩამხოზილი ყმაწვილებივით“. ერთადერთი ადამიანი, ვისიც იოსებას ხათრი და რიდი აქვს, დედამისია. და აი, როცა დედამისს ყვავებმა დასჩხავლეს და ფეხი მოიტეხა, გაცეცხლებული იოსება კაკალზე გავიდა და იმ ყვავებს ამოუყარა ბახალები. „ჯერ იფრინეს და იშავდღევეს ყვავებმა, დედალმაც და მამალმაც, ყურთასმენა აღარ იყო მათი ჩხავილისაგან, მერე დასხდნენ სულ მალლა. მხრებში თავჩარგულები, ცას შეჩერებულები გაქვავებულებივით და იქ დააღამდათ ეგრევე“. აქ მკითხველი ჯერ კიდევ ჭოჭმანშია, საით წაიყვანს ავტორი თემას — იოსებას, როგორც სიცოცხლის დაუწერელი კანონის შემლახავის, მხილებისაკენ თუ, პირიქით, მისი სინანულისაკენ? შემდეგ კი სიხარულისა და შიშის ნარევი გრძნობით (შიშისა, იმიტომ, რომ გრძნობს, იოსებას ეს არ შერჩება) მკითხველი ხედავს, რომ ამ არასტანდარტული ბიჭის რეაქციაც ამ ეპიზოდზე განსაკუთრებით გრძნობათხიზელი ადამიანის რეაქცია ყოფილა: ბიჭმა ვერ მოინელა თავის მიერ ჩადენილი დანაშაული და მისი ეს განცდა ხალხის იმ გულისგულის ყრუ გუმანსაც ემთხვევა, რომელიც მეზობელმა დედაბერმა გამოხატა: „შვილო, არ გეშინიან, რომ დედაშენიც ჩავარდეს ეგეთ დღეში, როგორშიაც ეგ ყვავები არიან?“

კვანძი კეთილად იხსნება: ბიჭმა (ეგებ ჩემი მსხვერპლი ღმერთმა შეიწიროს და ჩემს და-დედას ჩემი ცოდვა არ მოჰკითხოსო) ხელი ნატეხით გაისერა და ამით დანაშაული გამოისყიდა; მკითხველმა შვებით ამოისუნთქა, რადგან ტრაგედია, რომელიც თითქოს სამყაროს საფუძველში ძევს, ამჯერად „არ შედგა“, აგვცდა. და აი, სიუჟეტის კიდევ ერთი მოულოდნელი შემობრუნება: 1943 წელს იანვრის ერთ ჯანლიან დღეს იოსება გერმანელმა მეავტომატეებმა მოკლეს უკრაინის მიწაზე, როცა იერიშზე მიმავალი, ქართულად ყვიროდა „მიდი! მიდი, ბიჭო, მიდი!“

მოთხრობაში „დათია და გოგია“ — ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ ნაწარმოებში თავისი ტრაგიზმით — ტრაგედიას იგივე კონკრეტული ისტორიული საფუძველი აქვს — საქართველოს ისტორიაში და ერის ხსოვნაში წარუშლელი მსხვერპლი, რაც ქართ-



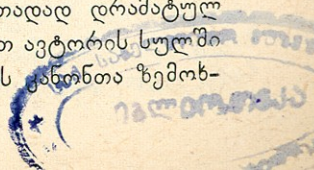
ველმა ხალხმა 1941-45 წლებში გაიღო. მოთხრობის ზემოქმედების ძალას განაპირობებს ორი ობოლი ძმის — დათიას და გოგიას — უაღრესად ცოცხალი და ინდივიდუალური სახეების დახატვა მანამდე, სანამ ლაკონიურად ითქმებოდეს, რომ ორივენი ომში წავიდნენ და აღარ დაბრუნებულან, და ღრმად განცდილი ლირიკული ტონალობა. „მალლა-მალლა წასული კენწეროები რბილად გადმოხრილან ნალგლისფერი მიწისაკენ, მიდამო მათი ფოთლების იდუმალი ჩურჩულით არის შეპყრობილი და ყოველივე ამას ობოლი ძმების ჩვენკენ მოსწრაფებული სულები სჩადიან“.

რ. ინანიშვილისათვის არაა უცხო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პირდაპირი და რეალისტური მიდგომაც სიკვდილის თემისადმი — იმ ადამიანის განცდის დახატვა, ვისაც სიკვდილი რეალურად შეეხო.

მოთხრობა „შავი ალაყაფი“ ფსიქოლოგიური ეტიუდია მედიცინის მიერ განწირული კაცის განცდისა, როდესაც მან თავისი ხვედრი ეს-ესაა გაიგო. ეს ფსიქოლოგიური მხარე აქ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე თვით ავტორისეული ემოცია — სიბრალულო კაცის გაოგნებული ობლებისადმი მოთხრობის ფინალში, ბუნების იმ კანონთა გამტყუნების განცდა, რომლებიც ასეთ ამბავს შესაძლებლად ხდიან.

ფსიქოლოგიური სურათი აქ ფერთა ფართო სპექტრს შეიცავს — დაწყებული წმინდა ფიზიოლოგიური რეაქციებით („მთელი სხეული ჩუმი თრთოლვით უთრთოდა“, „პირი გამშრალი ჰქონდა“ და სხვა) და გათავებული, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მსოფლმხედველობითი, აზროვნებისეული რეაქციებით, როცა მის ცნობიერებამდე ნელნელა მიდის ის ფაქტი, რომ ახლა მას მთელი სინამდვილისადმი სხვა, ადამიანთა ჩვეულებრივი პოზიციისაგან განსხვავებული პოზიცია უჭირავს. ავტორის დიდ გემოვნებასა და ტაქტზე მეტყველებს ის, რომ ეს აზრობრივი სურათი მისი ახალი მდგომარეობისა გმირისათვის, არსებითად, ნათელია და გარკვეული — მაგრამ, ამავე დროს, მასში რჩება ერთი მომენტი, რომელიც გაურკვეველია იმიტომ, რომ მოუნელებელია მასთან შერიგება და მისდამი დამორჩილება შეუძლებელია: ეს არის თავისი მომავალი ობლების სიბრალული. სწორედ ეს გრძნობა ქმნის ძირითადად დრამატულ დაძაბულობას მის სულში, რომელიც ბოლოს თვით ავტორის სულში აბორგებულ დაძაბულობად — მის მიერ ბუნების კანონთა ზემოხ-

45051





სენებულ დაგმობად, მის წინააღმდეგ უკიდურესად მძაფრ პროტესტად გადაიზარდა.

მოთხრობაში „დედები“ მთელი ტრაგიზმი კონკრეტულ სიტუაციაში თავსდება: შვილდაღუპული დედა ანანო ვერ შერიგებია თავის უბედურებას და თავს იტყუებს, თითქოს შვილი ცოცხალია, კიდევ უფრო დავაჟაკებულა და მოწიფულა, დედას აკითხავს და პატრონობს. წყაროსთან შეგროვილი ქალები კი უსმენენ დღიდან დღემდე მის ფანტასტიკურ მონაყოლს და „დედის გულის გამჩენს“ სწყევლიან. ფსიქოლოგიურად ზუსტია (ისევე, როგორც მთელი მოთხრობა) დეტალი, რომ ეს თითქოსდა გონებაზე გადასული ქალი, თურმე გულის ერთი კუნჭულით ხვდება თავის უბედურებას და ექიმს ეხვეწება — „ძილის წამალი მომეცი, თორემ აღარ მეძინება, ბიჭს ვეღარა ვხედავ და ვიღუპებიო“.

ანალოგიურია მოთხრობა „ცოცხალი ჯვრები“. „ცოცხალ ჯვრებად“ ქცეული, შვილებზე მგლოვიარე ცოლ-ქმარი წყალწაღებულივით ევიდება იმედის ყველა ნაპერწკალს — ქალი უფრო გულუბრყვილოდ, კაცი უფრო სკეპტიკურად. ამ ორ უბედურ ადამიანს შორის პატარა „კონფლიქტიც“ იშლება: კაცს არ სჯერა ბერძნის ნათქვამი, ბიჭებს თუ სიზმარში გაცინებულს ხედავთ, ცოცხლები იქნებიანო, და, თითქოს თავისი გულის ჯავრის ამოყრა სურდეს მეტისმეტად ოპტიმისტ ცოლზე;

— „ეე, — ხელს ჩაიქნევს კაცი, — არავინ არაფერი იცის.

— რას ამბობ! — კანკალით მიუბრუნდება დედაბერი, — გასულელდი?

— არც გავსულელდი, არც დავჭკვიანდი. ესა ვარ, რაცა ვარ...“

ამ ფსიქოლოგიურ სიზუსტეშია მოთხრობის ძალაც და მისი ტრაგიკული ჟღერადობის ინდივიდუალობაც.

„საბრალო ბიძაჩემი“ ტიპიურია იმ მხრივ, რომ სოფლის კოლორიტული იუმორისტული სცენის ფონზე (გასუქებული და ზარმაცი ბიძა ქვევრიდან ვერ ამომძვრალა, ბიცოლა კი „მძივივით ასხმული“, კეთილი და გონებაამახვილური წყევლით უმასპინძლებდა) აქ ისევ და ისევ სიცოცხლის ფარული თემა იშლება. ტკბილია ეს ცხოვრება, ქართული სოფლური ყოფა, განუმეორებელია და მიმზიდველია ადამიანი თავისი უსასრულო მრავალსახეობით, თავისი სიხალისითა და არსებობის სიყვარულით — აი, ამ მოთხრობის ძი-



რითადი პათოსი (რ. ინანიშვილისათვის ტიპიური). მაგრამ... ახლა აღარც ბიძა ცოცხალი და აღარც ბიცოლა. „ერთიც და მეორეც ოპტურაანთ გორაზე წვანან, იმათი შვილები — სადღაც ქერჩის მიწაში. ის ორსაპალნიანი ქვევრი კი მთელია ისევ, მთელი იქნება, ვინ იცის, როდემდე.“

ნაღვლიანია, ტირილის მომგვრელია მარანიც და ეზოც. იქ ახლა სხვა ტრიალებს, სხვაგვარი წყევლა ისმის — სიტყვამცირე და ავი“.

როგორც ვხედავთ, მოკვდავობის ზოგადადამიანური ტრაგედია აქ რეალისტურადაა გადაჯაჭვული უფრო კონკრეტულთან: ეროვნული მასშტაბის ტკივილთან (ქერჩში დაღუპული ჯარისკაცები) და უხვი ბუნების, კეთილი ადამიანის (ქალის) შეცვლასთან ნაკლებ ნიჭიერი და ნაკლებ კაცთმოყვარე ადამიანებით.

ტრაგიკული თემა ტრაგედიის განმცდელ ადამიანთა ტანჯვის მკვეთრი რეალისტური სურათებითაა ნაჩვენები მინიატურებშიც — „გმინვა“ და „ზარი კახეთში“.

გ) ისევე, როგორც სიცოცხლის განცდის გამოხატვის შემთხვევაში, სიკვდილის განცდისასაც რ. ინანიშვილისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ხერხია მისი გამოხატვა გმირის გვერდის ავლით; ეს განცდა სახიერდება არა როგორც ფაქტებით განპირობებული და მათგან ლოგიკურად გამომდინარე, არამედ როგორც უანგარიშო, თითქოს უმიზეზო შიში და გულისტკივილი, როგორც სუბიექტური შეფასება სამყაროსი და მასში ადამიანის ადგილისა. ასეთი შემფასებლის როლში შესაძლოა მოხრობელი პერსონაჟიც გამოდიოდეს (და არა ავტორი), მაგრამ ეს ვერ ცვლის იმ გარემოებას; რომ ეს მაინც სუბიექტის მიერ მიცემული და გარეგნულად დაუსაბუთებელი, უფაქტო შეფასებაა.

ღრეობისა და „ცეტური“ ღროსტარების სურათთა გაშლილი მოთხრობა „ცეტებში“. მაგრამ მოთხრობელ დედას არ ავიწყდება, რომ ამ წუთისოფლის ბუნებას სიხარული და მხიარულება არ შეადგენს, არამედ სულ სხვა რამ. ეს თითქოს ჩასაფრებული ტრაგიზმი ამ მოთხრობაში მკვეთრი და დაუფარავია. „მეშინიან, შვილო, ახლა ასე ვლაპარაკობ და გულიგულში რაღაც ძალიან მეშინიან. მეჩვენება, რომ გამუდმებით ვიღაცა გვითვალთვალებს ბოროტი თვალით, თან გვითვალთვალებს, თან პირზე ხელს იფარებს, რომ ღი-



მილიც კი არ დავინახოთ იმისი ჩვენა. ღვთიმშობელი დედავ, შენ დაგვიფარე შენი კეთილი კალთითა“

ამავე რიგისა თავისი დინამიურობით ღირსშესანიშნავი მოთხრობა „შიში“. იგი, შეიძლება ითქვას, ექსპერიმენტია. გმირს მოეჩვენა, რომ საშინელი უბედურება დაატყდა, მაგრამ მისი შიში უსაფუძვლო აღმოჩნდა: ბავშვს მშვიდად სძინებია, ოღონდ უხმოდ სუნთქავდა. მიუხედავად ამ მშვიდობიანი ფინალისა მოთხრობა ტრაგიკული უღერადობისაა, რადგან მასში ნატურალისტური სიცხადით დახატულია შეცდამებისა, იმ ყოვლისწამლევადი უბედურებისა, რაც ადამიანს შეიძლება დაატყდეს. შემდეგ ნელ-ნელა ხდება სიტუაციის განმუხტვა. კაცი, რომელსაც „ნერვები აღარ უვარგა“, თანდათან მშვიდდება და, კედელზე მიყუდებულს, ტკბილად ეძინება.

სიკვდილის, ბოლოვადობის, წარმავლობის განცდა ადამიანი-სათვის ხშირად მისტიკურ ელემენტს შეიცავს და ამ თემის ისეთი ფართო დამუშავება, როგორც რ. ინანიშვილთან არის, აუცილებლად გულისხმობს ამ ელემენტის გამოყენებასაც. მართლაც, მოთხრობაში „ყვავები“ ამ ბოროტის მომასწავებელი ფრინველების ჩხავილი საბედისწერო ნიშნად ექცევა გმირს, ბერიკაცს, რომელსაც ყვავებისა ეშინია, თითქოს უტყუარად გრძნობდეს მათ ზემოქმედებას თავის ცხოვრებაზე. ამ დღის მერე, რაც ის კაცი უცნაურად მოევილინა თავის დიდი ხნის მიტოვებულ სოფელს და იქვე მოკვდა უპატრონოდ, ყვავები იმ მიდამოში აღარ გამოჩენილან. დაე, მკითხველმა რაც უნდა იფიქროს და ეს საიდუმლო ისე ახსნას, როგორც თვითონ უნდა — ასეთია ავტორის პოზიცია, რომელიც ამ შემთხვევაში მინიშნების ენით გველაპარაკება. ამ ტრაგიკულ მოთხრობას აზოგადებს და აკონკრეტებს კიდევ ერთი დეტალი — იმ ბერიკაცზე „ამბობენ, კაი კაცი არ იყო“, ასე რომ, სიკვდილის ტრაგედია, როგორც ჩანს, მართლაც საერთოა ავისთვის და კარგისთვის.

იგივე შეიძლება ითქვას მოთხრობაზე „დაგვიანებული რექვიემი“. ქალ-ვაჟის უხინჯო, ახალდაწყებული სიყვარულის ფონზე მხოლოდ ერთი რამ ხვდება უსიამოდ, უფრო კი — შემაწუხებლად ვაჟის (მოხრობელის) გულს: ქალიშვილს, თითქოს, სხვა ცხოვრებაც აქვს, სულიერი, რომელშიც ძველი ადათი, ლოცვა, სხვადა-







ნავ მინიშნებულ შურს, რომელსაც მეტისმეტად ენერგიული ადამიანის დანახვა იწვევს.

სიკვდილ-სიცოცხლის თემა რ. ინანიშვილის თვალში ხშირად ორგანულადაა დაკავშირებული სოციალურთან. ბუნებრივია, რომ ეს კავშირი მაშინაა ორგანული, როცა სიკვდილი მოთხრობის ჩანაფიქრში შემოდის თავისი ერთი კერძო მხარით — შემოდის როგორც წარმავლობა, რომელსაც ვერაფერი დაუდგება წინ. ამ მხრივ დამახასიათებელი მაგალითია თუნდაც მოთხრობა „ღარაჯები“. მთხრობელი მიტოვებულ სოფელშია (სოციალური თემაც სწორედ ეს არის: მთის სოფლის დაცლის მწვავე პრობლემა), მაგრამ ამას ჩვენ მხოლოდ ამ მოკლე მოთხრობის ბოლოში ვიგებთ. თავდაპირველად მხოლოდ ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის — მათი სულიერი მოზიარეობის მოწმენი ვართ. ქარ-წვიმიანი, შემდეგ კი თოვლიანი დღე კაცს ფიქრისაკენ, ნაღვლიანობისაკენ, საკუთარ თავში ჩაღრმავებისაკენ უბიძგებს. პეიზაჟის აღწერა ორიგინალურია და ინდივიდუალური შტრიხებით აღბეჭდილი, მაგრამ თავისი განწყობილებითა და ხატვის მეთოდით მაინც ტრადიციულია, ლიტერატურაში მრავალჯერ განმეორებული. ამ ტრადიციულობის ფონზე ნელ-ნელა იკვეთება მოთხრობის მთავარი და მართლაც ორიგინალური თემა: ეს სევდიანი პეიზაჟი, თურმე, ასევე სევდის მომგვრელი ბედის მქონე სოფლის პეიზაჟია. ჯერ აღმოჩნდება, რომ ცეცხლის „თალხ შუქში“, უკვე ჩამობნელებულ, სიპით ნაშენ სახლსა და მიდამოს რომ ცოტათი ანათებს და ათბობს, კაცი და ქალი სხედან, მარტოხელანი, ხმის გამცემიც არაინა ჰყავთ. „ბავშვები არ არიან სოფელში. ალბათ არც უნდა იყვნენ“, — სხვათა შორის გადმოგვიგდებს მთხრობელი ერთ ლაკონიურ, მაგრამ ტრაგიკულ ფრაზას და წამსვე ყველაფერი ნათელი ხდება: ისიც, რომ ზემოთ სხვათა შორის წამოტივტივებული მეტაფორა თუ პერსონიფიკაცია, სადამოთი „ქარის შხუილს მიჰყვებიან რაღაცა ძალები, ყურში ჩაგძახებენ ვიღაცანი ან რაღაცანიო“, შემთხვევითი არ ყოფილა, არამედ მოთხრობა ტრაგედიად ყოფილა ჩაფიქრებული, და ისიც, რომ ამ ტრაგედიას სავსებით ობიექტური საფუძველი ჰქონია. რასაც ავტორი შემდეგ გვიამბობს, მხოლოდ ამ ტრაგედიის გაშლა, განზოგადება, განვრცობა და სიმბოლიზაციაა.

სოციალური უბედურება სამყაროს ტრაგიზმს აშიშვლებს.



ამ თემას — „საშინელებაა ხავსგადავლილი ნასახლარი“ — ზოგჯერ დიდი სოციალური ძვრების ჩარჩოში მოქცეულსაც ვხვდავთ (მოთხრობა „ნასახლარი“). ამ შემთხვევაში ტრაგედიას უკვე დაპირისპირების, ე. ი. დრამატიზმის სახე აქვს: ნასახლარად ქცეული სამოსახლო თვითონ არ გაპარტახებულა, ეს ვილაცის (ან ვილაცეების) ბრალია. თემის კულმინაცია ღირსია იმისა, რომ მოყვანილ იქნეს: გარდასული ოჯახის შვილს თავისი გვარის ნასახლარში ჩასვლისაც ერიდება, რათა სახლისა და წისქვილის ადგილას დათესილი ხახვის მოპარვა არ დააბრალონ...

მოთხრობაში „ვენახი“ სოციალური თემა — სოფლის დაცვა — კვლავ გადაჯაჭვულია სიკვდილის, წარმავლობის თემასთან. აქაც სიკვდილი გამარჯვებული რჩება, მაგრამ თუ ამ გამარჯვების მიზეზს დაუწყებთ ძებნას, პასუხი ერთი იქნება. სიცოცხლეში ავტორი (და მასთან ერთად მკითხველიც) ყოველგვარ სიცოცხლეს კი არ გულისხმობს, არამედ მხოლოდ იმავე მიწაზე გაგრძელებულ სიცოცხლეს, იმავე ადგილ-მამულში ყოფნას (და ამაშია მოთხრობის უმთავრესი პათოსი, მისი თამამი და ყველაზე გულწრფელი იდეა). მოთხრობის გმირის (ბებერი დრეიძის) შვილი კი შორსაა და მის სოფლად დაბრუნებას პირი არ უჩანს. ამ სიტუაციასთან შერწყმულია საკუთრივ ფსიქოლოგიური პლანი — სიკვდილის მოლოდინის რეალისტური სურათი. აღსანიშნავია, რომ ეს ფსიქოლოგიური ეტიუდი მხოლოდ დეტალებზე არაა აგებული, არამედ თამამ ჰიპერბოლაზეც, რომელიც მთელ სიტუაციას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კოსმოსურ მასშტაბსა და ჟღერადობას ანიჭებს.

— „მაგის ოხრობაც იყოს!“ — წამოიძახებს ზოგჯერ მამულის გაძლოლის იმედდაკარგული მოხუცებული გმირი, რომელსაც თავისი მთელი ცხოვრების ამ უნებური მარცხის გამო თითქოს „ვილაცისა ჰრცხენია“ და „ვილაცის წინაშე ბოდიში აქვს მოსახდელი“. და აი, ტრაგიკული უამბო ფინალიც: „რალაც შემაზრზენი გუგუნით ახლოვდებოდა გაზაფხული. კანკალებდა ღრეიძე, ციებიანივით უკანკალებდა კბილები“.

სიკვდილს რ. ინანიშვილის თვალში უპირისპირდება არა მხოლოდ სიცოცხლე თავისთავად — როგორც მარტოოდენ არსებობის განცდა — არამედ სიცოცხლე, როგორც რალაცა დადებითი ფასეულობების სისტემა: კაცის ღირსება, სიმტკიცე, პატიოსნება, სია-



მაყე და ა. შ. ამ მხრივ ნიშანდობლივია მოთხრობა „ჩაჩაურის წასვლა“. ეს მოთხრობა ღირსეული სიკვდილის რეალისტური სურათია, რომელსაც ეთნოგრაფიული მომენტი ახლავს. ხევსურთა შორის რეალურად მართლაც არსებობს კაცის კაცურად სიკვდილის კონკრეტული რიტუალი, რომელიც მშვიდობიანი პირობებისთვისაა ვათვალისწინებულნი. ეს რიტუალი, ერთის მხრივ, მართლაც რიტუალია, ანუ ისეთი მოქმედებებისაგან შედგება, რომელთა დანიშნულებაც რელიგიურია. მეორე მხრივ, ეს არის პიროვნების შინაგან მობილიზაცია კრიტიკულ მომენტში და მის მიერ თავისი ცხოვრების შედეგთა შეფასება-დაჯამება („უსაკადროდ ხომ არ მივდივარ?“ „სისხლი არავისი მომდევს“, „ვალიც არავისი მომყვება“ და ა. შ.). ისევე, როგორც რ. ინანიშვილის ამ თემაზე დაწერილ მრავალ სხვა მოთხრობაში, სიკვდილი აქაც შეიძლება ითქვას, „დამარცხებულია“, მაგრამ არა სიცოცხლის მიერ, არამედ კაცური ღირსების მიერ, რომელიც სიკვდილის პირისპირ მაინც კიდევ „ძალაშია“ — არ უქმდება და არ ხუნდება. საყურადღებოა, რომ ზუსტ ფსიქოლოგიურ რეალიზმთან ერთად (მაყურებლის რეაგირება) აქ მოცემულია თავისებური განზოგადებაც, რომელსაც შეგვიძლია ეროვნული ან ეთნიკური ვუწოდოთ: სიკვდილის ასეთი ღირსეული შეხვედრა მხოლოდ ჩაჩაურის პირადი თვისება არაა (მის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ავტორი არც იძლევა). ეს საერთო ნორმაა მისი კუთხისათვის (ხევსურეთი) და, ალბათ, მისი ერისთვისაც, თუ მხედველობაში მივიღებთ ამ უკანასკნელის იდეალს. ამგვარად, ასეთი თავისდაჭერა ეთნოგრაფიული წეს-ჩვეულებების ფარგლებს სცილდება და მორალურ ნორმას წარმოადგენს (ოღონდ, რა თქმა უნდა, ამ კონკრეტულ ხალხში მიღებულ ნორმას).

სხვა მოთხრობებში, პირიქით, სიცოცხლე, როგორც სიკვდილის საწინააღმდეგო პოლუსი, სავსებით გაშიშვლებულია. იგი მხოლოდ არსებობის განცდაა, იმის სურვილია, რომ „მზეს უყურო“ — და მეტი არაფერი. მაგრამ საკუთარი სიმტკიცე, სიამაყე, თავისი პიროვნების დამტკიცების უნარი კაცს ამ სიტუაციაშიც მიჰყვება. პირველად ავტორმა ეს გამოხატა მოთხრობაში „ონავრები“, ასევე დამახასიათებელია სიკვდილ-სიცოცხლის ურთიერთობის ერთიანი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სახის შექმნით მოთხრობა „პაპა“. გამოფიტულ იოსება პაპასაც თავისებური „გამარჯვება“ მოუპოვებია







მასობრივ ტრაგიზმს ფსიქოლოგიური მოტივაცია საკმარისი არა აქვს

სხვა რამ გავლენაზე, როგორც ასეთზე, ლაპარაკი რ. ინანი-შვილის ზემოგანხილულ მოთხრობებთან დაკავშირებით ძნელია. არავისი გავლენა მას არა აქვს. „გავლენის“ წყაროა მხოლოდ ადამიანის მიერ საუკუნეთა განმავლობაში ნაგრძნობი, ნაფიქრი და განცდილი, რასაც ყოველი ჩვენგანი თავის გულში ატარებს და რაც ზოგჯერ პოულობს ხოლმე გამოხატულებას ისევ საუკუნეებში მიმობნეული პოეტური სიტყვისა, ფერისა თუ ბგერის სახით.



# პოეტის ლექსების... მეზვიდა... ოცდამეზვიდა... ასოცდამეზვიდა... ნიგნი

□  
ზოთა სულაზარიძე



ბოლო ხანებში, უკვე ათი-თხუთმეტი წელიწადია, თანდათან იკარგება ახალი პოეტური კრებულების კარგი ტრადიცია. უკვე იშვიათად წაიკითხავთ ლექსების ახალ წიგნს. არა, „ახალი“ წიგნები, რა თქმა უნდა, გამოდის. გამოდის აქამდე უჩვეულო ხელგამლილობით. ანოტაციებსა და წინათქმებშიც მრავალმნიშვნელოვნად გვაუწყებენ, ეს პოეტის მემამდენე და მეიმედენე წიგნიაო, მაგრამ სიქმე ისაა, რომ ამ „ახალ“ წიგნებში თითქმის აღარაფერია ნამდვილად ახალი; აქ თქვენ გაცნობით მხოლოდ ერთ-ორ ახალ ლექსს, ძირი-



თაღად კი კვლავ ძველ ნაცნობებს შეხედვით, უკვე მერამდენედ, წინა კრებულებიდან. ამ სიახლესთან ერთად სხვა ახალი მოღაც იკავავს გზას: ბევრი პოეტი, როგორც წესი, საერთოდ აღარ აწერს თარიღს თავის ლექსებს და ისე ურყევად იცავს ამ „პრინციპს“, კაცი იფიქრებ, ალბათ, წიგნის თავფურცელზედაც გააქრობდა თარიღის ნიშან-კვალს, ესეც რომ მხოლოდ მას ეკითხებოდესო.

ეს „სიახლეები“, ერთი შეხედვით, უწყინარი ამბავი, უმნიშვნელო წვრილმანი ჩანს, ნამდვილად კი, მათი დამკვიდრებითა და გაფრცელებით მაინცდამაინც დიდ სიკეთეს არ უნდა ველოდეთ. როცა პოეტს თითქმის აღარ სჭირდება იმაზე ზრუნვა, რომ მის მორიგ კრებულს საკუთარი სახე და იერი ჰქონდეს, რომ იგი უბრალოდ არ იმეორებდეს მისსავე ადრინდელ წიგნებს, როცა პოეტისთვის სულ ერთია, რით შეავსებს „ახალ“ კრებულს, ასეთ პირობებში მაინცდამაინც მოულოდნელი არ იქნება, რომ მას ნელ-ნელა წამოეპაროს გონების სიზარმაცე, მოერიოს თვითკმაყოფილება, განუვითარდეს სულიერი კომფორტის კომპლექსი.

ასეთი პერსპექტივა არცთუ უსაფუძვლო ჩანს, მისი ნიშნები უკვე შესამჩნევია და სათვალავში ჩასაგდებიც. რა თქმა უნდა, ყველაფერს მხოლოდ ამ „სიახლეებით“ ვერ ავხსნით, მაგრამ ერთი არსებითი მიზეზი რომ სწორედ ესაა, საეჭვო არ არის.

\* \* \*

ზალ ებანოიძემ ლექსების პირველი წიგნი ამ თორმეტი წლის წინ გამოსცა („ლექსები“, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1973). ამის შემდეგ პოეტმა თავის პირველ წიგნს კიდევ ოთხი კრებული დაუყენა გვერდით: 1977 წელს — „მთვარის კელაპტარი“, 1979 წელს — „წვიმის შვილი“, 1981 წელს — „იწყება აღმართი“, ხოლო 1984 წელს — სათვალავით უკვე მეხუთე ლექსების წიგნი „ვის გამოიხმობ სიზმრის სახლიდან“.

თავისი მეოთხე კრებულის („იწყება აღმართი“) წინათქმაში პოეტი ამბობს: „არის ადრეული შემოდგომის ერთი პერიოდი, „ძველ-ახლობას“ რომ ეძახიან. ამ დროს გულშია მასპინძელი გაკრიალებულ ცოლიკაურთან ერთად დოქით ამბოხსაც შემოდგამს სუფრაზე — არჩევანში შეიყვანს სტუმარს. ამ წიგნის საქმეც ასეა:



წინა კრებულებიდან შერჩეული ლექსების გვერდით, მკითხველს ვთავაზობ ბოლო პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებს“.

უნდა ვთქვათ, რომ პოეტის ბოლო, მეხუთე, კრებულის („ვის გამოიხმობ სიხმრის სახლიდან“) საქმეც ისევეა, როგორც მისი წინა კრებულისა — აქაც კვლავ „ძველ-ახლობას“ გვთავაზობს იგი, აქაც მრავლადაა ლექსები, რომლებიც უკვე მესამედ, მეოთხედ და მეხუთედაც კია გამეორებული მის წიგნებში (კრებულში შეტანილი ასამდე ლექსიდან ნახევარი წინა კრებულებიდანაა გადმობეჭდილი), თუმცა ანოტაცია, რატომღაც, გვარწმუნებს, თითქოს აქ მხოლოდ ბოლო სამ წელიწადში დაწერილი ლექსები იყოს შეტანილი.

კრებულზე დაკვირვება ცხადად გვაგრძნობინებს, რომ პოეტი მაინცდამაინც დიდად აღარ ზრუნავს იმაზე, რომ ლექსით რაღაც საგულისხმო, მნიშვნელოვანი, როგორც იტყვიან, სულის ამამაღლებელი უთხრას მკითხველს. წიგნში ბევრია წყალწყალა საამბობელი, ლექსები, რომლებშიც არაფერი საგულისხმო, მღელვარების გამომწვევი არაა გამოხატული. რა თქმა უნდა, ეს ლექსები მთლად უსაბაზოდ არ იქნება დაწერილი, ავტორს ალბათ აქვს რაღაც ემოცია, რაღაც განცდა, მაგრამ ეს ემოცია, ეს განცდა არ ქცეულა იმის საბაზად, რომ რაღაც საყურადღებო გამოიხატოს, მათი მეშვეობით არ არის დანახული თუ ნაგრძნობი არაფერი ისეთი, რასაც „პოეტური სათქმელი“ ჰქვია.

ვნახოთ ლექსი „მთაზე დამღვარი კარავი“, რომელსაც წინა კრებულებში „რწმენა“ ერქვა და რომელიც პოეტის ხუთივე კრებულშია დაბეჭდილი და, ალბათ „გაკრიალებულ ცოლიკაურად“ უნდა მივიჩნიოთ:

I. შიშველ ფლატებს ლოლუები — სურო ჰკიდია;  
ამ ბილიკებზე იჭვით მიდიან...

მთაზე დამღვარი ჩემი კარავი  
ლამის ასწიოს ფიქრის ბორიომ:  
აქ, ღამე იცის, დარდიანი და შემპარავი...  
სად არის კვალი, მე რომ დავტოვე?...

ჩემო თეთრშავო მოგონებავ, იღვიძებს ქარი  
და ველოდები ტყეში ფეხის ხმას,  
და სმენა ჩემი მოღნიოშე ქარს აყურადებს...



II. რიბირაბოში ნახულო გზაო,  
 ეს ქედი ახლა ნისლოს ქაფიდან  
 ამოტივტივდა და ცასთან დაობს.  
 მე ვინ დამპირდა გვირილის კონას?  
 ან ამოუხსნელ ფერად ზმანებებს  
 ვინ მიმცა ხელში, ვით ბედის მონა?!

III. იღვიძებს ჩემი სიზმრების ფსკერზე  
 შენი ჩამქრალი სულის ფრთოსანი...  
 და მსურს: რწმენისთვის შეწირულ ვერძებს,  
 ლამაზებს ქართულ საღამოსავით,  
 ალერსი, როგორც ხელის მტევანი,  
 შევახო რქებზე...

როგორც ვხედავთ, აქ რაღაც რთული განცდაა გამოხატული, ყოველ შემთხვევაში, ერთი წაკითხვით იმაში გარკვევა, თუ რას ამბობს ეს ლექსი, ძნელი საქმეა. (ეტყობა, მარტო ჩვენ კი არა, თვითონ ავტორსაც გაუჭირდა ამის გარკვევა — უმიზეზოდ არ შეცვლიდა იგი მართლაც შეუსაბამო ძველ სათაურს. თუმცა, ამ ახალი სათაურითაც მაინცდამაინც ვერაფერი გაგვინათა). ეს იმ ყაიდის ლექსია, რომელსაც ახლა მოზაიკური წყობის, ერთმანეთთან შორეული ასოციაციებით დაკავშირებული ფრაგმენტებით აგებულ ლექსს უწოდებენ. ყველამ ვიცით, რომ ლირიკულ ლექსში საერთოდ, მით უფრო ამ ყაიდის ლექსში, ტექსტის მხოლოდ პირდაპირი მნიშვნელობით წაკითხვა საკმარისი არაა. ამ ლექსშიც, მაგალითად, ეს ფლატეები, სურო, მთა, კარავი, ბილიცები, კვალი და სხვა რეალიები ცალ-ცალკე თუ სხვა სიტყვებთან შეწყვილებულნი, სულ ერთთავად მეტაფორებია, მათ ქვეტექსტი, გადატანითი, საგულისხმებელი მნიშვნელობები აქვთ და ლექსის მკითხველი ამ მნიშვნელობებს უნდა წვდებოდეს, წარმოიდგენდეს, წარმოისახავდეს. მაგრამ არც ისეა საქმე, რომ თვით ტექსტი ლექსისა, კონკრეტული საგნები და მოვლენები, მათი პირდაპირი მნიშვნელობები სათვალავში ჩასაგდები არ იყოს და არავითარ ყურადღებას არ იმსახურებდეს არც პოეტისგან და არც ლექსის მკითხველისგან. პირიქით, ტექსტი საძირკველია ლექსისა, მას ემყარება ლექსის პოეტური შენობა. მეტიც, ტექსტი ის ნიადაგია, რომელშიც ჩაისახა, რომელშიც ასაზრდოა და მოამწიფა, რისგანაც იშვა პოეტური აზრი, ლექ-



სის სათქმელი. თავისთავად, უკვე მარტო ეს გარემოებაც საკმარისი საბუთია, რომ არ ვცდილობდეთ ლირიკულ ლექსში ტექსტის როლისა და მნიშვნელობის დაკნინებას. მაგრამ მხოლოდ ამით არ ამოიწურება მისი მნიშვნელობა. დღეს სიახლეებზე, განახლებაზე და მისთანებზე გაუთავებელ განსჯაში ბევრი რამ სადავოდ გახადეს, მაგრამ, საბედნიეროდ, ჭერჭერობით სადავოდ არავის გაუხდია ის ამბავი, რომ ლექსში ნამდვილი განცდა უნდა იყოს გამოხატული, რომ პოეტმა თავის სიმართლეში უნდა დაარწმუნოს მკითხველი, რომ ამ უკანასკნელმა არ უნდა იგრძნოს პოეტის ნათქვამში რაიმე სიყალბე, არ უნდა იფიქროს, რომ პოეტი რაღაცას ატყუებს მას. ხოლო ამგვარი სიმართლის მისაღწევად, მკითხველის ნდობის მოსაპოვებლად პოეტს სხვა არავითარი საშუალება არ გააჩნია, გარდა ტექსტისა. მხოლოდ ლექსის საფუძვლად აღებული საგნებისა და მოვლენების, ვითარებებისა და გარემოებების მეშვეობით შეუძლია მას იყოს მართალი და სარწმუნო. ამიტომ ტექსტის ვარჩევა სულაც არ არის უნაყოფო გარჯა და ტყუილად გვარწმუნებენ ზოგიერთები, რომ იგი ვერაფერს გვეტყვის ლექსის ავ-კარგზე, მხატვრულ ღირებულებაზე.

მოლით, ამ თვალსაზრისით დავაკვირდეთ ზემოთ მოტანილ ლექსს, კერძოდ მის პირველ ფრაგმენტს, და ვნახოთ, შეიძლება თუ არა მისი მკითხველი ენდოს პოეტს და ირწმუნოს მისი სიმართლე.

პოეტი გვეუბნება, რომ მთაზეა ასული და იქ კარავი უდგას. გვიხატავს სურათსაც, რომელსაც, როგორც გვარწმუნებს, ახლა ამ მთიდან ხედავს: შიშველ ფლატეებს, ე. ი. ჩანგრეულ ნაპირებს თუ ხრამებს, ამ ხრამებში ლოლუებივით ჩაკიდებულ სუროს და რაღაც ბილიკებს, რომლებზედაც „იჭვით“, ე. ი. ალბათ სიფრთხილით, შიშით მიდიან ვიღაცები. შემდეგ კი პოეტი იწყებს საუბარს თავის სულიერ მდგომარეობაზე. ჭერ ამბობს: „მთაზე დამდგარი ჩემი კარავი ლამის ასწიოს ფიქრის ბორიომ: აქ, ღამე იცის, დარდიანი და შემპარავი“. ეს ნათქვამი ასე უნდა გავიგოთ: ახლა თურმე „ღამე“ ყოფილა, ამ მთაზე კი „დარდიანი და შემპარავი“, ე. ი. მიძიმე ფიქრის ამშლელი ღამე სცოდნია და ამ ღამის მიზეზით პოეტს „ფიქრის ბორიო“ ჰქონია ატეხილი. „ბორიო“. მოგესხენებათ, ქარია, ჩრდილოეთის ცივი, ძლიერი ქარი, ე. ი. პოეტს ათასი ფიქრი, უამური ფიქრი უტრიალებს თავში და გატანჯულმა აღარ



იცის, რომელი ერთი მოიგერიოს; პოეტი ამის თქმას ვერც ასწრებს, რომ უცებ შეშფოთებული იძახის: „სად არის კვალი, მე რომ დავტოვე?..“ ეს შეშფოთებული ძახილი ამას უნდა ნიშნავდეს: მთაზე დადგმულ კარავში მყოფი, იმ „შიშველ ფლატეებს“ რომ გადაჰყურებს, ეტყობა, ველარსად ხედავს ბილიკს, რომლითაც აქეთ ამოდიოდა და ალბათ ამან შეაშფოთა, საგონებელში ჩააგდო; ამ შეძახილის შემდეგ იგი, უეცრად, რაღაც „თეთრშავ მოგონებას“, ე. ი., ალბათ, ტკბილ-მწარე მოგონებას ხედავს და ამბობს: „...იღვიძებს ქარი და ველოდები ტყეში ფეხის ხმას, და სმენა ჩემი მოღნიოშე ქარს აყურადებს“, ე. ი. ამბობს, რომ ამ სიმაღლეზე, ამ კარავში თურმე ტყუილა არ ამოსულა, თურმე ვიდაცამ უნდა ამოაკითხოს აქ, ახლა მის მოლოდინში ყოფილა და დაძაბული აყურადებს ქარს, იქნებ მის ხმაურში ფეხის ხმა გავარჩიოთ.

ერთი სიტყვით, ლექსის ავტორს რაღაც უჩვეულო გულმაღვიწყობა თუ დაბნეულობა სჭირს, დიდ საგონებელში გვაგდებს და აღარ ვიცით, რომელი ერთი დაგუჯეროთ, რა ვირწმუნოთ: „დარდიანი და შემპარავი“ ღამისგან წამოშლილი „ფიქრის ბორიო“ ტანჯავს მას ახლა, თუ ის — თავის „კვალს“ რომ ველარსად ხედავს, თუ იმაზე წუხილი, ვაითუ ის „ვიდაც“ არ მოვიდეს და ამ სიმაღლეზე ამოსვლამ უქმად ჩამიაროს.

ამ ლექსის ფაქტურა — ფლატეები, სურო, მთა, კარავი, ბილიკები, ღამე, ქარი — გვაფიქრებინებს, რომ პოეტს თითქოს ბუნების წიაღში, კერძოდ მთაში ღამით გაჩენილი განწყობილება უნდა გამოეხატა, მაგრამ, როგორც ვნახეთ, იგი უპირატესად იმაზე ზრუნავს, რომ თავისი ვითომც რთული განცდა გავგიზიაროს და სრულიად უგულვებელყოფს კონკრეტულ ხილვას, კონკრეტულ ვითარებას, სიტუაციის შინაგანი მოტივირების პრინციპს. მის ლექსებზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ პოეტი საერთოდ არ ზრუნავს ასეთ „წვრილმანებზე“, ისე ხშირია მასთან ამნაირი არანამდვილი, ყალბი სიტუაციები და სურათები.

ყალბ და მოგონილ, ნაკეთებ, ვანზრახ გართულებულ-დრამატიზებულ სიტუაციას ხატავს პოეტი ლექსში „უპასუხო შეკითხვა“.

ძნელიაო, — თქვა კაცმა, დანანებით,  
 მერე გაიმართა და  
 თოხის ტარს დაეყრდნო, —



მედასტურეს დააყურა...  
 ათასის ხმა დაუბრუნდა  
 თანხმობის ნიშნად.  
 მე ახლა შუა კაცი ვარ,  
 მარცხნივ თოხის ტარს დაყრდნობილი  
 ეს გლახია,  
 მარჯვნივ —  
 ათასი მედასტურე.  
 ვითომ, რაზე უნდა ეთქვა — ძნელიაო  
 ამ შარვალაკარწახებულ,  
 ღვთის თვალებიან მეყანეს? —

ასე იწყება ეს ლექსი, შემდეგ კი ასპარეზი მთლიანად დათმობილი აქვს ამ „შუაკაცს“, რომელიც გამეცადინებული ცდილობს გაარკვიოს — „რაზე უნდა ეთქვა — ძნელიაო ამ.. მეყანეს“. მაგრამ მისი ეს „შუაკაცობა“ საკმაოდ უცნაური ჩანს: ამ გლახს ამის შემდეგ კრინტსაც არ აძვრევიანებს, მთლად ამუნჯებს, საერთოდ ზედაც აღარ უყურებს და მხოლოდ „ათას მედასტურეს“ ედავება, უფრო სწორად, ნიშნისგებით ეუბნება: „თქვე კაი ხალხო“, ასე უაზროდ რომ დაუკარით კვერი ამ მეყანეს და „თანხმობა მიეცით“, ჯერ ის რატომ არ ჰკითხეთ, რაზე თქვა ეს სიტყვა, რა სატიკვარმა წამოაცდინაო. იქნებ ეს კაცი „სამყაროს რაობაზე დაფიქრდა“, იქნებ „ჯალაბის რჩენაზე“, ან იქნებ „ყმაწვილკაცობისას გულისტოლს დააშორეს“ და ახლა, „რაკილა თავი მარტო დაიგულა —სარქველი ახადა სატიკვარს“, ან კიდევ სულაც „სადილი დაუგვიანეს... თოხი დაუმიძიდა“ და ამან ამოაკენესაო... თქვენ ამაზე არც დაფიქრებულხართ, ისე, „ზრდილობის გულისათვის დაემოწმეთ“ აღამიანს და თავი ისე მოგაქვთ, თითქოს მართლა „გაგებული“ ხალხი იყოთ, მე კი, ხომ ხედავთ, გატანჯული „მივკვალავ ლაბირინთს“, „ათას ვარაუდს“ გამოვთქვამ და ვცდილობ როგორმე მივაკვლიო პასუხიო. „პასუხი!.. პასუხი!.. პასუხი!.. ცისკენ შემართულ შეკითხვაგარეულ ათასის გამოხედვას მეტი ძალა გააჩნია!“ — ამ დრამატული შეძახილით მთავრდება ეს ლექსი.

თავისთავად, სათქმელი, რომლის გამონახტვაც ამ ლექსით სურს პოეტს, ვერ ვიტყვით, რომ მოგონილი ან ხელოვნური იყოს, მაგრამ ავტორი სრულებით ვერ გვარწმუნებს თავის სიმართლეში, ჩვენს უნდობლობას იმსახურებს და ეს იმიტომ, რომ ყალბი არაბუ-



ნებრივი, ნაძალადევი კონკრეტული სიტუაცია მოიგონა თავისი სათქმელის გამოსახატავად. ეს „შუაკაცი“ ჯერ უხირდება „ათას მედასტურეს“, გინდა თუ არა მითხარით, რაზე თქვა მეყანემ ის სიტყვა, „გადაკვრით მაინც მიმანიშნეთ სიმართლეო“, შემდეგ კი თვითონ იწყებს „სიმართლის“ ჩხრეკას — „ლაბირინთს მიკვალავს“, ვარაუდებს გამოთქვამს. მაგრამ, თუ მეყანის ნათქვამის აზრის მიკვლევა მართლა ასე ძალიან სწყურია, მაშინ, საკვირველია, ან „ათას მედასტურეს“ რაზე აცივდება ან თვითონ რაზე იწამებს თავს. აკი თვითონვე ამბობს, ეს მეყანე აგერ დგას, ჩემს „მარცხნივ“, „თოხის ტარს დაყრდნობილი“, „მარჯალაკარწახებულიო“. ჰოდა, ვინ უნდა უშლიდეს ხელს, თვითონ ამ მეყანეს რომ კითხოს რაზე თქვი ეს სიტყვა, რა სატკივარმა წამოგაჩივლაო, და ასე გაარკვიოს სიმართლე, მოისვენოს თვითონაც და მოსვენოს ის „ათასი მედასტურეც“. მაღლობა ღმერთს, ამ გლახს ენა არ ჩავარდნია, გული არ გასკდომია, არც უჩინმაჩინის ქუდი დაუხურავს, რომ მართლა სამარჩიელო და საჩხრეკი გამხდარიყო მისი ნათქვამი. ეს მეყანე ცოცხალი, საღ-სალამათი დგას ჩვენს წინ და არავითარი „მედასტურე“ და „შუა კაცი“ არ არის ახლა საჭირო იმისათვის, რომ მან თვითონვე გაგვიზიაროს თავისი ფიქრი.

ახლა ვნახოთ ლექსი „გვიანი სტუმარი“:

ეს — ვისი ბაგე  
 ჩურჩულებს ბნელში?  
 ვინ იყო ღღემდე  
 მარტობის ერთგული მონა?  
 კარზე უეცრად მოყივნებულს  
 მასპინძლად შევრჩი —  
 და ახლა თვალით  
 ერთმანეთს ვზომავთ.

დათმობის წუთებს  
 არ ვუნთებთ სანთლებს,  
 ჩვენ შორის ერთ-ერთს  
 ვარდის ნაცვლად ეკლით მორთავენ,  
 ვისაც ეს კაცი ეაჯება,  
 მეც მისი მმართველს  
 და თუ წყალობას გაიმეტებს, —  
 გვიხსნის ორთავეს.



პირველი კითხვა, რომლითაც ლექსი იწყება, ბუნებრივია და გასაგები. ოთახში მყოფ პოეტს გარედან ჩურჩული მოესმა და ამით შემცბარ-დაფიქრებული კითხულობს — ნეტავ ვინ ჩურჩულებს იქ, ამ ბნელაშიო. მაგრამ არაბუნებრივი და გაუგებარია, რატომ კითხულობს იგი იმასაც — „ვინ იყო დღემდე მარტოობის ერთგული მონაო“. საიდან მოიტანა პოეტმა, რომ ის, ვინც ახლა გარეთ ჩურჩულებდა, ე. ი. ჯერჯერობით მისთვის სრულიად უცნობი ვილაც, „მარტოობის მონა“ იყო, თანაც „ერთგული“ მონა? განა ბნელ ღამეში გარეთ ყოფნა მაინცდამაინც იმას ნიშნავს, რომ კაცი „მარტოობაში“ იმყოფება? ეს კითხვა სრულიად უალაგო, შეუსაბამოა ახლა და, ცხადია, მხოლოდ იმისთვის გაჩნდა ტექსტში, რომ უბრალო ამბავი გაართულოს, ნისლში გაჰხვიოს, მომენტის დრამატიზმი გააძლიეროს. „ჩვენს შორის ერთ-ერთს ვარდის ნაცვლად ეკლით მორთავენ“, — ამბობს შემდეგ პოეტი. რატომ „ერთ-ერთს“? თუ მის წინ „მოყვინებული“, ე. ი. საქვეყნოდ შერცხვენილი, თავმოჭრილი, სახელგატეხილი კაცი დგას, მაშინ ბუნებრივი იქნება, რომ სწორედ ის მორთონ „ვარდის ნაცვლად ეკლით“ და გაუგებარია, რატომ ქმნის პოეტი ამნაირ გამოცანას. „ვისაც ეს კაცი ეაჯება, მეც მისი მმართვეს“, — განაგრძობს პოეტი და კვლავ საგონებელში გვაგდებს. ეს-ესაა იმას გვეუბნებოდა, პირისპირ ვდგავართ, ერთმანეთს თვალით ვზომავთ და „დათმობის წუთებს არ ვუნთებთ სანთლებსო“, ე. ი. არც მე ვაპირებ შინ შემოშვებას და არც ის ფიქრობს უკან გაბრუნებასო. როცა ასეთ რამეს ამბობენ, ეს იმას ნიშნავს, რომ კრიტიკული სიტუაცია შეიქმნა და ახლა რაღაც მოხდება, რაღაც ამბავი დატრიალდება. მაგრამ ლექსში არაფერი ხდება. პოეტი თვითონვე ივიწყებს ამ სიტუაციას და მისი განვითარების ნაცვლად გამოცანას გვთავაზობს — გვიცხადებს, ეს კაცი ვილაცას ეაჯებაო, ე. ი. რაღაცას სთხოვს, ემუდარებაო თუ ეს მართლა ასეა, მაშინ სრულიად გაუგებარია, რისთვის მოვიდა ეს კაცი პოეტთან და, საერთოდაც, რა საჭირო იყო ეს დრამატიზებული „გვიანი სტუმრობა“. ასე გვიან, ბნელ ღამეში რომ ვინმესთან სტუმრად მივიდეს კაცი, მით უფრო, საქვეყნოდ შერცხვენილი, სახელგატეხილი კაცი, მას რაღაც სერიოზული საბაბი უნდა ჰქონდეს ამისათვის. ამ კაცს კი თურმე პოეტთან მოსასვლედ



ლი არაფერი სჭირს, მას სულ სხვა ვინმესთან ჰქონია რაღაც სათხოვარი, ამას კი აქ მოუსვლელადაც მშვენივრად გააკეთებდა.

სირთულე პოეტის სულიერი თვისებების ბუნებრივი ერთობლიობა, მისი პიროვნული ბუნების გამოვლინება უნდა იყოს და არა მოდის აყოლა, რიგიდან გამორჩევის სურვილი და სხვა მისთანა მოტივებით ნაკარნახევი თავისებურება. და როცა ამ თვალთ შვეხედავთ ზაალ ებანოიძის პოეზიას, თავისთავად ჩნდება ვარაუდი, რომ მისი ლექსის სირთულე, უპირველეს ყოვლისა, ავტორის მცდარი შემოქმედებითი პოზიციის, თვალსაზრისის, შეხედულების გამოვლინებაა და არა მისი სულიერი თვისებების, პიროვნული ბუნებისა. „სირთულე“ მისი ლექსის წინასწარ დაპროგრამებული ნიშანი ჩანს და არა თვითონ სათქმელის ბუნებრივი გამოვლინება. სწორედ ამით უნდა აიხსნებოდეს, რომ მისი ლექსების მკითხველზე ბევრად უფრო დიდ „შთაბეჭდილებას“ ახდენს თვითონ პოეტის მეტყველების სტილი, საუბრის კილო, ვიდრე თვითონ ის ფიქრი და განცდა, რასაც იგი გამოხატავს.

აქედანვე უნდა მომდინარეობდეს მის ლექსებში ამდენი „ამაღლებული“, „კეთილშობილი“, „დახვეწილი“ ფერადი ფრაზები და სიტყვები და, განსაკუთრებით, ცისა და ყოველივე ციურის პირდაპირ ფანატიკური კულტი.

ცა, მიუხედავად მეცნიერების საზღაპრო წარმატებებისა, კაცობრიობისათვის მაინც საიდუმლოთა საიდუმლო დარჩა და, როგორც ჯერ კიდევ ილია ჭავჭავაძე წერდა, გონების თვალთ მისი განჭვრეტის წყურვილი, „გაუთავებელი ტრიალი იმ საიდუმლოების უძირო მორევში, რომელსაც არც თავი აქვს, არც ბოლო, არც ჰო და არც არა“, კაცობრიობის, ადამიანთა მოდგმის ბუნებრივი და მარადიული საკითხავი და საწუხარია. ასე რომ, სულაც არ არის უჩვეულო ამ მარადული საფიქრალით პოეტის დაინტერესება, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ზაალ ებანოიძე გონების თვალთ მის განჭვრეტას, ამ საიდუმლოში, ამ „ბნელში“ გარკვევას კი არ ცდილობს, ე. ი. მაძიებელი კი არ არის, არამედ მხოლოდ ლაპარაკობს ამაზე, ლექსიდან ლექსში იმეორებს, რომ სამყარო ამოუხსნელია ჩვენთვის, ბნელია და ა. შ. „საითაც უნდა გაიხედო, სივრცეა მხოლოდ, შემოსაზღვრული გამჭვირვალე და მჩატე კედლით. იმ კედლის იქეთ? — არ ისვენებს ფიქრის ფრინველი, მზეგადასულთა სანახებია თუ შეტ-



ბორილი სიბნელის ხახა?! ეს არის ახლა შეკითხვათა შესაკრებელი და ნაღვერდული ხელისგულზე ანთებულ ცეცხლის“ („მიწაა ნუთუ ერთადერთი ლურჯი რვეული“); „ხანდახან სარკმელს გამოადებ და სიბნელიდან სიბნელეში გამოიხედავ. რას იცოხნება შავი ღამე? რა დაინახოს ძეხორციელმა ვარსკვლავების ჭუჭრუტანიდან?“ („ფიქრი“); „ცა — ლომობიერი თითბრის ზარი, ვინ ჩამორეკოს და თქვას: — აი, პასუხი! ვისი ბავიდან გამოიცრას ცივი სიმართლე?! („თუ გსურს გადარჩეს...“), — აი, ასეთი ტრივიალური, სხვადასხვა ვარიაციით გამეორებული, რიტორიკული „ძნელი“ კითხვები შეადგენს მისი ბევრი ლექსის მთავარ შინაარსს, უმთავრეს სათქმელს.

მაგრამ ცასთან პოეტის ურთიერთობის გასათვალისწინებლად ჩვენთვის ახლა ბევრად უფრო საინტერესოა მისივე ავტობიოგრაფიკული, რომელიც გამორჩეული ყურადღებითა და რუდუნებითაა დახატული და, შეიძლება ითქვას, ყველაზე მკაფიო შთაბეჭდილებად რჩება მისი ლექსის მკითხველს.

ზაალ ებანოძე ლექსიდან ლექსში იმეორებს, რომ „სულით და ხორციით“ მეოცნებეა, ოცნებას და ფიქრს მინდობილი კაცია, რომ თვალი და ყური „შეღერილი“ აქვს ცისკენ და განუშორებლად ახლავს „შორეთზე წუხილი“. პოეტი დიდი მოწადინებით ცდილობს ჩაგვაგონოს, რომ ცხოვრება მისთვის არის „ყოველდღიური წვრილმანებით დატვირთული ქაოსი“, „ყოველდღიურ ცდუნებათა წამების გროვა“, ხოლო თვითონ „წუთისოფლის ტვირთით დაოსილი“ კაცი, „ამქვეყნიურ ზნის და ჩვეულების მსხვერპლი“. „ჩემი ბინა“, ამბობს იგი, ცაში მწამს, ვარსკვლავების მალა, ჩემი ნეტარება აქ ყოფნაა და სულაც იქ დავსახლდებოდი მაგრამ, ვაი, რომ არ შემიძლია ეს და იძულებული ვარ ჩემდაუნებურად, ჩემი სურვილისდასაწინააღმდეგოდ აქ დავრჩე, ამ „ქაოსში“ ვიტრიალო.

ლირიკულ ლექსებში სხვადასხვა ვარიაციით ხორცმესხმულ ამ ავტობიოგრაფიკულ ზაალ ებანოძე უფრო სრულად და მკაფიოდ ხატავს პოემაში „თეთრი წყვდიადი“. იგი ნაღვლიანი ირონიით მიმართავს საკუთარ თავს — „რას გადატირი ამ სიმაღლიდანო“ და სინანულით განაგრძობს — „გინდა თუ არა“ მაინც „უნდა ჩაყვ ყოველდღიური წვრილმანების მღორე მდინარეს“, „საითაც უნდა გაგექცეს თვალი“, ბოლოს მაინც თავისკენ მიგაბრუნებს, მაინც „დავადგამს ქედზე“ თავის მიძიმე უღელსო. ეს უღელი, მისი ყო



ველი შეხება ტკივილით ავსებს მას და საოცნებოდა აქვს, როგორმე დააღწიოს თავი ამ სატანჯველს, დროებით მაინც დასახლდეს თავისი „ოცნებისა და ფიქრის“ ქვეყანაში. გატანჯული პოეტი საშველს მხოლოდ მაშინ ჰპოვებს, როცა მარტო დარჩება და „საღამურ ნიავს“ მიუშვერს შუბლს. აი, მაშინ დგება მისთვის სანეტარო უამი — გამოჩნდება მთვარე, მისი „შორებელი დობილი“ და მთელი ღამე, „ოცნებას და ფიქრს მინდობილი“, საიდან სად არ დადის, რა გზას არ თელავს. მაგრამ ეს ნეტარება ხანმოკლე და წარმავალია: მოვა „ციცკარი“ და იგი უკვე „ცრემლის ტბაში იბანს ხელებს“, რადგან კვლავ „წვრილმანების მორევს“ უნდა დაუბრუნდეს, კვლავ მისი უღელი უნდა დაიდგას. თუმცა, პოეტის მოუსვენარ გონებას ამ „წვრილმანებისგან“ თავდასაღწევი სხვა სახსარიც მოუძებნია. „ჭრელია ქუჩა, განსხვავებას თვალდათვალ უმზერ, ტკივილი ტკივილს ემატება და როცა გულზე როგორმე გინდა აიშორო ახალი დამლა, — ისევ ბავშვობა, ფიქრში უნდა შეუყვებ აღმართს“, — წერს იგი და ჩვენთვის გასაგებია, რისი თქმაც სურდა: მას თურმე შთაგონება, რალაც მნიშვნელოვანის გამოხატვის წყურვილი კი არ ახსენებს ბავშვობას, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ იმის სურვილი, რომ ცხოვრებისგან მიყენებულ ტკივილებს გაექცეს. „ახალი დამლა“ აიშოროს და მისთვის სანეტარო „ოცნებების“ ქვეყანაში — ცაში გადასახლდეს. პოემაში იგი კიდევ ერთი შტრიხითაც ამდიდრებს ამ ავტობიოგრაფიას, ვვეუბნება — „წარსული მაინც წარსულია, სხეული მისი თანდათანობით იფარება ფაფუკი ნისლითო“ და, რაკი საერთოდ ძალიან იზიდავს ყოველგვარი ნისლი, ბურუსი, წყვილია, წკვარამი და მისთანები, ეტყობა, წარსულშიც და, ალბათ ბუნების წიაღშიც იმავე მოტივის კარნახით დამოგზავნობს, რა მოტივიც ბავშვობაში გადასახლებს ხოლმე.

ავტობიოგრაფი, რა თქმა უნდა, მკაფიო და მეტყველია, მაგრამ ავტორი მაინც არ კმაყოფილდება და, თავისი ხატი რომ მთლად სრულყოს, ბოლო ხანებში დაწერილი ერთი უსათაურო ლექსით გვირგვინსაც ადგამს მას. აი ისიც: „შენს კალთაში მეგულება, ყველაფერი მე რაც მინდა; გახლდეს ჩემი ერთგულება — პირჯვარი და მზერა წმინდა. ეს მინდორიც — ფეროვანი, შენს ცრემლზეა ამოსული; მეფის, მონის, ხელოვანის შენ გეკუთვნის, ცაო, სული. სულის კოკას რახან ავსებ — სამყაროთა იგავი ხარ, შეციე-



ბულ ნაზამთრალზე ხელში დროშად მიკავიხარ“. როგორც ვხედავთ, პოეტი აქ მისთვის უჩვეულო სინათლით გვეუბნება, რომ „ცის კალთაში“ ეგულება „ყველაფერი, რაც მას უნდა“, რომ ცა მისი „სულის კოკას“ ავსებს, რომ ის არის მისი „პირჯვარი და მწერა წმინდა“, მისი „დროშა“.

თუ ზაალ ებანოიძის ამ ავტობიოგრაფიულ სიმართლედ ვირწმუნებთ, მაშინ, გვინდა თუ არა, უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ცხოვრება მაინცდამაინც არ უნდა აღელვებდეს პოეტს, რომ მისთვის სულერთი უნდა იყოს, როგორ მიედინება, ჩქეფს და ხმაურობს ცხოვრების მდინარე, რა უჭირს და უღბინს ქვეყანას, რა აღელვებთ, აფიქრებთ, აღონებთ და ახარებთ ადამიანებს. მაგრამ ამას ნამდვილად ვერ ვიფიქრებთ. მისი ბევრი ლექსი იმას გვეუბნება, რომ პოეტი, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ცხოვრებით სუნთქავს, რომ ქვეყნისა და ხალხის ცხოვრების ხატვა მისთვის არც სატანჯველია და არც ძალით თავს მოხვეული საქმიანობა. ამას განსაკუთრებით ცხადად გვაგონებინებს მისი ახალი პოემა, რომელსაც, საერთოდ, წარმატებად ვერ მივიჩნევთ, მაგრამ აქ არის არა ერთი და ორი ეპიზოდი, სურათი, ფრაგმენტი, რომელშიც წრფელი სიყვარულით და პოეტური განცდითაა დახატული მშრომელი კაცი, მისი საწუხარი და საფიქრალი. ამრიგად, ისღა დაგვრჩენია, დიდად არაფრად ვიწამოთ ეს ავტობიოგრაფიული და ვიფიქროთ, რომ ის არის მხოლოდ ნიღაბი, ცრუ ესთეტიზმის თარგზე გამოჭრილი ნიღაბი, რომელმაც, ავტორის რწმენით, სიმაღლე და სინატიფე, ზეციერება, სულიერება უნდა მიანიჭოს მის ლექსებს, მის პოეზიას.

როცა ასეთი საეჭვო ღირებულების ქმნილებები ნატიფი პოეზიის პრეტენზიით იბეჭდება კრებულიდან კრებულში, წიგნიდან წიგნში, ამასთან, იბეჭდება პოეტის, მე ამას ხაზგასმით და გარკვევით ვამბობ, პოეტის და არა პოეზიაში შემთხვევით მოხვედრილი კაცის წიგნებში, ეს უკვე საგანგაშოა და დიდაც გემართებს ზარის შემოკვრა.

\* \* \*

ჩვენთვის საინტერესო „სიახლეთა“ თვალსაზრისით ძალიან საგულისხმოა ნოდარ ადგიშვილის ბოლო პოეტური კრებული — 1984 წელს გამოცემული „შეგხედავ, გამიხარდება“.



ლექსების პირველი წიგნი „შენ დამრჩი საფერებელი“ ნოდარ ადგიშვილმა გამოსცა 1973 წელს. ამ წიგნს შემდეგ მოჰყვა პოეტის მორიგი კრებულები: „თოვლის სინათლე“ (1976 წ.) „ღამის ცა“ (1977), „შენს სიყვარულში“ (1979), „მთვარის გზები“ (1981) და „სარკის ნატეხები“ (1983).

ამ კრებულის — „სარკის ნატეხების“ ანოტაცია გვეუბნება, რომ იგი „შეივსო წინა ხუთი წიგნიდან ამოკრებილი ლექსებით“. მართალია, წინა კრებულებიდან ამოკრებილი ლექსებით არც პოეტის ადრინდელი წიგნებია ღარიბი, ახალი მხოლოდ მცირე ნაწილია ამ წიგნებში, მაგრამ 1983 წლის კრებული მაინც უნდა გამოვარჩიოთ. იგი პოეტის პირველი წიგნის გამოსვლის ათი წლისთავზეა გამოცემული და ასე თუ ისე აჯამებს მისი შემოქმედების ათწლეულს, გავლილი გზის ამ პირველ მონაკვეთს და მეტ-ნაკლებად სრულად აღგვიდგენს ამ გზის სურათს.

და აი, ასეთი, შეიძლება ითქვას, მისთვის საეტაპო, სანიშნ-სვეტო კრებულის გამოსვლიდან ერთი წლის შემდეგ, 1984 წელს ნოდარ ადგიშვილი აქვეყნებს ლექსების კიდევ ერთ, სათვალავით მეშვიდე წიგნს. ბუნებრივია, თუ ამ წიგნში ახალ ლექსებთან შეხვედრას ველოდით და ვვიჭრობდით, რომ პოეტი ახალ სათქმელს გვეტყოდა, ახალ სივრცეს დაგვანახებდა. მკითხველი რომ სწორედ ამ მოლოდინით შეხვდებოდა მის ამ ახალ წიგნს, ამას, ეტყობა, თვითონ ავტორიც გრძნობდა. აი, რას გვეუბნება იგი კრებულის წინათქმაში: „გამიგონია, ყოველი მცირე ზომის ლექსი ერთ ან ორ გამორჩეულ სტრიქონს ეფუძნება, რომელიც, როგორც ამბობენ პოეტს ჭერიდან აქვს ჩამოტანილი. — ჭერიდან თუ ციდან ჩამოტანილისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ ცოტა გამორჩეული სტრიქონისათვის მეც ხშირად მიძებნია უკეთესი — უფრო სწორად, თავისი ადგილი. ამის გამო ზოგიერთი სტრიქონი ლექსიდან ლექსში გადასულა, რამდენიმე მათგანს, ალბათ, ამ კრებულშიც წააწყდება დაკვირვებული მკითხველი. წიგნში სამშობლოსათვის გამრჯე და მისი ერთგული ადამიანების ტკივილებისა და სიხარულის გამოხატვას ვცდილობდი“.

დაკვირვებული მკითხველი ამ კრებულში, ალბათ, ზოგიერთ ნაცნობ სტრიქონს წააწყდებაო — ნაცნობ ლექსებს კი არა, მხოლოდ ზოგიერთ ნაცნობ სტრიქონსო, — აი, რას გვპირდება ავტო-



რი. მაგრამ კრებულის გაცნობა სრულიად აქარწყლებს ჩვენს მოლოდინსაც და აქტორის ამ დაპირებასაც.

როგორც ვთქვით, წიგნის სახელწოდებაა „შეგხედავ, გამიხარდება“. ამ ფრაზას კი ჩვენ უკვე ვიცნობთ. პოეტის ლექსების პირველ წიგნში, 63-ე გვერდზე, დაბეჭდილია ლექსი, რომლის სათაურია „შენ დამრჩი საფერებელი“:

შენ დამრჩი საფერებელი,  
სხვა ყველაფერი მოთავდა,  
აწი ვერ დაგდებ სასწორზე  
გასამეტ-გასაყოფადა.

არ მინდა კოშკი ბროლისა —  
ხის ქვეშ დავრჩები, შენს ახლოს.

შეგხედავ,  
გამიხარდება,  
ჩემო ცაო, და ვენახო!

როგორც ვხედავთ, „შეგხედავ, გამიხარდება“ ამ ახალგაზრდობისდროინდელი ლექსის სტრიქონია. მაგრამ, 1984 წლის კრებულს რომ გადავფურცლავთ, ვნახავთ, რომ ეს ფრაზა თურმე მარტო იმისთვის არ გამოუყენებია პოეტს რომ სახელი შეერქვა ამ „ახალი“ წიგნისთვის, იგი აქ დაბეჭდილი ერთი „ახალი“ ლექსის სათაურიც ყოფილა. აი ეს ლექსიც კრებულის მე-14 გვერდზე:

როგორც კი სიყრმეს გამოცვდი  
და მოვადექი სიბერეს,  
მეც მოვიძიე ფანდური  
და ზედ ეს ლექსი ვიძღვრე:

შენ დამრჩი საფერებელი,  
სხვა ყველაფერი მოთავდა.  
აწი ვერ დაგდებ სასწორზე  
გასამეტ-გასაყოფადა.

არ მინდა კოშკი ბროლისა,  
ხის ქვეშ ვიქნები, შენს ახლოს,  
შეგხედავ,



გამიხარდება,  
ჩემო ცაო და ვენახო.

ამრიგად, ავტორი კი გვარწმუნებდა, ამ წიგნში მხოლოდ ზოგიერთ ნაცნობ სტრიქონს წააწყდებითო, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ჩვენ ნაცნობ სტრიქონსაც წაგაწყდით უკვე და ნაცნობ ლექსსაც, რადგან ეს არის იგივე ლექსი, რომელიც ჯერ კიდევ პოეტის პირველ კრებულში, შემდეგ კი 1979 წლის კრებულში იყო დაბეჭდილი, ოღონდ ახლა მას დამატებული აქვს ერთი სტროფი და შეცვლილი აქვს სათაური.

ეს ლექსი გამონაკლისი არაა ამ წიგნში. მთელი კრებული თითქმის სულ ძველი ლექსებითაა შევსებული, ყველა მათგანი ნაცნობია ჩვენთვის.

მაგრამ კრებულში დაბეჭდილი ლექსების დიდზე დიდი უმრავლესობის „სიახლეს“ მაინც სულ სხვა რამ განაპირობებს. იმის საჩვენებლად, თუ რა არის ეს „სულ სხვა რამ“, ვნახოთ ერთი მაგალითი, რომელიც ტიპური, საერთოდ დამახასიათებელია პოეტის შემოქმედებითი ლაბორატორიისათვის: ძირითადად ასე „იწერება“ მისი სულ „ახალი“ და „ახალი“ ლექსები და მზადდება გამოსაცემად „ახალი“ და „ახალი“ კრებულები.

1976 წლის კრებულში (გვ. 27), ე. ი. ლექსების მეორე წიგნში, დაბეჭდილია ლექსი „ერთგულება“:

ისევ ვავედრებ შენს თავს ზეციერს,  
ისევ მიყვარხარ, ისევ მჭირდები...  
და ნათლით სავსე ჩემს ეკლესიებს  
ფრთებს აზომებენ თეთრი ჩიტები.

ჩემი დღეები ასე მიდიან,  
— მინდი! — ჰყვირიან და მიაქვთ მინდი.  
გაჩენის დღიდან ბეწვზე ჰკილია  
ცოტა სინათლე და ცოტა ბინდი.

თუ რამ გამაჩნდა, შენ ერთს შეგწირე,  
თუ რამ მექნება, შენ ერთს გაბირდები...  
და ფრთებით სავსე ჩემს ეკლესიებს  
ფრთებს აზომებენ თეთრი ჩიტები.



ამავე, 1976 წლის კრებულში (გვ. 28) დაბეჭდილია მეორე ლექსი „ლურჯი სამეფო“:

ხანდახან ვფიქრობ: რა ბედი მერგო,  
მტანჯავ და მაინც შენსკენ ვიჩქარი.  
რა შორს ყოფილა ლურჯი სამეფო,  
რა შორს ყოფილა ჩემი ცისკარი.

მაგრამ ჯერ რეკავს ძველი სამრეკლო  
და უძღვებს ქარებს გულის ფიცარი.

როცა ეს ორი ლექსი უკვე გავიხსენეთ, ახლა გადავშალოთ პოეტის ლექსების სათვალავით მეოთხე წიგნი, 1979 წელს გამოცემული კრებული და მეცხრამეტე გვერდზე წავიკითხოთ მისი „ახალი“ უსათაურო ლექსი „ხანდახან ვფიქრობ“:

ხანდახან ვფიქრობ რა ბედი მერგო, —  
ამდენი მაინც რა მეღო ვალი,  
რომ ვერ გავაძღე შენი სამსხვერპლო,  
რომ ვერ წაეშაღე მომხელურის კვალი.

ჩემი დღეები ასე მიდიან,  
— მინდი! ჰყვირიან და მიაქვთ მინდი...  
გაჩენის დღიდან ბეწვზე ჰკილია  
ცოტა სინათლე და ცოტა ბინდი.

ამრიგად, პოეტის ამ „ახალ“ კრებულში დაბეჭდილი ეს „ახალი“ ლექსი გაკეთებულია 1976 წლის კრებულში დაბეჭდილი ორი სხვადასხვა ლექსიდან ამოღებული სტრიქონებით.

ასეთ მეტამორფოზებს განიცდის პოეტის უკვე დაბეჭდილი ლექსების აბსოლუტური უმრავლესობა კრებულიდან კრებულში; ასე დამოგზაურობენ მისი ცალკეული სახეები, ფრაზები, სტრიქონები, სტროფები ლექსიდან ლექსში, კრებულიდან კრებულში; ასე იჩეკება სხვადასხვა ლექსებიდან ამოკრებილი სტრიქონებისა და სტროფებისაგან სხვა „ახალი“ ლექსები, ამ „ახლებისგან“ კიდევ სხვა „ახლები“ და ა. შ.

პოეტის თითქმის ყველა ლექსს კრებულიდან კრებულში ან უსათუოდ ახალი მორთულობა აქვს, ან სახის იერი აქვს შეცვლილი, როგორც პლასტიკური ოპერაციის შემდეგ, ან სულაც დასლეჩილ-



დანაწევრებული, დაკრილ-დაკეპილია და შემდეგ კვლავ ახლად მიწებებულ-მოწებებული, გამთელებული.

ლექსის შექმნა, როგორც ამბობენ და როგორც თვითონ ნოდარ ადგიშვილმაც გადაკვრით შეგვასხენა თავისი ამ ბოლო კრებულის წინათქმაში, მძიმე, რთული, ტანჯვითა და სიამით სავსე შემოქმედებითი პროცესია. მაგრამ, მისი არ იყოს, მეც გამიგონია, რომ პოეტები, ჩვეულებრივ, როგორც წესი მხოლოდ მას მერე უშვებენ ლექსს მზის სინათლეზე, მერე ბეჭდავენ მას, როცა ამ სატანჯველს გამოვიღიან და როცა ყოველმხრივ გამართავენ, გამოჩაღ-ჩაგენ, სრულყოფენ თავის ქმნილებას.

რა თქმა უნდა, არც უკვე დაბეჭდილი ლექსის სრულყოფა თუ გადამუშავებაა უჩვეულო და გაუგონარი. გარკვეული დროის შემდეგ, შორიდან უკეთ ჩანს ცალკეული ხარვეზები თუ ჩრდილები და, ბუნებრივია, პოეტი კვლავ მიუბრუნდეს თავის ნაწარმოებს, დახვეწოს და სრულყოს იგი; ისიც გასაგებია, რომ პოეტს კვლავაც აწვალბდეს ძველი თემა თუ მოტივი და არ ტოვებდეს ადრე თქმულის უფრო სრულყოფილად გამონახატვის სურვილი; დაბოლოს, ხდება ისედაც, რომ თავისი ადრინდელი ლექსი ან მისი რომელიმე სტრიქონი მოულოდნელ შუქში გაუნათდება და სრულიად ახალ სათქმელს შთააგონებს. მაგრამ ეს ყველაფერი, უკვე დაბეჭდილის გასწორება, გადაკეთება თუ ახლად დაწერა, გაცილებით უფრო იშვიათია და, როგორც წესი, მხოლოდ ცალკეული ლექსების ან ლექსების გარკვეული რიგის წილ-ხვედრია, და არა განურჩევლად თითქმის ყველაფრისა, რაც პოეტს გამოუმზეურებია... ყოველ შემთხვევაში, ჯერ არსად გამიგონია, რომ რომელიმე პოეტი წიგნად გამოცემულ ლექსთა კრებულებსაც ისევე თამამად და დაუნდობლად „ამუშავებდეს“, როგორც თავის საწერ მაგიდაზე გაშლილ ხელნაწერებს, შავ პირებს, ესკიზებს, თავდაპირველ მონახაზებსა და ვარიანტებს, რომ პოეტი თითქმის ყოველ ადრინდელ ლექსს ყოველ მომდევნო კრებულში უსათუოდ ახალი ვარიანტით ან სულაც გადაკეთებულს ბეჭდავდეს; რომ პოეტი ახალ ლექსებს, უპირატესად, ძირითადად, საკუთარი დაბეჭდილი ლექსების ცალკეული სტროფებისა და სტრიქონების ხელახალი კომბინირებით „ადგენდეს“.

ნოდარ ადგიშვილი კი, როგორც ვნახეთ, სწორედ ასე აკეთებს.





მას „შვიათად აქვს ისეთი ლექსი, რომელიც ორჯერ, სამჯერ არ იყოს დაბეჭდილი მის კრებულებში და ასევე ორჯერ, სამჯერ არ იყოს გადამუშავებულ-გადმომუშავებულა, გადაკეთებულ-გადმოკეთებულა, გადამღერებულ-გადმომღერებულა.

ამას კი ვამბობთ, მაგრამ, ბოლს და ბოლოს, კაცმა რომ თქვას, ჩვენი უპირველესი საკითხავი და საჩხრეკ-სარკვეჭი მაინც პოეტის შრომა-გარჯის პროცესი კი არა, ამ შრომა-გარჯის ნაყოფი— თვითონ ლექსი, მისი სრულყოფილება და სრულქმნილება უნდა იყოს. ყოველ შემთხვევაში, მკითხველს ჯერ მაინც ლექსი აინტერესებს და არა ის, როდის და რა გზით იქმნებოდა იგი. ასე რომ, დროა ვნახოთ, რას იმკის პოეტი ადრე დაბეჭდილი ლექსების ამდენი გადაკეთება-გადამუშავებით, ძველი ლექსების „ნგრევითა“ და დარჩენილი ძველი სამშენებლო მასალისგან, ძველი ბლოკებისა და კონსტრუქციული ელემენტებისგან „ახალი“ ლექსების შენებით.

დავიწყოთ ლექსით, რომელიც საუბრის დასაწყისში დავიმოწმეთ და რომელსაც პირველ კრებულში სათაურად ჰქონდა „შენ დამრჩი საფერებელი“, ხოლო ბოლო კრებულში ახალი სათაური აქვს — „შეგხედავ, გამიხარდება“. როგორც ვნახეთ, ამ ლექსის თავდაპირველ ტექსტს 1984 წლის კრებულში დამატებული აქვს ერთი სტროფი: „როგორც კი სიყრმეს გამოვცდი და მოვადექი სიბერეს, მეც მოვიძიე ფანდური და ზედ ეს ლექსი ვიმღერე“, — შემდეგ კი მოსდევს თავდაპირველი ტექსტი. მოიგო თუ არა ამ სტროფის დართვით ლექსმა? ვფიქრობ, რომ არა. ეს ინფორმაცია მხოლოდ ზღუდავს ლექსის სარბიელს, უფრო ვიწრო სადინარს უჩვენს განცდას, შინაარსობრივად აღარბიებს ნაწარმოებს. საერთოდ კი ასეთი „განმარტებებით“ ლირიკული ლექსის დაწყება, მისთვის ასეთი „შესავალის“ გაკეთება პრიმიტიული კომპოზიციური ხერხია და, ცხადია ამ საქმეში დაოსტატების ნიშნად არ გამოდგება. თანაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ეს „შესავალი“ ზედმეტიც ჩანს ლექსის სხეულზე. თავდაპირველი ვარიანტი ბევრად უფრო მწყობრი, მთლიანი და დინამიური იყო. გარდა ამისა, ეს სტროფი არცთუ ისე ესადაგება ავტორის პოეტურ სტილისტიკას: ნ. ადგიშვილი არ არის ის პოეტი, ფანდური რომ უჭირავს და ზედ ამღერებს თავის ლექსებს. დაბოლოს; სათვალავში ჩასავლება ისიც, რომ მკითხველს შეიძლება სიყალბედაც მოეჩვენოს ლექსში გაჩენილი ეს „სი-



ახლე“, რადგან მან კარგად იცის, რომ პროეტმა ჯერ კიდევ სიჭაბუ-  
კეშივე „იმღერა“ ეს ლექსი და არა მაშინ, როცა სიბერეს მოადგა.  
1981 წლის კრებულში (გვ. 74) დაბეჭდილია ლექსი „სულ  
თქვენ ყოფილხართ“:

ნეტავ პირველმა ვინ თქვა მამული,  
ვინ შემაჩეჩა ბნელს უსინათლოდ...  
წვიმის სიმღერით გულზე გაბმული  
ვინ მოიგონა ეს საქართველო...

ბზიფო, ენგურო, რიონო, მტკვარო,  
ჩემო უიღბლო სახლო და კარო, —  
ამ სიბერის უამს უფრო გამოჩნდით,  
ამ ყოიამეთში უფრო გიცანიო...

სულ თქვენ ყოფილხართ, სულ ეს ყოფილა,  
აკვნის ფიცრიდან კუბოს ფიცრამდი.

პოეტმა ეს ლექსი გადააკეთა, პირველი სტროფი ამოიღო,  
ბოლოში ახალი სტროფი დაამატა, მეორე სტროფი გაასწორა, ლექსს  
ახალი სათაური მისცა — „მიხეილ თამარაშვილი“ — და ასე დაბეჭ-  
და 1983 წლის კრებულში (გვ. 94):

ბზიფო, არაგვო, ენგურო, მტკვარო,  
შორს დარჩენილო სახლო და კარო,  
ამ თოვლის გზაზე უფრო გამოჩნდით,  
ამ ყოიამეთში უფრო გიცანიო,  
სულ თქვენ ყოფილხართ, სულ ეს ყოფილა  
აკვნის ფიცრიდან კუბოს ფიცრამდი.

დღესაც ამ თაღებზე თქვენს გამო ვიცვამ,  
ამ ვიღაც მკვდარსაც თქვენს გამო ვტირო...  
ჯერ კიდევ ბოლავთ და თვალებს მიწვავთ,

მწარე ხართ, როდის იქნებით ტკბილი?

ეს ერთხელ უკვე გადამუშავებული ლექსი პოეტმა კვლავ გა-  
დააკეთა, განაახლა და სულ ერთი წლის შემდეგ, 1984 წლის კრე-



ბულში (გვ. 51) დაბეჭდა მისი ახალი ვარიანტი თითქმის პირვან-  
დელი სათაურით — „სულ ეს ყოფილა...“:

მომშვივებხარ მიწის შიმშილით  
და ვტირი, ტირილს სულ რომ მიშლიდი...  
თურმე რა უცებ შრება მდინარე,  
თურმე რა უცებ წყდება ყიყინი...

ჩიტო, ყვავილო, დღეო ფოფინა,  
ამ მზის ჩასვლისას უფრო გიცანით,  
სულ თქვენ ყოფილხართ,

სულ ეს ყოფილა, —  
აკვნის ფიცრიდან კუბოს ფიცრამდი.

ამ ბოლო ვარიანტის პირველი სტროფი წამოღებულია 1976 წელს გამოცემულ კრებულში (გვ. 45) დაბეჭდილი ლექსიდან „გურამ რჩეულიშვილის გახსენება“ („მომშვივებხარ მიწის შიმშილით, და ვტირი, ტირილს სულ რომ მიშლიდა... რა ღრმა ყოფილა შავი ზღვის ფსკერი, როგორ დაფარა გულის ყიყინი“), ხოლო მეორე სტროფი, როგორც ვხედავთ, იგივეა, რაც 1983 წლის ვარიანტის დასაწყისი, ოღონდ კვლავ გადაკეთებული და „დახვეწილი“.

მაგრამ ამდენმა გადაკეთება-გადმოკეთებამ ეს ლექსი ვერც შინაარსობრივად გაამდიდრა და ვერც ფორმით სრულყო. 1983 წლის ვარიანტში, სხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, აშკარად უხეიროა სტრიქონი „ამ ვილაც მკვდარსაც თქვენს გამო ვტირი“. ამ ფრაზის სტილი და ინტონაცია სრულიად შეუსაბამოა ლექსის ლირიკული გმირისათვის; 1984 წლის ვარიანტში კი ლექსის სხეულზე მექანიკურად მიკერებული ჩანს 1976 წლის კრებულიდან წამოღებული სტროფი. ამ სტროფმა ლოგიკურად შეუსაბამო განადა ლექსის ტექსტი. ფრაზა „მომშვივებხარ მიწის შიმშილით“ იმას ნიშნავს, რომ ლირიკული გმირი შორს იმყოფება რაღაცისგან თუ ვილაცისგან, ვერ ხედავს მას, ენატრება მისი ნახვა და, თუ ტირის, ალბათ, სწორედ ამის გამო ტირის. ლექსის მეორე სტროფში კი ეს გმირი სულ სხვა სანდვლელზე გვესაუბრება. „ჩიტო, ყვავილო, დღეო ფოფინა, ამ მზის ჩასვლისას უფრო გიცანით“, — ამბობს აქ იგი, ე. ი. ამბობს, რომ



ყველაფერი, რასაც ახლა ხედავს, რაც მის თვალწინ, მის გარშემოა და რაც ასე ძვირფასია მისთვის, ახლა, „ამ მზის ჩასვლისას“, ანუ სხვანაირად, სიბერეში, სიცოცხლის დასასრულს უცვნია და დაუფასებია უფრო უკეთ, ახლა გამხდარა მისთვის კიდევ უფრო ტკბილი და საყვარელი. და თუ მას ახლა მართლა აქვს რაიმე სანაღველე, ეს მხოლოდ ის იქნება, რომ მალე უნდა დაშორდეს მათ, ველარ უნდა იხილოს ისინი. მხოლოდ ამას, მხოლოდ ძვირფას და საყვარელ საგანთან მოახლოებული განშორების სევდას გულისხმობს ლექსის ეს მეორე სტროფი და არა რაღაც ძვირფასისგან სიშორეს, მის მონატრებას, „მოშვივებას“. ნათელია, რომ ამ რამდენჯერმე გადამუშავებული, სხვადასხვა ლექსებისგან „შედგენილი“ „ახალი“ ლექსის პირველი სტროფი სხვა განცდას გამოხატავს და მეორე კიდევ — სხვას, პირველის საპირისპიროს.

1973 წელს გამოცემულ პირველ კრებულში (გვ. 48) დაბეჭდილი ლექსიდან „ძველი სიმღერა“ პოეტმა შემდეგში გააკეთა ორი „ახალი“ ლექსი და შეიტანა 1981 წლის კრებულში. ერთი მათგანის სათაურია „მაინც...“ (გვ. 47):

აღარც ის ბროლის კოშკები,  
აღარც ის ფაცხა, მარიამ...  
საითაც უნდა, მიგვაფრენს,  
მაგრამ რა ქარის ბრაღია.

ის გოგოც სხვისი ცოლია,  
ის ბიჭიც სხვისი ქმარია...  
მაინც, ღამდება, თენდება,  
მაინც თენდება, მარიამ.

(მესამე და მეოთხე სტრიქონები წამოღებულია 1977 წლის კრებულში (გვ. 30) დაბეჭდილი ლექსიდან „მაქვს ჩემი ციხე-სიმაგრე“: „მაქვს ჩემი ციხე-სიმაგრე ცაცხვის ქვეშ-წნული გალია, დაბერავს ქარი, მიაფრენს, მაგრამ რა ქარის ბრაღია“).

ეს ლექსი დაბეჭდილია 1983 წლის კრებულშიც (გვ. 69): აქ შეცვლილია ბოლო ორი სტრიქონი და, როგორც წესი, სათაურიც. ამჟღად პოეტს მისთვის „აწ სადღა უნდა გაფრინდე“ დაურქმევია:



აღარც ის ბროლის კოშკები,  
 აღარც ის ფაცხა, მარამ!  
 საითაც უნდა მიგვაფრენს,  
 მაგრამ რა ქარის ბრალია.  
 ის გოგოც სხვისი ცოლია,  
 ის ბიჭიც სხვისი ქმარია,  
 გაფრინდეს? ვისკენ გაფრინდეს,  
 საწყალი ჭიამაია .

1984 წლის კრებულში ეს ლექსი კვლავ გადაკეთებულია და დაბეჭდილია კვლავ ახალი სათაურით — „დარ-ავდარი“ (გვ. 38):

სხვებს რომ ჰგონიათ, არ თოვს და  
 სხვებს რომ ჰგონიათ, დარია,  
 სხვებს რომ ჰგონიათ, გზა და გზა  
 კვლავ ზვრებზე საუბარია,

ის გოგოც სხვისი ცოლია,  
 ის ბიჭიც სხვისი ქმარია...  
 არ იცის, ვისკენ გაფრინდეს,  
 საწყალი ჭიამარია.

ვფიქრობ, ამდენი გადაკეთებით პოეტმა საგრძნობლად დააზიანა თავისი ლექსი. 1981 წლის კრებულში იგი ბოლოვდებოდა სტრიქონებით — „მაინც ღამდება, თენდება, მაინც თენდება, მარამ“. მგონია, ეს დაბოლოება ბევრად უფრო ლოგიკური და ბუნებრივია ლექსში გამოხატული განწყობილებისათვის, თანაც შინაარსობრივადაც უფრო ვრცელი და უფრო საგულისხმო რამის მთქმელია, ვინემ ბოლო ორი ვარიანტის „საწყალი ჭიამარია“. ეს უკანასკნელი მხოლოდ გოგოსა და ბიჭის მოტივს აზოგადებს, პირველი კი გაცილებით უფრო ვრცელ მოტივს — ცხოვრების „ქარს“ ეხმიანება და გვეუბნება: ეს „ქარი“, ე. ი. ცხოვრება, მართალია, „საითაც უნდა მიგვაფრენს“, მაგრამ მაინც ვერ გეჯაბნის, ვერ გვერევა, რადგან რამდენიც უნდა „დაღამდეს“, მერე მაინც „თენდება, მაინც თენდება“.

მთლად უხეირო მეჩვენება 1984 წლის ვარიანტის პირველი სტროფი, რომელმაც, ვფიქრობ, სულ გააფუჭა ეს ლექსი. წინა ვარიანტებში პირველი სტროფი დასრულებულ აზრს გამოხატავდა და



გეორგ სტროფში ახალი წინადადება იწყებოდა. ახლა კი პირველ სტროფში დაწყებული წინადადება მეორე სტროფში მთავრდება და ეს წინადადება გამოხატავს, აი, ასეთ „აზრს“: „...სხვებს რომ ჰგონიათ გზა და გზა კვლავ ზვრებზე საუბარია, ის გოგოც სხვისი ცოლია, ის ბიჭიც სხვისი ქმარია“. არ ვიცი, სხვებს როგორ ჰგონიათ, მაგრამ მე პირადად მგონია, რომ ამ წინადადებაში აზრი ისევე „მოხდენილად“ არის გამოხატული, როგორადაც ცნობილ ფრაზაში — „ხელი გავიქნე ფეხი“.

1973 წლის კრებულში (გვ. 12) პოეტს აქვს ლექსი „ჯარისკაცის დღიურიდან“, რომელიც, უკვე უსათაუროდ, შეტანილია 1979 წლის კრებულშიც:

ამ დროს მკერდს უნდა უშვერდენ ნიავს,  
ალბათ შენც ასე გსურს და განიცდი.

ო, ახლა მაინც ისეთი დღეა,  
კიამაია ხელზე დავისვი.  
და რატომ უნდა მესროლო ტყვია,  
და რატომ უნდა მომკლა, არ ვიცი!

1981 წლის კრებულში კი (გვ. 53) არის, აი, ეს უსათაურო „ნუ მკითხავ ახლა...“:

ნუ მკითხავ ახლა მოწყენის მიზეზს,  
ნურც იმას — ასე რატომ გინატრე...

მოფენილია მინდვრებზე ისევ  
ყვავილის სითბო, თოვლის სინათლე.

1984 წლის კრებულში (გვ. 18) ეს ორი ლექსი გაერთიანებულია. ამ ახალი ლექსის სათაურია „ნუ მკითხავ...“:

ნუ მკითხავ ახლა მოწყენის მიზეზს,  
ნურც იმას — ასე რატომ გინატრე...

მოფენილია მინდვრებზე ისევ  
ყვავილის სითბო, თოვლის სინათლე.



მთლად ჩვენებური დარი და დღეა,  
 მთლად ჩვენებური მზე და მისი  
 და რატომ უნდა მესროლონ ტყვია,  
 და რატომ უნდა მომკლან, არ ვიცი.

ორი სხვადასხვა ლექსისგან შედგენილ ამ „ახალ“ ლექსში არ იგრობოდა შინაგანი მთლიანობა და სიმართლე. ლექსის ლირიკულ გმირს, რატომღაც, იმის მოლოდინი აქვს, რომ ტყვია უნდა ესროლონ, უნდა მოკლან. ამ საწუხარს უზიარებს იგი მისთვის ვიღაც ძვირფას ადამიანს, და ძალიან უცნაური ჩანს, რატომ ემუდარება—ნუ მკითხავ ახლა მოწყენის მიზეზს და ნურც იმას, ასე რატომ გინატრეო: თვითონვე ეუბნება ერთსაც და მეორესაც და იმ ადამიანს საიდან, რატომ გაუჩნდება ამის კითხვის სურვილი. არცა ისაა ამ ლექსიდან გასაგები, რატომ აქვს ამ კაცს იმის მოლოდინი, რომ ტყვია უნდა ესროლონ. განა მშობლიური ადგილებიდან შორს მყოფ კაცს უსათუოდ ამის მოლოდინი უნდა გაუჩნდეს? ეს „ტყვია“ მხოლოდ პირველ ვარიანტებში იყო ბუნებრივი, რადგან ამას ჯარისკაცი ამბობდა, ამ ლექსში კი ასეთ მოტივს ახსნა ესაჭიროება. ვფიქრობ, ნათელი უნდა იყოს, რომ ერთი ადრინდელი ლექსის თავი და მეორე ადრინდელი ლექსის ბოლო ამ „ახალ“ კომპოზიციაში მაინც-დამაინც ვერ ესადაგება ერთიმეორეს.

ახლა ვნახოთ სამ სხვადასხვა კრებულში დაბეჭდილი სამი „სხვადასხვა“ ლექსი. 1973 წლის კრებულში (გვ. 60) პოეტს აქვს ასეთი უსათაურო „ჰე, მამაჩემო...“:

ჰე, მამაჩემო, ნუ გამიმტყუნებ,  
 თუ ისე ვერ ვარ, როგორც არიან.  
 იმ მყუდროებას ფიქრი ვარჩიე  
 და მიზის ხელზე ჰვიამარია:

არ აფრინდება — ქვეყნად წვიმაა,  
 აფრინდება და... ქვეყნად დარია.

1983 წლის კრებულში ლექსმა ტრანსფორმაცია განიცადა და დაბეჭდილია სათაურით „ჰვიამარია“:

მერე რაა, რომ ცა და ბრწყინვა  
 და ყვავილების ნიაღვარია...



ჩემი კარგი დღე მაინც ცირაა  
და მიზის ხელზე ჭიამარია,  
არ აფრინდება — ქვეყნად წვიმაა,  
აფრინდება და ქვეყნად დარია.

1984 წლის კრებულში, სულ ერთი წლის შემდეგ, ლექსის კიდევ ერთ „ახალ“ ტრანსფორმაციას ვეცნობით. ახლა მისი სათაურია „ეს დღეც სასწორის პინაა“:

რა ვქნა — კვლავ სხვები მღეროდნენ,  
მე ისევ შენ მოგვლოდე...  
სხვებს — სახელის და დიდების,  
მე — შენი მოსვლის მჯეროდეს.

ეს დღეც სასწორის პინაა  
სადა ხარ, ჭიამარია,  
არ მოფრინდები — წვიმაა,  
მოფრინდები და — დარია.

ეს „სამი“ ლექსი თითქოს მართლა სხვადასხვა სათქმელს გამოხატავს: პირველში შემოქმედი ადამიანის ტკბილ-მწარე ხვედრზეა საუბარი, მეორეში — სიყვარულის გრძნობაზე, მესამეში — კვლავ შემოქმედების სიძნელეებზე, ოლონდ უკვე სხვა ასპექტებზე, მაგრამ განა ესენი მართლა სხვადასხვა ლექსებია? განა ასეთი მარტივი ტრანსფორმაციები, ასეთი კომპოზიციური კლიშეების მიხედვით ლექსების „ნაკადური წარმოება“ მართლა შემოქმედების ცეცხლის კიდებაა? ან რა ისეთი „ჭერიდან ჩამოტანილი“ ძვირფასი ხატია ეს ჭიამარიას ათასჯერ ვადამღერებელი მოტივი, რომ პოეტი ვერანაირად ვერ შელევია მას და თავგამოდებით ცდილობს კიდევ და კიდევ თავიდან გადაამღეროს?

ბოლოს გავიხსენოთ კიდევ ერთი „ახალი“ ლექსი 1984 წლის კრებულიდან (გვ. 59) — „შემოდგომის ფოთლები“:

მზე არ აკლია ამ დღეებს თითქოს,  
მაგრამ ცეცხლს მაინც ვეღარ მოვეშვი...  
და ცრემლს ახარბებს  
სტრიქონი სტრიქონს, —  
ჩემი მწუხარე ლექსის კოშკებში...



— ღმერთო!  
 ღრუბლებმა, ფრთებმა, თელეებმა,  
 სუყველაფერმა ფერი იცვალა...  
 — ღმერთო!  
 ტირიან დათვის ბელები,  
 ტყის ყველა ხილი ჩამოიკალა.

რალა თქმა უნდა, ამ ლექსსაც თავისი მამა-პაპა ყავს („შემოდ-  
 გომა“ 1979 წლის კრებულიდან, გვ. 30, და „ზამთრის პირი“ 1983  
 წლის კრებულიდან, გვ. 47), მაგრამ ამჯერად ეს ბოლო ვარიანტი  
 უფრო საინტერესო ჩანს და ნულარ გავიხსენებთ წინაპრებს. ნურც  
 იმაზე გავაგრძელებთ სიტყვას, მხატვრული გემოვნების თვალსაზ-  
 რისით რა ფასი შეიძლება დაედოს პოეტის ამ „მწუხარე ლექსის  
 კოშკებს“. ყურადღება მივაქციოთ „გამორჩეულ“ სტრიქონს — „და  
 ცრემლს ახარბებს სტრიქონი სტრიქონს“.

უსაფუძვლო არ უნდა გვეჩვენოს, თუ ვიტყვით, რომ ეს სახე  
 არის მარტივი პერიფრაზი სახისა, რომელიც პოეტის ერთ ადრინ-  
 დელ ლექსში გვხვდება. — „ფრთებს ახარბებენ ჩიტები ჩიტებს“;  
 რომ, თავის მხრივ, ეს უკანასკნელიც ასევე მარტივი მოდიფიკაციაა  
 სახისა, რომელიც ჩვენ მიერ ზემოთ დამოწმებულ კიდევ ერთ ად-  
 რინდელ ლექსში შეგვხვდა — „და ნათლით სავეს ჩემს ეკლესიებს  
 ფრთებს აზომებენ თეთრი ჩიტები“. თუმცა, ამ სახის თავგადასავალი  
 არც ამით მთავრდება: ამ უკანასკნელსაც, თავის მხრივ, სხვა წინა-  
 პარი ჰყავს პოეტის კიდევ ერთ ადრინდელ ლექსში. ეს წინაპარია:  
 „ფრთა დამაზომა ნოემბრის ქარმა“. სწორედ ამ უკანასკნელისგანაა  
 ჩაბარტყი ზემოთ ნახსენები ყველა ხატი.

თავისი ამ ბოლო წიგნის, 1984 წლის კრებულის, წინათქმაში,  
 როგორც ვნახეთ, ავტორი გვეუბნება, — პოეტს ჰკერიდან თუ ცი-  
 დან აქვს ჩამოტანილი თავისი „გამორჩეული“ სტრიქონები და რა  
 გასაკვირია, თუ ზოგიერთი მათგანი ლექსიდან ლექსში გადავიდე-  
 სო. ყველაზე რა მოგახსენოთ, მაგრამ ერთ-ორ „გამორჩეულ“ სტრი-  
 ქონზე, და მათ შორის აქ დასახელებულ სტრიქონებზე, რომლე-  
 ბიც წლების მანძილზე ასედაც და ისედაც მეორდება მის ლექსებ-  
 ში, შემიძლია ვითხრათ, რომ ის „ჭერი“ თუ „ცა“, საიდანაც პოეტს  
 „ჩამოუტანია“ ისინი, არის გალაკტიონ ტაბიძე, კერძოდ მისი ცნო-  
 ბილი ლექსი „ატმის ყვავილები“:



და ქარი შეხვდა ატმის ყვავილებს,  
ვარდისფერ ღილებს შეატყო ჟრჟოლა,  
ფრთა დაატოლა გაუშლელ ღილებს,  
დაწვდა ბილილებს და აათრთოლა.

შემიძლია ვითხრათ, აგრეთვე, რომ ისევე გალაკტიონია ის „ჭერი“, საიდანაც არის ჩამოტანილი პოეტის ლექსებში რამდენჯერმე გამეორებული სახე — „მოარღვევს ღამეს ცისკრის თაღები“. „მომამღერებს ხსოვნას შავი ფრინველი“ და სხვ. სწორედ გალაკტიონმა განიცადა და დაწერა პირველმა — „ჰაერს მოარღვევს მარადი შემწე — გრგვინვა და ქარი, გრგვინვა და ქარი“, ხოლო ამის შემდეგ იმის თქმას, თუ ვინ რას და როგორ „მოარღვევს“, ვფიქრობ, არ უნდა ჭირდებოდეს „ჭერში“ თუ „ცაში“ მიანცდამაინც დიდხანს ხეტიალი.

გალაკტიონის ცნობილი ლექსის „მამული“ კომპოზიციას, როგორც ვიცით, აგვირგვინებს შესანიშნავი სტრიქონი — „დავდივარ... ვწუხვარ და მენანება!“ ეს სტრიქონი, გარკვეულად სახე-შეცვლილი, ასევე ლექსის კომპოზიციის გვირგვინადაა გადმოტანილი ნ. ადგიშვილის ლექსში „ისევ დარია“: — „არ შეიძლება დღეს ვინმეს ვაძულდე, — ფიქრობ, მიდიხარ და გიხარია“.

ვფიქრობ, ცხადი უნდა იყოს, რომ პოეტი ვერც ამ მთავარ ფრონტზე იმკის მაინცდამაინც დიდ გამარჯვებებს. უმრავლეს შემთხვევაში იგი თითქმის ამაოდ ალევს მთელ ძალას ძველი ლექსების გადამღერებას, გადაკეთება-გადმოკეთებას, განახლება-გასრულებას. და, ბუნებრივია, რომ ამის გამო გამუდმებით ტრიალებს უკვე შექმნილის წრეში, გამუდმებით ამღერებს ერთხელ ნაპოვნ თემებს, მოტივებს, სახეებს და თითქმის აღარ ცდილობს ახალ სივრცეში გაღწევას, თვალსაწიერის გაფართოებას.

ამასთან, მრავალთავან ერთ-ერთი, თვითგანმეორების მხატვრული ხერხი, რომელსაც ბევრი პოეტი ზომიერების მახვილი გრძნობით იყენებს, რათა უკეთ გამოხატოს, გამოჩინდეს დაგვანახოს და დაგვამახსოვროს მთავარი სათქმელი, მთავარი განწყობილება, ჩვენი ავტორის ხელში გადაქცეულია ლამის ერთადერთ მხატვრულ ხერხად, რაღაც აჩემებად, რაღაც უცნაურ აზარტულ ვნებათ. ნოდარ ადგიშვილი ისე მოწადინებით, სიბეჯითით, დაჟინე-



ბით იმეორებს და იმეორებს ერთხელ ნაპოვნ მხატვრულ სახეს, ხატს, ფრაზას, სტროფს, რომ უნებურად იფიქრებ, ატროფირებული ხომ არა აქვს მხატვრული ზომიერების გრძნობაო.

მთლად სავალალო კი მაინც ისაა, რომ პოეტი თითქმის აღარ მიიჩნევს თავს ვალდებულად, რომ ყოველმხრივ მოიაზროს, ჩამოაყალიბოს, დაადულოს სათქმელი, ყოველმხრივ დახვეწოს, გაასრულოს, სრულყოს ლექსი და მხოლოდ შემდეგ დაბეჭდოს. ამის ნაცვლად, მისი მთავარი საზრუნავი გამხდარა, რაც შეიძლება ჩქარა გამომამზეუროს ჯერ კიდევ ნედლი მონახაზი, ბოლომდე ჩამოუყალიბებელი კომპოზიციები და რაც შეიძლება ჩქარა გამოსცეს სახელდახელოდ მომზადებული სულ „ახალი“ და „ახალი“ პოეტური კრებულები. იმ სამუშაოს, რასაც პოეტები, ჩვეულებრივ, ხელნაწერებში ასრულებენ, ნ. ადეიშვილი, ასევე ჩვეულებრივ, წიგნად გამოცემულ კრებულებში აკეთებს: იგი განურჩევლად, ხელაღებით ასწორებს, ამუშავებს, ხელახლა წერს თითქმის ყველა ლექსს, რაც წიგნებში შეუტანია, და, ამრიგად, ლექსების წიგნს მისთვის იგივე ფასი და წონა დასდებია, რაც მისსავე ხელნაწერ კრებულებსა და ფურცლებს.

□ □

## „მარალი მხედარი“

□

აკოლონ ცანავა

□

გამომცემლობა „მერანმა“ 1985 წელს გამოაქვეყნა ჯემალ ქირიას რომანი „მარალი მხედარი“. ეს რომანი აღრე, მცირე შემოკლებით, დაიბეჭდა ჟურნალ „ცისკარში“ (№ 3-8, 1980).

ანოტაციაში ნათქვამია: „რომანში დიდი ადგილი უკავია კოლ-



ხურ მითოსს. წიგნში თანადროული და მითოსური ენაცვლება ერთიმეორეს. ადამიანი ხშირად დვას არჩევანის წინაშე — ზნეობრივი გმირობა, მოძმისთვის თავდადება, სიკეთის გამარჯვება რომანის მამოძრავებელი ღერძია“.

წინასწარ გვინდა აღვნიშნოთ შემდეგი: „ლიტერატურულმა საქართველომ“ 1981 წლის ბოლოსა (№ 46, 47, 48) და 1982 წლის დასაწყისში (№ 4), 70-იანი წლების ქართული პროზის მდგომარეობის თაობაზე, გამოაქვეყნა საანკეტო კითხვები. ერთ-ერთ კითხვაზე პასუხისას (რა ადგილი უჭირავს მითოსს თანამედროვე პროზაში?), დისკუსიის მონაწილეებმა (გ. მერკვილაძე, კ. იმედაშვილი, ჯ. ლვინჯილია, მ. წიკლაური, ლ. ბრეგაძე, გ. გვერდწითელი, გ. გაჩეჩილაძე) დადებით მოვლენად მიიჩნიეს მითის გამოყენება თანამედროვე პროზაში. ამასთან ერთად, გამოითქვა ეჭვიც, რომ მითოსისაკენ ასეთი მასობრივი ლტოლვის დროს შეიძლება ხშირად „პრიმიტიულობა შეინიღბოს“. ამას კი კრიტიკამ სათანადო შეფასება უნდა მისცეს.

ჯერ კიდევ პორაციუსმა მიუთითა, რომ მწერალმა შეიძლება ისესხოს მასალა მითოლოგიიდან, თქმულება-ლეგენდებიდან, სხვა ავტორთა ნაწარმოებებიდან, მაგრამ მთავარია ნასესხები სიუჟეტები რა მიზანდასახულებითაა გამოყენებული, რა ახალი ჩანაფიქრი უდევს მათ საფუძვლად, როგორი მხატვრული საშუალებითაა ეს შთანაფიქრი წარმოსახული. „ნაწარმოების წარმატების საწინდარია მისი შემცველი მასალის მხატვრული დამუშავების მაღალი დონე. ეს მასალა შეიძლება ავტორისეული, დამოუკიდებლად მოპოვებული ანდა ნასესხები იყოს. **სესხება შეიძლება მითოლოგიიდან, თქმულება-ლეგენდებიდან, სხვა ავტორთა თხზულებებიდან** (ხაზგასმა ჩემია ა. ც.).. მწერალმა თუ პოეტმა ძველსა და ცნობილს ახალი შთანაფიქრი უნდა დაუდოს საფუძვლად (პორაციუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი და კომენტარები დაურთო აკ. ურუშაძემ, თბ., 1981, გვ. 11).

დღეს მსოფლიოში ცნობილი ახალი ტიპის, მათ შორის, მაგიური სტრუქტურის რომანების მოდელები ჩვენ თუ ისე გადმოვიღეთ, რომ საკუთარი ახალი სათქმელი, ჩანაფიქრი, თანამედროვე ცხოვრების მწვავე პრობლემები დვრიტად არ დაგუდეთ, მკითხველი, რა თქმა უნდა, არ მიიღებს.



ჯემალ ქირიას „მარადი მხედარი“, ჩემის აზრით, საინტერესო ცდაა ქართულ სინამდვილეში მაგიური ტიპის „ახალი რომანის“ შექმნისა. მას საფუძვლად თანამედროვე ცხოვრების მწვავე პრობლემები უდევს. ადრინდელ რომან „ესხირში“ ავტორმა 1905 წლის რევოლუციისა და რეაქციის პერიოდის ამბები წარმოგვიდგინა სათანადო მითოსური პარალელების გამოყენებით, მაგრამ ეს პარალელები ჩვეულებრივი ასოცირებაა და არ ქმნის მაგიური ტიპის რომანის სტრუქტურას. აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ „მარადი მხედარის“ მკითხველს გარკვეული წარმოდგენა უნდა ჰქონდეს კოლხური მითოლოგიის ცალკეულ პერსონაჟებზე (ჯგრაგი, ტყაშმაფა, როკაპი, უნასი და სხვ.). ღიდად სამწუხაროა, რომ დღემდე ჩვენ ცალკე წიგნად გამოქვეყნებული არა გვაქვს ქართული მითოლოგიური პერსონაჟების შესახებ არსებული გადმოცემები (მემორატები და ფაბულატები).

რომანში ეპიგრაფად გამოყენებული სულხან-საბა ორბელიანის „სწავლანიდან“ მოტანილი შეგონება ადამიანის სულის წინააღმდეგ შეთქმული მისი სხეულის ნაწილების (ხელის, ფეხის, თვალის, ყურის, საყნოსელის) თაობაზე — ზედმიწევნით ესადაგება რომანის უარყოფითი გმირების, ძმები ჯუმა და კახა ბედიების ხასიათებს.

„მარად მხედარში“ სამი ძმის — ჯუმა, კახა და მზეჭაბუკ ბედიების განსხვავებული წილხვდომილებაა ასახული. ჯუმა კარიერისტიკა და ამ გზაზე არავის ინდობს. კახა ფულის დამგროვებელია და სხვა ფასეულობა მისთვის არ არსებობს. მზეჭაბუკი სიკეთეს განასახიერებს და მისი ქმედება ასოცირებულია ამირანისა და ჯგრაგის (წმინდა გიორგის) ფუნქციებთან. რომანის შესავალი ნაწილი გვაცნობს ბედიების წინაპართა გამითებულ საგვარეულო ისტორიას, რომლის ფონზე შემდეგში იკვეთება თანამედროვე სამი ძმის განსხვავებული ხასიათი.

პირველმა ბედიამ გველის წიწილი გადასვა გზიდან ბუჩქებში — „ამსაც დედ-მამა ეყოლებო“. გამდიდრდა ეს ბედია, ყოველ დღე დიდი ჭყონის ძირას თუმნიანს პოულობდა. ბოლოს ეშმაკი შეუჩნდა, უჩუროხულა: „ნატვრის თვალი ექნება ალბათ იმ უნასს, თორემ საიდან შოულობს ამდენ ფულსო“ (გვ. 3). წავიდა პირველი ბედია



ბართ და დიდი ჭყონის ძირას მიწის თხრა დაიწყო. იგი, გველისა-  
გან დაგესლილი, მკვდარი იპოვეს მეზობლებმა.

მე-15 თუ მე-20 თაობის ბედიას უშობელი დაეკარგა. დიდ-  
ხანს ეძება, ბოლოს, ტყეში, მგელზე მჯდომ წოწოლა გუჯმახანს გა-  
დაეყარა. მგელი და გუჯმახანი ცეცხლს მიჯდომოდნენ და უშობე-  
ლის მწვადებს მიირთმევდნენ, თან სადღეგრძელოს ულოცავდნენ  
ერთმანეთს. მგელმა გუჯმახანს უთხრა: „ადამიანის სუნი მეცა და  
კბილის ქავილი ამიტყდაო“. — „ჩემს მეტი ადამიანი აქ ვინ იქ-  
ნება, — გაიცინა გუჯმახანმა, შენ თუ ბედიასზე ამბობ, სანამ თა-  
ვის ეზოში შევა, სული ამოხდებაო“ (გვ. 5). ეს ბედიაც დაიღუპა.  
ოცდამეათე ბედია — ბოდლოს მამა, გველების მგეშავი, ენგურში  
დაიხრჩო. ქვრივად დარჩენილმა ჩათუმ „ამოუკვალთავი შავები  
ჩაიცვა“, ქმარი ვითომ დაიტირა, მაგრამ სოფელში უღმობელი  
ჭორი დადიოდა: „ღამე უნახავთ ქვრივი ჩათუ ეწერში, მგელზე  
იჯდა თურმე წოწოლა კაცთან და მიჰკიოდა ტაბაკონისაკენ“ (გვ. 6).  
ბავშვობიდანვე კოჭლი ბოდლო (აკვანში ღორმა დაჯიჯგნა, ძლივს  
მიუსწრო ჩათუმ), ბატების მწყემსვის დროს, ტალახისაგან ციხე-  
ქალაქებს აშენებდა. ერთხელ მას ჯორზე ამხედრებული კაცი (ჯგრა-  
გი) გამოეცხადა და უთხრა: შენი ნიჭით ვერ აშენდება კეთილი და  
გამძლე გოდოლი და ციხე, მაგრამ „ქეჲ შენი იქმს კეთილსა ამას საქ-  
მესა“. ბოდლოს ჩათუმ მოატაცებინა ლამაზი ჭუბაბრიას ასული —  
თათუშა. მონუსხა პატარძალი და კოჭლი ქმრის მორჩილი გახადა.  
ბოდლოს შვილი არ უჩნდებოდა. დასცინოდნენ, ალბათ, „სხვა  
მხრივდაც კოჭლია და ეგებ წავეშველოთო“. ბოდლო ერთხელ  
ტყეში გადაიკარგა. ერთ ხის ჩრდილში „უსიზმრო ძიღმა ჩაითრია“.  
ყურში ჩაესმა: — „შეგვამო თუ არ შეგვამო“. — „არ შეიძლება,  
ეს ხომ ჩათუს ნაშიერია“, — უპასუხა ვილაცამ. ბოდლოს „უხარ-  
მაზარ მგელზე ამხედრებული კაცი წამოადგა თავზე... მწითური  
წვერი მკერდზე სცემდა, ელამი თვალები წითლად უელავდა“  
(გვ. 8). — „აჰა, გამომართვი სამი ვაშლი, აჭამე შენს ცოლს და სამი  
ვაჟი შეეძინება ზედიზედ“. გაოგნებული ბოდლო სახლისაკენ წა-  
მოვიდა, გზაზე მგლის ყმული შემოესმა, შეეშინდა; სახლში რომ  
მოვიდა, ნახა, ერთი ვაშლი დაკარგოდა. ამ ორი ვაშლიდან ჩნდება  
ჯერ ჯუმა და შემდეგ კახა. ჩათუს საყვარლის — დემონ გუჯმა-  
ხანის ნაჩუქარი სამივე ვაშლიდან სამი ბოროტი არსება უნდა დაი-



ბადოს, მაგრამ გზაში დაკარგულ ერთ ვაშლს ღვთაება ტყაშმაფა (დალის ორეული მეგრულ მითოლოგიაში) შეჭამს და დაორსულდება. დალის მსგავსად, ტყაშმაფაც ვერ ასწრებს თავის საშოში ამირანის მსგავსი მზეჭაბუკის მოშუშებას. მას, გუჯმახანის ადრინდელი საყვარლები — ნადიაკენარის ცოლყოფილი და ჩათუ კლავენ, სიკვდილის წინ ტყაშმაფა თავის შვიდთვიან შვილს ბოდლო ბედლიას გადასცემს, ბოდლო ბედია შინაგანმა ხმამ, ინსტინქტმა მიიყვანა ტყაშმაფასთან. მას ბავშვის ტირილის ხმა ჩაესმა ყურში და მიჰყვა ამ ხმას. ბოდლომ გადაჯეგელ ტყეში ნახა, რომ „კენტად დარჩენილი თხმელის ძირში თეთრსამოსიანი ასული იწვა და ტკივილებისაგან მიწას ფხოჭნიდა. იქვე, ძონძებში, ახალშობილი ჩვილი ღნაოდა.

მიხვდა ბოდლო ბედია, ვინც იყო მის წინაშე, მუხლი მოიდრიკა და შუბლი მდგლოზე დაჰკრა. — „მიბრძანე, დიუფალო!“ — „მე ვკვდები... — ჩურჩულით ამბობდა ტყაშმაფა... — წაიყვანე ეს ბავშვი, ადამიანო, და დადიას შვილივით გაზარდე“. — „დამნაშავე ვარ დიუფალო, მე დავკარგე ჯადოსნური ვაშლი“, — ატირდა ბოდლო ბედია. — „გუჯმახანმა მიმუხთლა... — ძლივს იღებდა ხმას ტყაშმაფა, — გუჯმახანმა მაჯობა... შენთვის კი მიბატებია, უცოდველი ხარ“ (გვ. 10).

ასეთ მითოსურ გარემოში იბადება რომანის ერთ-ერთი მოქმედი გმირი მზეჭაბუკი, რომელიც აბსოლუტურ სიკეთეს განასახიერებს და ეს სიკეთე, ამალღებულობა ასოცირებულია ღმერთკაც ამირანის დაბადებისა და მისი წილხვედრილობის გარკვეულ ასპექტებთან, თვით უმაღლესი ღვთაების ჯგრაგის (წმინდა გიორგის) ფუნქციებთანაც.

ბოდლო ბედია ტყაშმაფასაგან ნაშვილები მზეჭაბუკი თავის ვაჟებთან — ჯუმასთან და კახასთან (კაჟუჭიასთან) ერთად გაზარდა. თვით ჯუმა და კახა, როგორც ითქვა, ბოდლოსა და მის მეუღლეს მგელზე მჯდომი ბოროტი დემონის, წოწოლა გუჯმახანის, ბალიდან მოწყვეტილი ჯადოსნური ვაშლებისაგან შეეძინათ. მითოსური ასპექტით, სამივე ძმა ჯადოსნური ვაშლისაგან გაჩნდა, ოღონდ ღვთაება ტყაშმაფას შეჭმული ვაშლიდან კეთილი მზეჭაბუკი დაიბადა.

რომანის სიუჟეტი კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის ფონზე იშლება. მწვავე კონფლიქტების ჩვენებას თან ახლავს პარალელური



მითოსური და ფანტასტიკური პასაჟები, რომლებიც ასოციაციურ მინიშნებებთან ერთად რომანის სტრუქტურის შემადგენელ ნაწილად გვევლინება.

თანამედროვე ლათინური ამერიკის ლიტერატურისა და „ახალი რომანის“ თაობაზე ჯ. ჭირიას მიერ გამოქვეყნებულ მიმოხილვით წერილში (იხ. „კრიტიკა“ № 3-4, 1980 წ.) აღნიშნულია, რომ ლათინური ამერიკის მწერლობაში თვალში საცემია „მისწრაფება რომანის სამსახურში ჩააყენონ მითოსი.. აქ მითიური არაა რაღაც სამკაული, ეკზოტიკური, მკითხველის დასაინტერესებლად მოგონილი... ლათინური ამერიკის ახალ რომანში მითოსი თვით გმირის თვალსაზრისია, ის ხშირად ნაწარმოების სტრუქტურას ქმნის, დაუნაწევრებელია“ (№ 3, გვ. 121-122). ასტურიასის რომანში („სენიორ პრეზიდენტი“) „შემოვიდა ინდიელთა მითოლოგიის პლასტი. მაგალითად, რომანის ერთ-ერთ გმირს კარა დე ანხელს გამოეცხადა დედაება ტოლი, რომელიც ადამიანის მსხვერპლს მოითხოვს“ (№ 3, გვ. 127; თვით ჯ. ჭირიას ამავე რომანში დემონი გუჯმახანი ჯუმახვან ყველაზე წმინდა ადამიანის მსხვერპლს მოითხოვს).

მიხ. ბულგაკოვის გასმაურებულ რომანში („ოსტატი და მარგარიტა“) ფანტასმაგორიის, მაგიური მოქმედების მრავალი პასაჟი გამოყენებული (ვოლანდი ცირკში მოსულ ხალხს ფულსა და ძვირფას ტანსაცმელს ურიგებს, ფული უბრალო ქაღალდი აღმოჩნდება, ტანსაცმელი კი ქრება და შიშველი ქალები სასაცილო მდგომარეობაში ვარდებიან. „მარად მხედარში“ კახას (კაჭუჭიას) ნაგროვები ოქროს ზოდები და მონეტები დამხრჩვალ კატებად, მანქანის მიერ გატანილ ძაღლის ლეშებად, ლაყე კვერცხებად იქცევიან).

ჩვენ ამით იმის თქმა გვინდა, რომ ჯ. ჭირიას „მარად მხედარში“ ასტურიასის, მარკესის თუ ბულგაკოვის რომანების სტრუქტურის თავისებური მოდელირება იგრძნობა, მაგრამ ეს მოდელი შესისხლ-ხორცებულია ქართულ სინამდვილესთან, ქართულ მითოსურ წარმოდგენებთან. ჯ. ჭირიას რომანში ქართული მყარი ნაციონალური მითოსური მოდელები და ზღაპრული წარმოდგენები გარკვეული მიზანდასახულებითაა რეპროდუცირებული. ისინი რომანის სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილებია. მითოლოგიზაციის ამგვარი პრინციპი, როგორც ითქვა, დღემდე ამ „დოზით“ არ განხორციელებულა



და ჯ. ქირიას „მარადი მხედარი“ ასეთი პრინციპით დაწერილი „ახალი რომანის“ ცდას წარმოადგენს.

ქართული მითოსური წარმოდგენები ჯ. ქირიას რომანში მისადაგებულია ჩვენი თანამედროვე ცხოვრების საჭირობოროტო საკითხების მხატვრულ წარმოსახვასთან.

„მარად მხედარში“ კონკრეტულად გამოყენებული უძველესი ქართული მითოსური მოდელები ტიპოლოგიურად საერთაშორისო, მთარული მოდელებია: სასწაულმოქმედი ვაზლი (ნაყოფიერების სიმბოლო); ნატერის თვალი, რომელსაც გველი პოულობს და თუ ადამიანს ჩაუვარდება ხელში, ამდიდრებს მას; განძის (ოქროსა და ვერცხლის) ეშმაკისეული წარმომავლობა და სხვა.

რომანში მოქმედებენ დემონოლოგიური პერსნაჟები, რომლებსაც ტაბაკონას მთაზე დაბუდებული როკაპი მეთაურობს: ჯგრაგის საგამგებლოს დაუძინებელი მტრის, მგელზე ამხედრებულ დემონ გუჯმახანის ბოროტ სახეში ასოცირებულია ჯუმა ბედიას ხასიათი.

გუჯმახანისა და ჯაგერნაუტის (კველ ინდოელთა ღვთაება, რომლის გამოცხადება ხალხისაგან უამრავ მსხვერპლს მოითხოვდა) ბოროტებას რომანში უპირისპირდება წმინდა გიორგის (ჯგრაგის) სიკეთის ქმნადობა, რომელთანაც ასოცირებულია მზეჭაბუკ ბედიას მხატვრული სახე. სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლა რომანში გლობალური ხასიათისაა და აშკარად არცაა მინიშნებული, თუ რომელია მარადი მხედარი — წმინდა გიორგი-ჯგრაგი (ე. ი. სიკეთე) თუ მგელზე ამხედრებული გუჯმახანი (ე. ი. ბოროტება). აქ არ შეიძლება არ მოვიგონო ნ. დუმბაძის შემდეგი გამონათქვამი: „როგორც ყველაფერი გაწონასწორებულია ამქვეყნად, ასევე ბოროტებაცა და სიკეთეც. ისინი ისევე გათანაბრებული არიან, როგორც ღღე და ღამე... მხატვარი მოვალეა ამა თუ იმ მოვლენას, ადამიანის ხასიათსა და მის ბედს დიალექტიკურად მიუდგეს“.

სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირების ასეთ გლობალურ მითოსურ მოდელში თავისებური ასპექტით იკვეთება პერსონაჟების განსხვავებული ხასიათები. უფროსი ძმა, ერთ-ერთი ცნობილი გამომცემლობის კორექტორი, ჯუმა ბედია, რომელსაც ხელი მოეცარა სიყვარულსა და სალიტერატურო საქმიანობაში, დემონ გუჯმახანის სამფლობელოში მიდის. ეს სამფლობელო ქართული ფანტასტიკური ზღაპრის მოდელის კვალობაზეა წარმოდგენილი. გმირმა ყვე-



ლაფერი უნდა მოიწონოს. მიუხედავად ხვლიკებთან, მორიელებთან, გველებთან შეხვედრისა, ჯუმა აღფრთოვანებული ამბობს: „გუჯ-მახან, აღტაცებული ვარ შენი სასახლით! მის ირგვლივ გაშლილ წალკოტს ედემი თუ შეედრება“.

ჯუმას, თანაჯურსელი გოგოებიდან, მაცაცუნა კი არა, მზია უყვარს. მზიას გული კეთილშობილ ახალგაზრდა ტატოს ეკუთვნის. ტატო ჯუმასთან მეგობრობს. მას უნდა ჯუმა ისეთივე კეთილი და პატიოსანი იყოს, როგორც თვითონაა. ჯუმა გუჯმახანს შესჩივლებს, მინდა მზიასაც ვუყვარდეთ. „—ბევრი გდომებია, ჩემო შვილო, ეს ძნელი საქმეა... სიყვარულზე მე არ ებატონობ, ის ჩემზე ძლიერია“. გუჯმახანი ჯუმას „შესრულებულ სურვილთა დღეს“ აძლევს. „—ხვალ შენს ყოველ ნაცნობს თითო სურვილი შეუსრულდება...“ „ჩემი ძმები?“ „—ორივეზე ვიზრუნებ, ორივეზე, — ცბიერი ღიმი-ლით თქვა გუჯმახანმა, — ჩემი შვილებივით მიყვარან... ჩემი ბა-ლიდან მოწყვეტილი ვაშლები მგონიხართ სამივენი“ (გვ. 76-78). გუჯმახანის დავალებით ჯუმამ წმინდა მსხვერპლი უნდა შესწიროს გუჯმახანის ღმერთს, ხვალვე. ჯუმა კლავს მზიას სატრფოს და ამ-დენად მეტოქესაც იზორებს. ტატოს სიკვდილს კაჭუჭკიაც დაესწრო. სისხლით დაწინწკლული შაურიანი გადმოვარდა ტატოს ჯინსის ჯი-ბიდან. კაჭუჭკიამ შეინახა ეს ფული და ავტობუსში ასკლისთანავე ავტომატში ჩაადო, რომ მოეშორებინა სისხლნაკურები მონეტა. ჯიბეში ხელი რომ ჩაიყო, ორშაურიანი აღმოაჩინა, ისიც სისხლით იყო დაწინწკლული. ასე დაუსრულებლად იზრდებოდა კაჭუჭკიას ჯიბეში „დანაელთა საჩუქარი“. ბოლოს ის ამ „საჩუქრებისაგან“ იღუპება კიდევ. ეს სიმბოლური ასოციაცია სისხლთან თავიდანვე მიგვანიშნებს კაჭუჭკიას მომავალ ბედზე. საერთოდ, მსოფლიო მი-თოლოგიაში ცნობილი მოდელია ვანძის (ოქრო, ვერცხლი, მარვა-ლიტები) ხოთნური, ეშმაკეული წარმომავლობა. მას გველები და ურჩხულები დარაჯობენ. ვანძის უკანონოდ დამგროვებელთა ბედი ყოველთვის ტრაგიკულია (გავიხსენოთ „თქმულება ნიბელუნგებ-ზე“). კაჭუჭკიაც სიხარბის მსხვერპლი ხდება.

ჯუმამ მაცაცუნასთან და კახამ როგენდასთან ქორწილი ერთად გადაიხადეს დიდ საბანკეტო დარბაზში. თითქოს, ყველა სურვილი შეისრულეს, მაგრამ წვეულებაზე წოწოლა გუჯმახანი მოჭიდა, ყვე-ლა დაფრთხა და ქორწილიც ადრე დამთავრდა. კაჭუჭკიამ ცოლს თა-



ვისი განძი აჩვენა. ფულების დათვლას შეუდგნენ. როგნედა გააოცა ფულზე აღბეჭდილმა სისხლის წინწყლებმა. „ოქროს ზოდებსაც სისხლის წინწყლები ეცხო“. შემოფოთებული ცოლი კაჭუჭიამ დაამწვიდა — „შეეჩვევიო“. — „მე ვერ შევეჩვევი, მომაშორე თავიდანო“. ამ დროს ჯუმამ შემოანგრია ოთახის კარი და ძმებმა ჩხუბი დაიწყეს. როგნედა ტოვებს ფულისგან დამონებულ ქმარს და თავის სახლში ბრუნდება. შემდეგში კაჭუჭიას მოსტაცებენ თავის განძს, დაედევნება გამტაცებლებს, მაგრამ ნახავს, რომ მისი განძი ლაყვ კვერცხები და დამრჩნავალი კატებილა ყოფილა.

კაჭუჭიას ფულმა დაავიწყა ძმა, მეგობარი, სიყვარული. ადამიანური გრძნობისაგან დაცლილი კაჭუჭია, თავის ჯადოსნურ შარავლთან ერთად, მტკვრის ტალღებში ინთქმება.

„მარად მხედარში“, რა თქმა უნდა, ყველა პერსონაჟი ერთნაირი მხატვრული სიძლიერით არაა გამოკვეთილი, ამაზე მსჯელობა შორს წავიყვანდა. უფროსი ძმის ჯუმა ბედიას მხატვრული სახე ძალზე კოლორიტული, ორიგინალური და დამაჯერებელია. ჯუმა სულს გუჯამხანს მიჰყიდის და ყველა კარიერისტულ სურვილს შეისრულებს. გუჯამხანის სამფლობელოდან ჯუმას თან გამოჰყვამა დამწვრის სუნი, როგორც ნიშანი, სიმბოლო ბოროტებასთან წილნაყრობისა. მის სამყოფ „ოთახში დამწვრის თავბრუდამხვევი სუნი გუბდებოდა“ (გვ. 418). ეს სუნი აუტანელი იყო და სიცოცხლეს უმწარებდა ჯუმას. მაცაცუნა (უნივერსიტეტის თანაკურსელი და შემდეგ კი ჯუმას იძულებითი მეუღლე) სამაგიეროს უხდის ბოროტ ძმებს აღრე მის მიმართ ჩადენილი უკეთური საქციელისათვის (უკვე ყურნალ „პეგასის“ რედაქტორმა ჯუმამ სახლში მიიყვანა მაცაცუნა. უბრძანა გაწმინდულიყო. ქალიშვილი ბრძანებას ასრულებს; ჯუმამ უყურა, უყურა და ისევ უბრძანა: ჩაიცვი და სახლში წადიო. დამცირებულ, გონებაარეულ მაცაცუნას აივნის გასწვრივ კაჭუჭია შეხვდება, თავის ოთახში შეიყვანს და ნამუსს ახდის). ჯუმა როცა დარწმუნდა, რომ მზიას გული საბოლოოდ მის მიერ განგმირულ ტატოს ეკუთვნოდა, ისევ მაცაცუნას უბრუნდება და ცოლად ირთავს. ბედიებისგან დამცირებული მაცაცუნა სამაგიეროს უხდის ბოროტ ქმარს. კარიერაგამყარებული და ეგოისტური ზრახვებით დაბრმავებული ჯუმა, დამწვრის სუნთან ერთად, იძულებულია აიტანოს მაცაცუნას ლალატიც. მალე სალიტერატურო საქმიანობაშიც



გამომჟღავნდა მისი არაკომპეტენტურობა. მას რედაქტორობიდან ხსნიან. იმავე დღეს, ღამით ტატოს აჩრდილი გამოეცხადა, ლოგინიდან წამოვარდა, გაიქცა ძველ სახლში, ავიდა ზემო სართულზე, ავადმყოფი მზია ინახულა, დაუჩოქა და პატიება სთხოვა. შემდეგ დაბრუნდა თავის ძველ ოთახში და მიაშტერდა „სარკეზე ჩამოფარებულ ხავერდის ფარდას. ოდნავაც არ ირხეოდა — გუჯმახან!... რად დამღუბე, გუჯმახან! — ფარდის კალთა გადაიწია, წოწოლა თავი გამოჩნდა წამიერ... გუჯმახანს დამსგავსებოდა თვითონაც... — გუჯმახან, შურს ვიძიებ!.. — პასუხად ხარხარი გაისმა. სარკე ცომივით რბილად დახვდა და ჯუმა ბედია შიგ შევიდა..“ ამ დროს ოთახში ჯუმას დადევნებული მაცაცუნა შემოვარდებდა. გამოსწევს ხავერდის შავ ფარდას და გულშემზარავად იკივლებს. „იტაკეზე სარკი ნამსხვრევებში სისხლი გამოკრთა.. კოტემ შემოიხენდა. არ მოეწონა ნამსხვრევებს შორის დაღვრილი სისხლი და ქალს ხელი ჩაავლო, ძალით გაიტაცა ოთახიდან. კარი ჩაკეტა, გასაღები კი გადაავლო“ (გვ. 439-440). ასე იღუპება და უკვალოდ ქრება პირადი კეთილდღეობის გამო დემონთან წილნაყარი ჯუმა ბედია.

იმავე დღეს ბოროტების წინააღმდეგ ამხედრებული მზეჭაბუკი, ჯგრაგის ნაჩუქარი ხმლით აღჭურვილი, ისევ მზიას ეცხადება და თავს ალოცვინებს. მზიას მზეჭაბუკი ტატო ჰგონია: „დამილოცინხარ, ტატო!“. მზია, ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ, პირველად წამოდგა ლოგინიდან, კიბეები ჩაირბინა და ტატოს საფლავს მიაკითხა.

მზიასაგან დალოცვილი მზეჭაბუკი ჯგრაგის ნაბოძები, ქართლოსიანთა ცხრა ძმის სისხლით ნაწრთობი ხმლით ეკვეთება მტრის ლაშქარს. „ჯაგერნაუტი წამოიძარბა ეტლზე, თავზე მზის ბრდღვიავლა გვირგვინი ედგა. საცრისოდენა თვალებიდან ორი დიდი ვარსკვლავი ანათებდა ბოროტად. მოდიოდა ჯაგერნაუტი და შეუბრალებლად სპობდა ყოველივეს“ (447). მზეჭაბუკმა მუსრი გაავლო მტრის ლაშქარს. „ლაშქრის ადგილას... ურიცხვი ბორცვი და გორაკი მიმოიფანტა“. ბოლოს გამოჩნდა „ჯაგერნაუტის ცას შემწვდარი კოლოსი“. იქ, სადაც პირი უნდა ყოფალიყო, საშინელი კვამლი ხრჩოლავდა. მისწვდა ხმლით მზეჭაბუკი და ხრჩოლვაც შეწყდა. თვალის ადგილას ფართოდ ამოჭრილი ხვრელი დაუხვდა. შეიხენდა: „უზარმაზარი ბომონი შეიგნიდან ღრუ აღმოჩნდა“. თანაც მგლის საზარი



ყმუილიც მოესმა. შეიჭრა შიგნით. ქვემოთ დიდი ქურა დაინახა. იქვე მგელი ჩაცუცქულიყო და ყმუოდა. წოწოლა კაცი ცდილობდა ცეცხლის ანთებას. შეუტია მზეჭაბუკმა, „წოწოლამ ქურას თავი მიანება, მგელს ზურგზე მოახტა, გაანგრია კოლოსის კედელი და მინდორზე გააქროლა“. გამოკიდებული მზეჭაბუკი კლავს მგელს, ხოლო ორბად და გველად ქცეულ გუჯმახანისაგან დაგესლილი სხეული უხურდა, ჭრილობებში შეჭრილი შხამი ეშმაკეულისა სისხლს უწამლავდა. დროზე უნდა მიეღწია მწვანე სანახებთან, რათა სამშობლოს წიაღიდან ამოსული ნაკადულით ჭრილობები მოებანა. ორ ზღვას შორის იყო გადაშლილი მზეჭაბუკ ბედიას მიწა და იქ მისწრაფოდა. მალე „მწვანე ჭრილში მთაწმინდის კალთები წამოიმართა, ზე ამოიზიდა, შემოეგება ცით მოვლენილ შვილს... გამჭვირვალე, სუფთა წყალმა დატბორა სივრცე. მუხლამდე წყალში იდგა მზია, ისიც ცისფერი და გამჭვირვალე. დაიხარა ქალწული, პეშვი წყალი აიღო და გამოუწოდა“ (451).

მეტად საინტერესოა მზეჭაბუკ ბედიას სახე. მწერალმა ამ გმირის ფანტასტიური მოქმედების ასპარეზად ძველი საქართველო აირჩია, მაგრამ მისი სიკეთისქმნადობა თანამედროვეობის პოზიციებიდანაა ნაჩვენები. რომანის ეს ორი პლანი ასოციაციურადაა ერთმანეთთან დაკავშირებული. მზეჭაბუკმა საკუთარი თვალთ ნახა ბოროტი ძმის ჯუმას ვერაგობა და თბილისი დატოვა. სოფელშიც ვერ იპოვა ცხოვრების საზრისი. განმარტოვდა და გამოქვამულში ჩაიკეტა, „დრო სრულიად გაჩერდა. ის კი ამ გაჩერებულ დროში ეკიდა“. მალე მან გამოქვამულში იპოვა ოქროს ვადიანი უწრთობი ხმალი, ერთ მხარეს მათათა მწვერვალი იყო ამოტვიფრული, მწვერვალის თავზე არწივს გაეშალა ფრთები. „მეორე მხრიდან კი წვრილი მძივივით კუთხეში მიეწერათ ერთადერთი სიტყვა „ჯგრაგი“. იმ საღამოს პირველად გაიგონა მგლის ყმუილი, შემდეგ უფრო და უფრო გახშირდა. ბოლოს ჯგრაგი (წმინდა გიორგი) ეცხადება, — „უცბად განიხვნა კედელი და პირდაპირ კოცონზე გადმოაბიჯა თეთრწვეროსანმა... წვერი იატაკამდე დასთრევდა — ცეცხლის ალი ეტანებოდა, არკი ეკიდებოდა. ლურჯ თვალეებში ღვთაებრივი შუქი რამ უკრთოდა. ხელი აიღო ბერიკაცმა, აკურთხა ყრმა ბედია, წარმოთქვა: „აღსდევ, შვილო ჩემო, და შეეწიე ნაშიერსა ადამისასა (გვ. 343). მზეჭაბუკმა თავზე გადაისვა ხელი. ოქროს თმა „მხრებზე სცემდა“.



ხმლის პოვნა და ჯგრაგის დალოცვა ემთხვევა დედის — ღვთაება ტყაშმაფას თმის ინსიგნიის დანახვას საკუთარ თავზე. ამირანის ოქროს კბილიც ხომ დაღის ოქროს თმის სახეცვლაა და ღვთაებრივი ჩამომავლობის ნიშანი.

მზეჭაბუკმა ხმალი წელზე შემოირტყა. იგი მითოსური ამირანისა და ჯგრაგის, აგრეთვე, გამორჩეული ისტორიული პირების (კოტნე დადიანი, 300 არაველები, ცხრა ძმა ხერხეულიძეები) მსგავს ქმედებას ჩადის და ამით, ასოციაციური პლანით, უპირისპირდება უკეთური ძმების ცხოვრებისეულ საზრისს, საერთოდ, ბოროტებას, ძალადობას, ადამიანთა გულციობას.

„მარად მხედარში“ საყურადღებოა აგრეთვე პარალელური მითოსური პასაჟები, რომლებიც მოხმობილია მატრიარქატის დროინდელი ღვთაების, შემდეგ კი დემონოლოგიური პანთეონის ერთ-ერთი გამოკვეთილი პერსონაჟის როკაპისა და მისი მსახური ავა სულების შესახებ გავრცელებული გადმოცემებიდან. ასეთია, მაგალითად, ბოდლო ბედის დედის ჩათუსა და ნადიაკენარის ცოლყოფილის თავგადასავალი, რომელთა მითოსური მოდელი აღებულია უძველესი ქართული მითოლოგიური პანთეონიდან (იხ. თ. სახოკია, ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბ. 1956).

ტატოს სიკვდილით შეძრწუნებული მზეჭაბუკი სტოვებს თბილისს, ბოროტ ძმებს და სოფელში ბრუნდება. მას სურს გაიგოს სიმართლე: ვინ არის მისი მშობელი და რატომ დაძრწის ჩათუ-ბები დამდამობით ეზოში. ნადიაკენარის ცოლყოფილი მზეჭაბუკს უყვება „სიმართლეს“: ჩემი ქმარი გუჯმახანმა გოგრადა აქცია, მე კი ტაბაკონაზე (მთის სახელია სამეგრელოში. მითოლოგიური გადმოცემით, დემონ როკაპისა და მისი ხელქვეითების სამყოფი) წამიყვანა. ტაბაკონაზე შეკრებილ ჯადოქრებს შორის ბებიაშენი ჩათუც იყო, რომელსაც გუჯმახანი უყვარდა და მეტოქე რომ დამინახა, გამომენტო. გუჯმახანმა თქვა: „ვინც გაიმარჯვებს, ის შემრჩებაო“. ვიბრძოლეთ დიდხანს. მჯაობა ჩათუმ. უნდა მოვეკალი, მაგრამ შევეხვეწე, „ოღონდ ნუ მომკლავ და შენი მოახლე გავხდები-მეთქი“. ასეც მოხდა. ბებიაშენს ვემსახურებოდი. თუკი გაიგებდა გუჯმახანთან ჩემს კავშირს, სამი დღე და ღამე მკიდებდა ხის კენწეროზე ფეხით. ბოლოს გუჯმახანს ყველაზე ღამაში ტყაშმაფა შეუყვარდა. ვერაფრით დაიმორჩილა. თავის ბალის ვაშლი შეატყუა და დააორსულა. ეს რომ



ბებიანმა ვაიგო, დავიწყეთ ტყაშმაფას ძებნა. მივაგენით. შვილი თვის ორსული იყო, დავიწყეთ ბრძოლა, დავაქციეთ ქვეყანა, დავლექეთ ტყეები. სადაც კი ხელს მოგვკიდებდა ტყაშმაფა, ის ადგილი გვიბერდებოდა, ძაბუნდებოდა. მომაკვდავი ტყაშმაფა მდგლოზე დაეცა. შვიდთვიანი ჩვილი ღნაოდა მის გვერდით. „ცხრა თვე რომ ეტარებინა, მისი შვილი თვით ღმერთს დაეჭიდებოდა ცაზე“. ტყაშმაფასთან ბრძოლის შემდეგ „ჩათუ და ნადიაკვნარის ცოლყოფილი, მიხრწნილ დედაბრებად ქცეულნი... მილასლასდნენ შინ“. მოსაუბრე მზეჭაბუკს აფრთხილებს, რომ ჩქარა წავიდეს შინ, მიუსწროს ჩათუს, დანარჩენ ამბავს ის გეტყვისო. მზეჭაბუკი მართლაც შეიტყობს თავის წარმომავლობას და ამის შემდეგ მიდის ის ურიცხვ მტერთან საბრძოლველად.

ჯ. ქირიას პირველი რომანის „ესხირის“ განხილვისას („მნათობი“, № 4, 1982) ჩვენ მიუთითეთ, რომ მწერალი ზოგჯერ ზედმეტ გატაცებას იჩენს მითოსური მოდელების მიმართ, მოაქვს აგრეთვე უცხოური მოდელები (კეტსალი „ესხირში“ და ჯაგერნაუტი „მარად მხედარში“). თანამედროვეობის პოზიციებიდან მითოსური მოდელების გამოყენება გულისხმობს ამ მოდელების ზომიერად შერწყმას ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურასთან. „მარადი მხედრის“ ზოგი ფანტასტიკური პასაჟი (მზეჭაბუკის ფრენის ხშირი გამეორება) საჭიროებს დახვეწას, შეინიშნება ზოგი ენობრივ-სტილისტიკური უზუსტობაც.

საერთოდ, „მარად მხედარში“ ქართული მითოლოგიის უძველესი მოდელები ეფექტურადაა გამოყენებული თანამედროვეობის ზოგიერთი მტკივნეული პრობლემის მხატვრულად ასახვის თვალსაზრისით.



# ჩვენი საღისკუნთო დარბაზი

□ □ □

## საუბარი პოეტებთან პოეზიაზე

ექვცარეშეა, რომ მიმდინარე პოეტური პროცესების უშუალო მონაწილეების — პოეტების აზრს დღევანდელი ქართული ლექსის ზოგიერთი აქტუალური და სადისკუსიო საკითხის შესახებ უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც აღნიშნული საკითხებზე გარკვევისათვის, ასევე ყურადღების მიღმა დარჩენილი ან ნაკლებ გამოკვეთილი საგულისხმო პრობლემების გამოვლენისათვის. ამ მიზნით აღმანახ „კრიტიკის“ თხოვნით კრიტიკოსი ირაკლი კენჭოშვილი ესაუბრა გრიგოლ აბაშიძეს, მუხრან მაჭავარიანსა და ლია სტურუას, რომლებმაც მას პასუხი გასცეს ქვემოთ წარმოდგენილ კითხვებზე. საუბარი პოეტებთან აღმანახის მომდევნო ნომერშიც გაგრძელდება.

1. როგორ დაახასიათებდით დღევანდელი ქართული პოეზიის მთლიან პანორამას, ანუ თუ უკეთ ვიტყვი — მის მდინარებას? შეიძლება თუ არა გამოიყოს ამ მდინარებაში განშტოებანი, ძიებათა თუ მიგნებათა განსხვავებული გზები?
2. 10-იან წლებში გალაკტიონის თაობამ სათავე დაუდო ახალ პოეტურ ტრადიციას. გასულ საუკუნეში ამგვარი „რევოლუცია“ ორჯერ განხორციელდა. დგას თუ არა დღეს ქართული ლექსის წინაშე მსგავსი ამოცანა?
3. რას იტყობით ე. წ. ირონიულ-პაროდიულ ლექსზე? რამდენ-



ნად სრულყოფილად მიგაჩნიათ ეს ტერმინი იმისათვის, რის გამო-სახატავადაც იგი არის ნავარაუდები?

4. ჩვენი აზრით, 10-იანი წლებიდან დღემდე ქართული ლექსის ფორმებში ამა თუ იმ სახითა და დოზით ძალიან საგრძნობია ევროპული სიმბოლიზმიდან მიღებული გენების კვალი, რომლის ერთ-ერთი დამახასიათებელი გამოვლინებაა უკიდურესი სერიოზულობა, სიცილის მიუღებლობა. იქნებ ამ პოეტური კანონისადმი რეაქციის გამოვლინებაა დღევანდელ ლექსში სიცილის ფორმების დამკვიდრებისაქენ სწრაფვა? რას იტყოდით საკითხის ამგვარ დასმაზე?

5. XX საუკუნის ინგლისურენოვან პოეზიაში ორ ხაზს განასხვავებენ. ტომას ელიოტის ხაზი ჯონ დონიდან და სხვა „გონებამახვილთაგან“ მოდის. საპირისპირო ხაზის პოეზია უპირველესად ელეგიური რომანტიზმის მემკვიდრეა. რუსულ პოეზიაში ამ ორი მოდელის ანალოგებად ალბათ ბლოკ-ბრიუსოვის და მეორე მხრივ — ხლებნიკოვ-მაიაკოვსკის ხაზი უნდა მივიჩნიოთ. ფრანგულში მეორე ხაზის მსგავს მელენად ვიონ-ლაფორგის, ხოლო ესპანურში — გონგორას ტრადიცია უნდა ვივარაუდოთ. თუ საკითხის ამგვარ დასმას, მისი პირობითობის გათვალისწინებით, სწორად ჩათვლით, რამდენად შესაძლებლად მიგაჩნიათ XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში ორი ანალოგიური გეზის გამოკვეთა?

6. ხშირად, მაგრამ არა ყოველთვის, პოეტურ პროცესთა ავანგარდი ახალგაზრდა თაობაა. რამდენად იგრძნობა, თქვენი აზრით, ახალგაზრდულ პოეზიაში „ავანგარდული საწყისი“? რამდენად იმედისმომცემად მიგაჩნიათ ყველაზე ახალგაზრდა პოეტები? რა მოაქვთ მათ და რა ვერ მოაქვთ? ვინ მიიქცია თქვენი ყურადღება?

7. რითი ახსნით იმ გარემოებას, რომ რამდენიმე ათეული წელია ლექსების 90% 8 და 10 მარცვლიანი საზომით იწერება? ამასთანავე თავი იჩინა რეგულარული ლექსის დარღვევსაქენ სწრაფვამ — ვერლიბრამდე და თითქმის პროზამდე. რამდენად პერსპექტიულად მიგაჩნიათ ეს მეორე ტენდენცია?

8. ექვსი ტერმინიდან — „ნეოკლასიკური“, „ნეორომანტიკული“, „ნეოიმპრესიონისტული“, „ნეოექსპრესიონისტული“, „ირონიულ-პაროდული“, „გროტესკული“ — რომელი უფრო შეეფერება თქვენს საკუთარ სტილს ან თქვენს ნაწარმოებთა გარკვეულ ერთობლიობას?



თუ არც ერთი არ შეეფერება, როგორ განსაზღვრავდით საკუთარ სტილს მოკლე ან ვრცელი ტერმინით?

9. დღევანდელ ქართულ ლექსში აშკარად შეიმჩნევა „ლიტერატურულ“ და „სასაუბრო“ ენათა შორის კარგა ხანს დადგენილი ბალანსის რღვევა. უკანასკნელის უფრო ჭარბი გამოყენების ხარჯზე. რას იტყოდით ამ საკითხზე?

10. როგორ შეაფასებდით ბოლო დროის ლირიკულ პოემებს?

11. როგორი ხასიათის იყო თქვენი პირველი ლექსები? ვინ იყვნენ იმჟამად თქვენი „კერპები?“ როგორ უყურებთ ახლა მაშინდელ ლექსებს? იმავე კმაყოფილებით, თუ დროის ფაქტორს რაიმე კორექტივი შეაქვს მათდამი დამოკიდებულებაში?

12. თავის დროზე ტ. ს. ელიოტმა ყურადღება მიაქცია იმ თითქოსდა პარადოქსულ ფაქტს, რომ მილტონმა თავისი დამატყვევებელი მომხიბვლელობით კარგა ხნით შეაყოვნა ინგლისური პოეტური სიტყვის განახლება. ვგონებ, ანალოგიური რამ მოხდა რუსთველურ ტრადიციაშიც. ხომ არ მიგაჩნიათ, რომ დღეს მსგავსი პრობლემის წინაშე ვდგავართ გალაკტიონის მომწიფებელი პოეტური მოოგოსიგან განმსგავსების სირთულის გამო?

### გრიგოლ აბაშიძე

1. როგორც ყველა დროის პოეზიას, დღევანდელ ქართულ პოეზიასაც აქვს განშტოებანი, ძიებათა და მიგნებათა განსხვავებული გზები. უამისოდ ჩვენი ლიტერატურა და კერძოდ — პოეზია ჭაობს დაემგვანებოდა. რა თქმა უნდა, ერთმანეთს არ გვანან და საკუთარი ხელწერით გამოირჩევიან ჩვენი საუკეთესო პოეტები, ისინი, ვინაც საკუთარი ადგილი დაიმკვიდრეს ან იბრძვიან დამკვიდრებისათვის.

2. „რევოლუციები“ მარტო ფორმის სფეროში, დამოუკიდებლად, არასოდეს არ ხდება. არსებით გარდატეხას პოეზიაში ახალი პოეტური იდეები ახდენენ, რომლებსაც თან მოაქვთ ახალი ფორმები, გამოთქმის ახალი საშუალებანი. გასული საუკუნის ქართული პოეზიის ორი მაგალითი (ალბათ რომანტიკოსებსა და თერგდალეულებს გულისხმობთ) ამ მხრივ ნიშანდობლივია. ერთნიც და მეორენიც ახალი სოციალური და პოეტური იდეებით მოგვევლინენ.



ახალი პოეტური იდეებითა და ფორმებით მოვიდა გალაკტიონ ტაბიძის თაობაც. იმისათვის, რომ პოეზიაში მკვეთრი გარდატეხა მოხდეს, არსებულმა უნდა ამოწუროს თავისი თავი, ზემოქმედებისა და სიცოცხლის გაგრძელების უნარი უნდა დაუქვეითდეს. მეორე მხრივ, ახალი უნდა მომწიფდეს ასაფეთქებლად, საარსებო სივრცის დასაპყრობად.

3. — ყველა ტერმინი პირობითია და მოვლენის არსს მთლიანად იშვიათად გამოხატავს. რაც უფრო მრავალფეროვანია ლიტერატურა, მით უფრო საინტერესოა იგი. ირონიულ-პაროდულ ლექსსაც აქვს არსებობის უფლება. ნიჭიერად დაწერილი ყოველგვარი ლექსი მომწონს. მახსენდება ვაჟა-ფშაველას სიტყვები: „მე არც ერთ კილოს არ ვწუნობ, თუა ქართულის გვარისა“. ირონიის უდიდესი ოსტატი ვოლტერი ამბობდა: „მე ყველა ჟანრი მომწონს მოსაწყენის გარდა“—ო.

4. — მე მგონია ეს კითხვა გაუგებრობაზეა დაფუძნებული. ვინა თქვა, რომ ფრანგი სიმბოლისტები მხოლოდ უკიდურესი სერიოზულობის მომხრენი იყვნენ?! განა არტურ რემბოს მაგალითი არ კმარა იმის საილუსტრაციოდ, რომ მათთვის უცხო არ იყო ირონია ან გამომწვევი ორიგინალობა?! ისიც ხომ ფაქტია, რომ ფრანსუა ვიონის სახელისა და პოეზიის პოპულარობა ახალ დროში სიმბოლისტების დამსახურებად ითვლება და ვიონის პოეზია ხომ ირონიზმის კლასიკაა!

ითაკლი კენჭოშვილი: უფრო მეტიც — უიულ ლაფორგიც სიმბოლისტური ორბიტის მოვლენაა. მაგრამ მე ვგულისხმობ სიმბოლიზმის, ანუ ქარაგმულად, მინიშნებებით თქმის ხელოვნების არსს, რომელსაც ძნელად ეგუება ჭარბი სიცილი და საერთოდ — კომიზმის ეფექტი. ასევე, ჩვენი საუკუნის ქართული ლექსის გაბატონებულ ტრადიციაში „ლურჯა ცხენები“დან „პალესტინა, პალესტინა“—მდე „სერიოზული“ ეთიკეტი ჭარბობს, რაც, სხვათა შორის, იმაშიც ვლინდება, რომ ლექსის ფარგლებში იშვიათად შევხვდებით მაღალ და დაბალი პლანების, „ეფემერებისა“ და „დღიური პროზის“ აღრევას. იქნებ დღეს თავს იჩენს ერთგვარი რეაქცია ამ მონოლოთური სერიოზულობისადმი?

— შესაძლოა.

5. — ჯონ დონის დიდებული პოეზია მხოლოდ ლიტერატურის



ისტორიკოსებმა და პოეტებმა იციან მისი სამშობლოს გარეთ, იმ დროს როცა მილტონის, ბაირონის, კიტსის და შელლის პოეზიის მსოფლიო მნიშვნელობა საყოველთაოდ ცნობილია. გონებამახვილი მეტ-ნაკლებად ბევრი დიდი პოეტია. „ჩაილდ ჰაროლდის“ ავტორი „დონ ჟუანის“ ავტორიცაა. დიდი პოეტის ეს პოემა გონებამახვილობის ფეიერვერკია, მაგრამ რომანტიზმისა და პესიმიზმის ამ კლასიკოსზე არავის უთქვამს „სიცილის“ პოეტიაო. განა პუშკინის ან აკაკის შემოქმედებაში არ ბრწყინავს იშვიათი გონებამახვილობა?

პოეტების დაყოფა „სერიოზულებად“ და „არასერიოზულებად“ ხელოვნურად მეჩვენება. ამ დაყოფით ვიიონი და ესპანეთის უდოდესი პოეტი გონგორა, ისევე როგორც ჩვენი გურამიშვილი, მხოლოდ გონებამახვილ ირონისტებად წარმოგვიდგებიან, მაშინ როცა მათი პოეზია აღსავსეა სევდითა და ტრაგიზმამდე მისული დრამატიზმით. ასევე გაუგებრობად მიმაჩნია „მთელი ხმით“-ისა და „ლადომირ“-ის ავტორების შეტანა სიცილის პოეტების სიაში. გონებამახვილობა ამ პოეტების ნიჭის ერთ-ერთი ნიშანი თუ თვისებაა, არა უმთავრესი და არსებითი, ხოლო თუ ეს თვისება ბლოკის ნიჭს ნაკლებად გააჩნია, ეს ცოტას ნიშნავს მათ დასაპირისპირებლად. სიტყვასთან „გონებამახვილური თამაში“ უხდება კიდევ პოეზიას. ეს თვისებური არტიზტიზმი ეხმარება პოეტს წარმოაჩინოს სიტყვის, ენის ახალი, ფარული შესაძლებლობანი.

ირაკლი კენჭოშვილი: გეთანხმებით იმაში, რომ პოეტთა დაჯგუფება, მით უმეტეს ორ კატეგორიად, რომანტიკოსებად თუ კლასიციტებად, „გრძნობისა“ თუ „გონების“, „მოვლენისა“ თუ „არსის“, აბოლონური თუ დიონისური საწყისისა თუ კომიზმის ინტენსიურობის მიხედვით ძალიან საზიფათოა და ერთობ პირობითად თუ შეიძლება. მაგრამ ვინაიდან „პოეზიის რუკის“ შედგენისას ამგვარ დაჯგუფებას, ანუ ტიპოლოგიურ მიდგომას ყოველთვის ვერ ავცდებით, ვიძლევი შეკითხვას: შესაძლებელია თუ არა XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში გამოიყოს ორი თვისებრივად მკვეთრად განსხვავებული ტრადიცია?

— ალბათ შეიძლება, თუ თავს ძალას დავატანთ, თუმცა ელიოტისა და მაიაკოვსკის ტოლფასი ანალოგის მოძებნა გაგვიძნელებდა. რაც შეეხება გონებამახვილობას პოეზიაში, მე დიახაც მიყვარს იგი,



მაგრამ როცა იგი ზომიერია, — ისეთი, რომლის ქვეტექსტი ცხოვრებისაგან გამწარებაა და თავისებური „პესიმიზმი“ (ვიიონი, გონგორა, გურამიშვილი). როცა პოეზიაში გონებამახვილობა ზომიერებას კარგავს და მხოლოდ იმას ისახავს მიზნად, რომ როგორმე გაგვაცინოს, ასეთი გონებამახვილობა პოეზიისაგან შორს არის.

„ირონიულ-პაროდიული პოეზია“ მე ჩვენი დღევანდელი პოეზიის ერთ-ერთ ტენდენციად მესახება. მას მოქალაქეობრივი უფლება აქვს, მაგრამ მისი გამოცხადება ჩვენი დღევანდელი პოეზიის ძირითად ნიშნად თუ მიმართულებად, მისი როლისა და ადგილის გაზვიადება იქნებოდა, ისევე როგორც სხვაგვარი პოეტიკის გადაჭარბებულად შეფასება. ჩემს ამ რწმენას ისიც აძლიერებს, რომ მათს შემოქმედებაში, ვინც ირონიულ-პაროდიული პოეზიის წარმომადგენლებად ითვლებიან, გაცილებით მნიშვნელოვანია ის ლექსები, რომლებშიც ადამიანურ სევდასთან და „სერიოზულ“ მედიტაციასთან გვაქვს საქმე.

**ირაკლი კენჭოშვილი:** ალბათ იმასაც არ გამოორიცხავთ, რომ სხვადასხვა ფორმისა და ინტენსიობის კომიზმის შემცველი ისეთი ლექსებიც იქმნება, რომლებიც წუხილისა თუ სერიოზული მედიტაციის გამოვლენის ერთ-ერთ სახეობას წარმოადგენენ და არა სერიოზულობას, არამედ დოგმატურ სერიოზულობასა და ყალბ ღირებულებათა სისტემას უპირისპირდებიან.

— რა თქმა უნდა, არ გამოვრიცხავ.

6.— ახალგაზრდა თაობის ავანგარდული როლი რომ უფრო საგრძნობი იყოს, ეს ჩვენი პოეზიისათვის დიდი სიკეთე იქნებოდა ახალგაზრდებს შორის (მე დებიუტანტებს ვგულისხმობ) უდავოდ არიან ნიჭიერები, იმედის მომცემნი. ძნელია გამოკვეთილად იმის თქმა, თუ „რა მოაქვთ და რა ვერ მოაქვთ“. ეს „რა“ რომ ჩვენს კარნახსა და მათ შესაძლებლობებს ექვემდებარებოდეს, უთუოდ ვეტყოდით — ესა და ეს მოიტანეთო. მაგრამ საქმე გაცილებით რთულადაა.

7.— რუსთაველის შემდეგ 8 (16) მარცვლიანი ლექსი ბატონობდა. ჩვენს საუკუნეში 10 და 14 მარცვლიანი ლექსი გახშირდა. 8 და 10 მარცვლიანი ლექსი უძველესი და, ასე ვთქვათ, ჩვენი „ეროვნული საზომებია“. დღეს რომ 10 და 14 მარცვლიანი ლექსი სჭარ-



ბობს, ეს ნაწილობრივ გ. ტაბიძისა და მისი თაობის ინერციით აიხსნება. ვერლიბრისა და პროზად თქმული ლექსის მოხშირების მიზეზი, ერთის მხრივ, რითმიანი ლექსის შესაძლებლობების ამოწურვაა. იგი მოყირჭდათ პოეტებს და ალბათ — მკითხველსაც. რამდენად პერსპექტიულია ვერლიბრი და პროზად თქმული ლექსი, ამას მომავალი გვიჩვენებს. მათი მომრავლება მე ბუნებრივ პროცესად მიმაჩნია და ამ პროცესის ხელოვნურად შეჩერება — შეუძლებელია.

8.— ყველა ტერმინი პირობითია. იარლიყების დარიგება კრიტიკოსების საქმეა და არა ავტორების.

9.— ალბათ ესეც ბუნებრივი პროცესია. ყოველგვარი სიახლე გამართლებულია, როცა იგი ნიჭიერებით არის აღბეჭდილი.

10.— არც ლირიკული პოემა არის ჩვენი დროის გამოგონება. ჩვენს დროში იგი მომრავლდა და ამაშიც ცუდი არაფერია, რადგანაც საინტერესოდ დაწერილი ლირიკული პოემაც სრულუფლებიანია. ბოლო დროს არაერთი საყურადღებო ლირიკული პოემა შეიქმნა.

12.— გალაკტიონის ინერცია თუ „დაწოლა“ დღევანდელ ჩვენს პოეზიაზე მილტონისა და პეტრარკას მაგალითივით აშკარად გამოხატული შეიძლება არ იყოს, მაგრამ ასეთი „დაწოლა“ მაინც საგრძნობია. სხვადასხვა პოეტების შემოქმედებაში „გალაკტიონიზმის“ განთავისუფლების არაერთი წარმატებული ცდა გვაქვს.

### მუხრან მაჭავარიანი

1.— ამ პანორამის ხასიათი უპირველესად კრიტიკოსებმა უნდა დაადგინოთ. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ყოველგვარი ძიება გამართლებულია, თუ ახალი ესთეტიკური ინფორმაციის მოტანას ისახავს მიზნად. მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ვერავითარი სათქმელი, ვერავითარი დახვეწილი ფორმა ვერ უშველის პოეტს, თუ საკუთარი, ყველასაგან განსხვავებული, ჯერარსმენილი ხმა და ხმის დამორჩილების უნარი არ გააჩნია.

2.— პოეზიაში უკვე ნავალი გზიდან გადასვლას და ახალი გზის გაკვალვის საჭიროებას ცხოვრებაში მომხდარი დიდი ცვლილებები განაპირობებენ. დიდ ცვლილებებს და დიდ სიახლეს დიდი ცხოვ-



რებისეული მიზეზები აქვს ხოლმე. ასე იყო ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და ბარათაშვილის ეპოქაში. მოგვხსენებათ, რა ამბები დატრიალდა იმ დროს. ასე იყო მაშინაც, როცა აკაკიმ, ილიამ, ვაჟამ პირველად გააბეს ჩვენს ლიტერატურაში პირდაპირი და უშუალო დიალოგი ხალხთან, მთელ ერთან. 1910-იან წლებში რევოლუცია პოეზიასა და სოციალურ ცხოვრებაში ერთდროულად მიმდინარეობდა. ამ პერიოდის ქართულ პოეზიას შეიძლება გალაკტიონის ეპოქა ეწოდოს მისი (გალაკტიონის) განსაკუთრებული მასშტაბის გამო. მაგრამ მარადიულად ვერც პოეზიის მეფეები მეფობენ. არც ისე დიდი ხნის წინათ ქართულ ლექსში კვლავ დაიწყო ახალი გზის გაკაფვა. ამ გზას ბოლომდე უნდა გავლა, მას გაფართოება ჭირდება, ხოლო წარამარა ახალი გზების ძიება — მტრისას!

**ირაკლი კენჭოშვილი:** ხომ არ დააზუსტებდით ამ ახალი გზის ძიების დაწყების დროს? 50-იან წლებს გულისხმობთ, თუ 60-იანს?

— ახალი პოეტიკის ჩამოყალიბება 50-იან წლებში დაიწყო. 60-იან წლებში განვითარდა და გაღრმავდა ის პროცესები, რომლებიც 50-იან წლებში იწყება.

**ირაკლი კენჭოშვილი:** რამ განაპირობა ახალი პოეტიკის საფუძვლების ძიება?

— დიდი ისტორიული ამბები მოხდა ქვეყნის ცხოვრებაში, ბევრ რამეს ახალი თვალთ შევხედეთ. ბევრი რამ სხვაგვარად გამოჩნდა.

**ირაკლი კენჭოშვილი:** ვინ დაიწყო ეს ახალი პოეტიკა, ვინ მოვიდა ახალი ფორმებით — ერთი პოეტი, რამდენიმე თუ...?

— ეს თქვენ — კრიტიკოსებმა უნდა თქვათ.

3. — ირონიული ლექსი სავსებით ნორმალური ტერმინია. მთავარი მაინც ისაა, რომ ვიცოდეთ — რა შინაარსს ვდებთ ამა თუ იმ ცნებაში. არ ვიცი, რამდენად აუცილებელია ამ ტერმინში სიტყვა „პაროდული“.

4. — რასაკვირველია, სიცილი სანთლით არის საძებნელი გალაკტიონის ეპოქის ლექსში. ამიტომ ძალიან გამიკვირდა, როცა ერთი კრიტიკოსის წერილში წავიკითხე — ირონიული ნაკადი დღევანდელ პოეზიაში გალაკტიონიდან მოდისო. აბა, გალაკტიონის რომელ კარგ ლექსში არის ირონია ან პაროდია?!

**ირაკლი კენჭოშვილი:** ცხადია, არ შეიძლება ყველაფრის გალაკტიონთან დაკავშირება... თქვენ გაქვთ ირონიული ლექსები?



— არა ერთი და ორი. სხვათა შორის, ერთმა ბულგარელმა პოეტმა, როცა ჩემი ლექსი „ვიდრე შენთვის ღმერთი“ თარგმნა, „ირონიული ლექსი“ დაარქვა, თვითონ დაასათურა ასე, მაგრამ მთარგმნელს ამის საფუძველი, ცხადია, თავად ლექსმა მისცა.

**ირაკლი კენჭოშვილი:** თქვენს ცალკეულ ლექსებში არის სიცილის სხვადასხვა სახის შტრიხები — „პეტუშა გახსოვს? — იმე!“ ან — „კარტოფილს არ მიირთმევთ, ქალბატონო აგრაფინა?“ და სხვა. ალბათ უკეთესი მაგალითების დამოწმება შეიძლებოდა... მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ასეთი ლექსები მთლიანად ირონიულია.

— დიახ, ზოგჯერ სიცილი ჩემს ლექსში მხოლოდ შტრიხია, პოლიფონიის განმსაზღვრელი ერთ-ერთი და არა ერთადერთი კომპონენტია. ისეც ხდება ხოლმე, რომ კომიზმის ელემენტი ძალიან სერიოზულ, დრამატულ და, თუ ვნებავთ, ტრაგიკულ კონტექსტშიც შემოიჭრება ხოლმე.

5. — რასკავირველია, ლიტერატურაში მიმდინარეობებისა თუ საერთოდ მხატვრულ ფასეულობათა კლასიფიცირება ძალიან პირობითად თუ შეიძლება. მაგრამ თუ ასეთი პირობითობა აუცილებელია, ბლოკიც, ბრიუსოვიც, გალაკტიონიც, ცხადია, რომანტიკულ ტრადიციაში აღმოჩნდებიან. მაგრამ მე ეს პოეტებიც მიყვარს და მათგან მკვეთრად განსხვავებული ტიპის პოეტებიც, კერძოდ, ძალიან საინტერესოა ხლებნიკოვის შემოქმედებით ძიებათა ლაბორატორია. მხიბლავს მაიაკოვსკი, განსაკუთრებით — ადრინდელი, თავისი რიტმული სიმდიდრითა და მოულოდნელი მახვილგონიერებით.

**ირაკლი კენჭოშვილი:** რიტმზე რას იტყვით?

— რიტმი ყველაფერია. ჩემთვის რიტმია მთავარი და არა რითმა.

**ირაკლი კენჭოშვილი:** თქვენ ბლოკი ახსენეთ. მისი პოეზიიდან „უცხო ბანოვანის“ რკალი უფრო გიტაცებთ, თუ...?

— „თორმეტნი“.

6. — მაშასადამე, მეკითხებით — არის თუ არა დღეს ჩვენს ახალგაზრდებში ერთი ან რამდენიმე საიმედო პოეტი? ამ კითხვაზე მე არა მაქვს ჩვენი კრიტიკოსებისაგან განსხვავებული აზრი. ისე, იმედი და რწმენა ღმერთმა ნურასოდეს მოგვიშალოს! საამისოდ ყოველთვის არის საფუძველი!



7. — მახსოვს, ეს დიდი ხნის წინ იყო, საღლაც დაგვიბარეს და აქტუალურ თემაზე ლექსებით გამოხმაურება გვთხოვეს. ერთმა პოეტმა სავსებით სერიოზულად იკითხა — რვა მარცვლიანით დაწეროთ თუ ათმარცვლიანით... სათქმელი თვითონ პოულობს თავის საზომს, თავის რიტმს.

8. — ზოგ ჩემს ლექსს ერთი ტერმინი უფრო შეეფერება, ზოგს — მეორე, ზოგს — ალბათ, არც ერთი. ზოგში სხვადასხვა სტილთა ელემენტებია თავმოყრილი.

**ირაკლი კენჭოშვილი:** ალბათ ასეთ რამეს გულისხმობთ: თქვენ გაქვთ ტაევი — „ამოიქროლა მთაწმინდაზე ქარმა მსახვრალმა“. ამას ელემენტური რომანტიზმის იერი დაკრავს. მაგრამ იქვე ლექსის ინტონაცია მოულოდნელ განვითარებას პოულობს: „ქარის დობუცი...“

— დიახ, „ღლაბუცი“ სასაუბრო, ყოველდღიური ენიდან მოდის, ხოლო „მთაწმინდა“ — სულ სხვა რიგის მოვლენაა. სტილთა, ხმათა შეხვედრა ამდიდრებს ლექსის ხმოვანებას.

9. — პოეზიაში სასაუბრო ენის ელემენტების გამოყენება უფრო ძნელია, ვიდრე წმინდა „ლიტერატურული“ ენით მეტყველება. არაა ადვილი პოეზიის კუთვნილებად აქციო ის, რასაც თითქოს არაფერი აქვს საერთო პოეზიის სამყაროსთან. წარმოუდგენლად ძნელია „ისაუბრო“ და თან არ გაწყვიტო კავშირი იმასთან, რასაც ლექსი, პოეზია ჰქვია. ამ ნიშნით მხიბლავს მე აკაკის „საიდუმლო ბარათი“. განუმეორებელია, საუცხოოა სასაუბრო ენის სისადავით გალაკტიონის „წყალტუბოდან ქუთაისში მიმავალი ქარო“. მაგრამ ყოველივე ამით იმის თქმა როდი მინდა, თითქოს პოეტი მიჯაჭვული უნდა იყოს სასაუბრო, ყოველდღიურ ენასთან. შეიძლება ძალიანაც დასცილდე მას, მაგრამ ყოველთვის უნდა გახსოვდეს მისი არსებობა. როცა პოეტს სასაუბრო, ყოველდღიური ენის არსებობა ავიწყდება, იკარგება ბუნებრიობა და, მამასადამე — პოეზია.

**ირაკლი კენჭოშვილი:** მოვათავსოთ ერთ სიბრტყეზე სამი ფრაზა — სასაუბრო ენიდან, ყოველდღიური მეტყველებიდან აღებული ელემენტები — „დარწმუნებული ჰრძანდებოდეთ...“ ბარათაშვილის ლექსიდან, „ო, არ ველოდი, ქლბატონო, მე თქვენგან ღალატს“ გალაკტიონიდან და თქვენი — „იქნებ ილია ჩამობრანდა პეტერბურ-



დიდამ“. პირადად მე ვხედავ პრინციპულ სიახლეს თქვენს ლექსში. მაგრამ საინტერესო იქნებოდა თქვენი აზრი.

— მოგახსენებთ. „იქნებ ილია ჩამობრძანდა პეტერბურდიდამ“ მაღალი რეგისტრია, მაგრამ იქვე ხდება გადასვლა სრულიად საპირისპირო ინტონაციაზე, კერძოდ, სწორედ აქ შემოდის თქვენს მიერ ზემოთ ხსენებული „ღლაბუცი“. ენის ყველა უბანი, ყველანაირი სიტყვა და ინტონაცია უნდა ახსოვდეს პოეტს — „მდაბიურიდან“, ტრივიალურიდან დაწყებული — პათეტიკურით დამთავრებული.

ირაკლი კენჭოშვილი: რას გაძლევთ ისეთი პროზაული, თითქოს არაპოეტური სიტყვები, როგორცაა თქვენს ლექსებში გამოყენებული ასეთი ფრაზები და სიტყვები — „მე შენ გეტყვი“, „ვაი, ჩვენს პატრონს“, „შე შობელდადლო“ და მეორე მხრივ — „გამოსროლილო ხევსურეთით, ლექსო ხალხურო“ და სხვ. რა მიზანს ისახავთ ასეთი კონტრასტული ლექსიკისა და ინტონაციის გამოყენებით?

— ლექსიკური, ინტონაციური, სტილისტური კონტრასტები ლექსს მუსიკალურ მრავალხმიანობას ანიჭებს. გალაკტიონი ზოგჯერ ისე მეტყველებს, რომ მისი ლექსი, სულითა და ხორციით ქართული, ევროპულ ინტონაციასაც შემოგვაპარებს.

ირაკლი კენჭოშვილი: თქვენც თუ ისახავთ მსგავს იდეალს?

— როცა ამის საშუალებას სათქმელი იძლევა, ვცდილობ დღევანდელი ქართული ენა, ჩემი მეტყველება ძველი ქართული ენის სტიქიაზე იყოს ორიენტირებული, რომ ამ გზით მუსიკალურად გამდიდრდეს, ახლებურად აჟღერდეს. მუსიკალობაზე იმიტომ ვლაპარაკობ, რომ ლექსი ჯერ ხმაა, ინტონაციაა და შემდეგ — სიტყვები.

10. — ვრცელი პოეტური ნაწარმოებები მაინცდამაინც არ მხიბლავენ, თუ დიდი შინაარსით არ არიან დატვირთული. არა თუ პოემა, ბევრი ვრცელი ლექსიც ხშირად იმიტომ იწერება, რომ მათი ავტორები მოკლებული არიან გადახაზვის ნიჭს. დაუკვირდით — სუსტი პოეტები იშვიათად წერენ პატარა ლექსებს.

11. — (სიცილით) ნეტა ახლა ვწერდე ისე, მაშინ რომ ვწერდი!

ირაკლი კენჭოშვილი: „საბა“ რომ დაწერეთ, ოციოდე წლისა



იყავით. ძალიან გვჭირდება დღეს ასეთი დებიუტანტები. მაგრამ გადავიდეთ გალაკტიონის დაძლევის პრობლემაზე.

12. — არა მგონია დღეს ვინმე გალაკტიონის მიბაძვით წერდეს. საერთოდ, როცა დიდ პოეტს ბაძავენ, ეგ კიდეც არაა დიდი უბედურება. საშინელებაა, როცა უხეირო პოეტს ბაძავენ. სამწუხაროდ, ასეც ხდება ხოლმე. რაც შეეხება დიდი ხნის წინათ დამკვიდრებული პოეტური ნორმის დაძლევას, ეს პრობლემა ზოგი პოეტისათვის, შესაძლოა, მართლაც არსებობს, რაც ხშირად მაღალფარდოვნებაში მჟღავნდება. ეს ყველაზე მეტად მაშინ იგრძნობა, როცა ავიწყლებათ დღევანდლობა, მისი რიტმი, ხასიათი. მაგრამ არ უნდა ავურიოთ ერთმანეთში მაღალფარდოვნება და ლექსის მუსიკალური სიმდიდრე და ამალღებულობა. მაღალფარდოვნება ყოველთვის ერთფეროვანი, მონოტონური და მომაბეზრებელია.

## ლია სტურუა

1. — საერთოდ პოეზია და, რა თქმა უნდა, ქართული პოეზიაც მანამდე არსებობს, სანამ იგი ძიებისა და მიგნების გზით მიდის. ძიება — ქვალორდიანი, ეკლიანი, ფეხდაუდგამი და მწყურვალე გზა, მიგნება — წყალი უდაბნოში, ბალახის რბილი თივთიკი, გაშეშებულ ნაცრისფერ ტვინში ანთებული სინათლე. პოეზიაში ყოველთვის არიან ოსტატები, რომლებმაც გარკვეულ სრულყოფას მიაღწიეს ნიჭისა და მუშაობის შედეგად. მათ შესანიშნავად იციან ლექსის კეთება, ემოციურ შეფერილობასაც აძლევენ მას და უკამათოდ კარგ პოეტებად ითვლებიან. მათი ლექსი ესთეტიკურ ტკბობას განიჭებს, მაგრამ არ გეხება, არ გძრავს, არ გტკივა. მათს სიტყვას ფერი და მუსიკა გამოარჩევს, სისხლი კი არ სდის. სიტყვაში ფერისა და მუსიკის შეთავსების დიდი ოსტატი იყო გალაკტიონი. მაგრამ მისი ესთეტიკა კი არ გამშვიდებს და გადუნებს, არამედ გაფორიანებს და გტკივა და — რაც უფრო ძლიერ, ანტიკური ტრავედიისა არ იყოს, მით უფრო სალბუნი და სარკის ნატეხივით კრიალაა კათარზისი.

ქართულ პოეზიაში, რა თქმა უნდა, ძიებისა და მიგნების გზით ერთეულები მიდიან. დატყეპნილი და ნავალი გზით სიარული გაცილებით იოლია და სწრაფი კეთილდღეობის მომტანი, ხოლო „მხატვრის და გიჟის ხალათის“ ტარება — უმადური და მწარე. მაღლო-



ბა ღმერთს, რომ ქართული პოეზია არ გაურბის ამ სიმწარეს! იგი აზროვნებს, ეძებს და ტკივა, ე. ი. — არსებობს.

2. — გალაკტიონის თაობად ალბათ ქართველი სიმბოლისტები უნდა მივიჩნიოთ, რომლებმაც დაახლოებით იგივე გააკეთეს ქართულ ლიტერატურაში, რაც ილია ჭავჭავაძემ, რომელმაც სათბურის ყვავილივით ნაპატიებ, ხელოვნურ, ცისფერსისხლიან ენას ხალხის ალისფერი სისხლი გადაუსხა და გონიერი სისადავე მიანიჭა. სიმბოლისტებმა ესთეტიკური ფასეულობა აღუდგინეს იმ დროისათვის გადატაკებულ და ლოზუნგებად ქცეულ ენას. მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს მაინც კანონზომიერი ევოლუცია იყო. რევოლუცია კი XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში გალაკტიონმა მოახდინა. „საფირონის თეთრი ხველება“ (ვ. გაფრინდაშვილი) უჩვეულო სახე იყო, მაგრამ საუცხოოდ უჩვეულო, ხოლო ეს სტრიქონები: „ქალაქში, მტვერში წაიქცა ბავშვი ნუკრის თვალებით, თმით — მიმოზებით და მწუხარების მალენიაში, მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოსები“, უჩვეულოა, მშვენიერი და აშკარად ქართული.

60-იან წლებშიც მოხდა პოეზიაში ერთგვარი „რევოლუცია“ და, გვინდა თუ არა, უნდა ვირწმუნოთ — ამ გარდატეხის მომხდენი თავისუფალი ლექსი იყო. რითმიანი და თავისუფალი ლექსების დაპირისპირება, მათი ერთმანეთის გამომრიცხაობის მტკიცება უნიჭოთა და ხელმოცარულთა ვარჯიშთა წყობილსიტყვაობაში. ადამიანის პიროვნული, კერძო ლტოლვიდან და მიდრეკილებიდან გამომდინარეს, ერთს კონვენციური ლექსი ურჩევნია და მეორეს — ვერლიბრი და ამაში ვერც ვერავის გაამტყუნებ, მაგრამ იმის მტკიცება, რომ, მავალითად, ამ ორი ლექსიდან — „სხივთალხით განათებულა/სალაზარობო ნათლით/ქართლი, გვირგვინი ეკლისა,/მწირის არგანი, ქართლი“ და „მინდორში დადის გამხდარი ცხენი/და ამ მილიონ, ამ მილიარდ, ამ სამყაროში/ვერავინ ხედავს მას მგლის მეტი“ — ერთს აქვს არსებობის უფლება და მეორეს — არა, ან ერთი ჩამოუვარდება მეორეს როგორც ლექსი, როგორც ხატებით აზროვნების მშვენიერი ნიმუში, საღ გონებასაც ეწინააღმდეგება და მოულოდნელიცაა კულტურული ერისათვის.

ირაკლი კენჭოშვილი: ვინაიდან, თქვენი აზრით, 60-იან წლებში ჩვენს პოეზიაში უკვე მოხდა ძირეული გარდატეხა, ალბათ ღღეს ოციოდე წლის შემდეგ ამგვარი გარდატეხის შესაძლებლობაა თუ



**საჭიროებას აღარ ვარაუდობთ, თუ პოეზიაში ეტნის ამოფრქვევას ყოველთვის უნდა მოვლდეთ?**

— ძირეული გარდატეხა პოეზიაში „რევოლუციური გზით“ იმკვიდრებს არსებობის უფლებას, შემდეგ ხდება მისი სტაბილიზება და ერთი ოციოდე წელი მისი დამანგრეველი ძალა სადღაც მიწისა თუ ცის წიაღში თვლემს. მაგრამ ბუნების ეს კანონზომიერება არ გამორიცხავს და ვერც გაითვალისწინებს ბარათაშვილის, ვაჟაფშაველას, გალაკტიონის რიგის მოვლენას. ტალანტის, გენიის მწვერვალზე, კენწეროზე ავარდნას, მის დაცემას და ამის მერე კიდევ უფრო მაღალ, ელვარე კენწეროზე ასვლას ვერ იწინასწარმეტყველებ, ვერ განსაზღვრავ. ასეთ პოეტს ერთს მოაქვს გარდატეხა, უჩვეულო სიახლე, თავისუფლება. ის სკოლას და მიმართულებას არ ქმნის: „ვწუხვარ, ერთადერთი ვარ და ზეცაზე წერია/ჩემი გზა და ახალი ლალის კართაგენები“.

3. — ირონიულ-პაროდიული ლექსი, ნიჭიერი, ისეთივე მშვენიერია ჩემთვის, როგორც რომანტიკული, თუმცადა მათ ძლიერ განსხვავებული ემოციურ-გონიერი შეფერილობა აქვთ. ვერც ერთი ტერმინი ზუსტად ვერ გამოხატავს საგნისა და მოვლენის არსს და, მით უმეტეს, პოეზიისა, რომელიც ისეთივე ღრმაა, მრავალშრიანი და ისევე გაბნეული და გასხივებული ყველაფერში, როგორც მორწმუნე კაცისათვის — ღმერთი.

4. — თანამედროვე პოეზია და პროზა, დრამატულიც და ტრაგიკულიც, ირონიულ ელფერს ატარებს, ეგებ იმის გამო, რომ ჩვენს დროში, ისე მძაფრად, ისე მწარედ და ტკბილად, როგორც არასდროს, იგრძნო ადამიანმა, რომ „ბინდისფერია სოფელი,/უფრო და უფრო ბინდდება,/რა არის ჩვენი სიცოცხლე, ჩიტივით გაგვიფრინდება“.

5. — XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში აშკარად გამოიკვეთა ეს ორი ხაზი: „ირონიულ-პაროდიული“, გონებამახვილური და — ელეგიურ-რომანტიკული. მათი თანაარსებობა ისეთივე ბუნებრივია, როგორც კომედიისა და ტრაგედიის, მაჟორისა და მინორის. მეორე საკითხია — რომელი უფრო ახლობელია შენთვის, თუმცადა ყველაზე გულღია მაჟორიც სევდას ატარებს თავის თავში, როგორც კლავიატურის თეთრი სიცილი ბემოლებს ნაპრალებში შავდება. ვიიონის ლალი, შეუბორკავი იუმორი ჯალათის ხელიდან სიკვდილით



ბოლოვდება და ეს უკვე ელეგია კი არ არის, არამედ ტრაგედია: „ხვალ გაიგებს ყელი ჩემი, / რას იწონის გავა ჩემი“. მე მხიბლავს ეს სტრიქონები ისევე, როგორც ლაფორგის მთვარეულ-ჰლექიანი სევდა ან ელიოტის თივით დატენილი ფუტურო კაცები. მაგრამ აქ სიტყვა „მხიბლავს“ უადგილოა, ალბათ უფრო შესაფერია — „შეძრავს“. ერთი მწერლის გმირისა არ იყოს, რომელიც ქალს ეუბნება — „მე ბევრი ქალი მიყვარდა, მაგრამ შენ შესძარი ჩემი სული“, ჩემს სულს შესძრავს „უნაყოფო მიწა“ და „მშვენიერად ავადმყოფი მაიაკოვსკი“, სხვისას — ვიიონის ირონია ან გარგანტუას რენესანსული მადა. ალბათ სწორედ ეს არის საფუძველი ლიტერატურაში გონებასახვილური და სევდიან-ტრაგიკული პარალელური ხაზების გამოკვეთისა და მდინარებისა უსასრულობამდე.

6. — „ავანგარდიზმი“, „მაქსიმალიზმი“ ახალგაზრდობის აუცილებელი, მომხიბლავი თვისებებია, რომლებიც სიმწიფეში შესვლისას იშვიათ და ძნელ ტალანტად იქცევიან. თვითონ ახალგაზრდის პიროვნულ ბუნებაზეა დამოკიდებული, შერჩება თუ არა მას ეს თვისებები ზღაპრის სიყვარულივით სიკვდილამდე. სამწუხაროდ, ეს არც ისე ხშირად ხდება. ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ პოეზიაში ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდაა, ძნელია მათ პოეტურ სახეზე ლაპარაკი, სანამ იგი არ ჩამოყალიბდება, არ დაწდება, არ დაიწმინდება.

7. — ალბათ იმიტომ იწერება ბოლო წლებში ლექსების უმეტესობა 8 და 10 მარცვლიანი სტროფით, რომ სისადავე, პროზასთან სიახლოვე, პოეტური სამკაულების მინიმუმამდე დაყვანა, გონების დომინანტი არა ემოციაზე, არამედ — სენტიმენტზე და მელოდრამაზე, ცნობიერების ნაკადი და სხვ., რამაც 60-იან წლებში თავისუფალი ლექსის სახე მიიღო, სწორედ იმ 10 და 8 მარცვლიან ლექსში იღებს სათავეს, რომელიც შაირთან, სონეტთან, მუხამბაზთან, ტრიოლეტთან და სხვ. (უმთავრესად 14 და 16 მარცვლიანი ლექსი) შედარებით, ნაკლებად აღზევებული, მეტად სასაუბრო, სადა, არაშემზღუდავი ჩანს, მაგრამ ეს — ერთი შეხედვით. მთელი სიცოცხლე მეგონა, რომ სონეტი ყველაზე დახვეწილი, ნატიფი, მკაცრად ზღვარდამდები, პოეტური თავისუფლების პროკრუსტეს სარეცელივით შემკვეცი იყო, მაგრამ როცა თვითონ დაწვირე სონეტები, მივხვდი, რომ ერთი წუთით არ შეგუზღუდივარ ფორმას.



მისი სრულყოფილი გარსის შევსება ისეთსავე სიამოვნებას მანიჭებდა, როგორც მინის გამჭვირვალე ჭიქის პირამდე ავსება წყლით. ყველა ფორმა ლექსისა, ყველა გზა პოეზიაში პერსპექტიულია, თუ ამ გზით ჭეშმარიტი ტალანტი მოდის.

8. — ყოველთვის მიჭირდა მხატვრული შემოქმედების ჩაწნეხვა რომელიმე ტერმინის ჩარჩოებში. ეს დაახლოებით ისეთივე შეგრძნებაა — რაიმე ელვარე, არაჩვეულებრივი ხატი რომ დაგესიზმრება, გაიღვიძებ და, როგორც კი მოინდომებ სიტყვის სამოსელი მოარგო მას, ძონძებში გამოწყობილი უსახური არსება შევგრძნობ ხელში.

**ირაკლი კენჭოშვილი:** ეს მხოლოდ პოეტის პასუხია. ამჯერად იქნებ კრიტიკოსმა დაძლიოს ეს სიძნელე.

— რუსთაველი ამბობს: „რაცა ვის რა ბედმან მისცეს, დასჯერდეს და მას უბნობდეს“. არც არასოდეს მქონია სურვილი ვინმეს ან რაიმეს დაეძლია ჩემში პოეტი და, რა თქმა უნდა, არც მიცდია ამის გაკეთება.

9. — „ლიტერატურულ“ და „სასაუბრო“ ენათა არევა თავისუფალი ლექსის სფეროა. მაგრამ ხელოვნება უფსკრულის პირას გადაბული თმის სიმსხო ბეწვზე სიარულს გავს. ერთი გოჯითაც რომ გადაიხარო — გადაიჩეხები. პოეზიას თავისი კანონები აქვს, პროზას — თავისი, და თავისუფალი ლექსი მხოლოდ გაუწაფავ თვალსა და ყურს ეჩვენება პროზად. რითმიანი ლექსივით, ისიც ერთ მარადიულ და მშვენიერ კანონს ემორჩილება — უპირველეს ყოვლისა იმას, რომ პოეზია სახეებით, ხატებით აზროვნებაა. ამბის კარგი მოყოლა და დაწერა ყოველ წიგნიერ კაცს შეუძლია, ხოლო მასში ხიბლის ჩადება — მხოლოდ პოეტს. რაგინდ მდიდარი ლექსიკა ჰქონდეს ადამიანს, აუცილებელი ლექსის დაწერისათვის სიტყვების ერთმანეთთან შეთვისება-დაჯგუფების უნარი — ნიჭია, „რადგან ორი სიტყვის თანხვედრა ისეთივე ძნელია, როგორც ორი ერთმანეთის მაძებარი ადამიანის“. ამ სიძნელის გამო სცოდავს ვერლიბრშიც კი გაუმართლებელი პროზაიზმებით თანამედროვე ლექსი, რასაც კანონისა და დოგმის დარღვევა კი არ იწვევს, არამედ — ნიჭის ნაკლებობა.

**ირაკლი კენჭოშვილი:** ვფიქრობ, თუ პოეზიას კვლავაც სურს იარსებოს ჩვენს დროში, მისი ერთ-ერთი უმთავრესი და მუდმივი



ამოცანა ის უნდა იყოს, რომ არ შემოიფარგლოს ცხოვრებისა და, შესაბამისად, ენის სპექტრის რომელიმე ერთი სეგმენტით. მე მგონი ამ მიზნისთვისაც, კერძოდ — „დღიური პროზის“ უკეთ ათვისებისათვისაც შეეღია აკუსტიკურ მომენტს გარკვეულწილად — ვერლიბრი და მაქსიმალურად — ლექსი პროზად. ამიტომ არა მგონია პოეზიისათვის, მეტადრე — ვერლიბრისათვის პროზაიზმები ცოდვა იყოს. — გააჩნია — როგორ აუღერდებიან. გალაკტიონის სიტყვები — „ის პოეზიად ხდიდა ჩვენი დღეების პროზას“, თუ არ ვცდები, ისევ იდეალად რჩება. თქვენ როგორ ფიქრობთ?

— ამ კითხვაზე პასუხს ისევ გალაკტიონით დავიწყებ. მისი ყველა ლექსი, რომლებშიც „ჩვენი დღეების პროზა“ პოეზიადაა ქცეული, შედარებით სუსტი და არაგალაკტიონურია. სამაგიეროდ ჩვენი დღეების რევოლუციური რომანტიკა სახიერდება ისეთ ლექსში, როგორცაა „დროშები ჩქარა“ (საუკეთესო ქართული ლექსი ამ თემაზე).

უილიამ ფოლკნერის მოთხრობები და რომანები, სადაც აზრობრივ ლაიტმოტივს იგივე მუსიკალურ-ემოციური დანიშნულება აქვს, რაც რეფრენს პოეზიაში, სადაც ისეთი ფერწერული და გრაფიკული ხატები ამოტივტივდება ქვეცნობიერის ბნელი მუცლიდან, ჩემთვის უფრო ლექსებია, ვიდრე — ლექსი, რომელიც ერთ გრძელ, მოსაწყენ ამბავს მიყვება, თანაც ცდილობს ყოველნაირად გაამარტივოს, გააყოფიოს, გააყოველღიუროს ენა. რა თქმა უნდა, თავისუფალი ლექსის ერთი მთავარი თვისება სწორედ პროზაული საწყისისაკენ გადახრაა, გადახრა და არა ჩაყოლა ან ჩათრევა (არტურ რემბოს აქვს ბრწყინვალე ლექსები — „ტილების მაძიებლები“ და „მსხდომარენი“ ჰემორით დაავადებულ ასაკოვან კაცებზე. სადღა უნდა წავიდეს ამას იქით პროზა?). მაგრამ აქ ის წამიერი, ფრჩხილისოდენა ელფერი თუ ნიუანსი მოქმედებს, ის ოქროს „ოდნავ“, რომლის გაწეღვა ან შეკვეცა ხელოვნებიდან ყოფაში გადასვლას ნიშნავს, რაშიც თავისთავად ცუდი არაფერია, ის საღია, ჯანიანია, კანონიერად გალექსილი, მაგრამ პოეზია აღარაა.

10. — ამ ბოლო დროს საინტერესო ლირიკული პოემები იწერება.

11. — ჩემი პირველი ლექსები? ახალგაზრდული ხასიათისა იყო, მაქსიმალისტური, ამიტომ — ამაყი და კეკლუცი. „და მერე ვიტყვი“



ალბათ სიამაყით, რომ ჩვენ დავიბადეთ რუსთველის ნეკნიდან, რომ ფიროსმანს უყვარდა ცა და არაყი/და სხვა ყველაფერი ფეხებზე ეკიდა“. მაგრამ თვალებს შორის, შუა შუბლში თანდაყოლილი ტკივილი მეჭდა, რომელიც თრგუნავდა კეკლუცობასა და თავმომწონეობას და ჭეშმარიტი, გატანჯული სიტყვისკენ მიაქცევდა მათ.

12.— ყოველივე ფასეული და მნიშვნელოვანი, რაიც დიდი ხნით იპყრობს საზოგადოების გრძნობებსა და გონებას, თავის საწინააღმდეგო რეაქციას იწვევს ბოლოს (ისევე როგორც ნეგატიური და მდარე მოვლენა). ფრანგული სიმბოლიზმი, უკიდურესად დახვეწილი, რეალური სინამდვილის დამთრგუნავი, ლამის პათოლოგიური ფანტაზიის განმსხეულებელი პოეზიაში, რეაქცია იყო ნატურალიზმის წინააღმდეგ; ქართული სიმბოლიზმი — გაღარიბებული, თითოვით გალოკილი სიტყვის ესთეტიკური ფასეულობის აღმდგენი, და უკვე მის წიაღშივე მომწიფდა რეაქცია იუველირული სინატიფის წინააღმდეგ. გალაკტიონი იმხელავე მოვლენა იყო ქართულ პოეზიაში, როგორც შეკეთხვაში ნახსენები რუსთაველი, პეტრარკა თუ მილტონი. მან ისეთ შემძვრელ სრულყოფილებამდე მიიყვანა ლექსის პოლიფონია და ფერწერული ხატი, რომ ამის იქით თითქოს აღარც იყო პოეზია, იმედის წვეთიც აღარ რჩებოდა მისგან განმსგავსების შესაძლებლობისა. და არა უარყოფის მიზნით, არამედ ბუნებრივი დიალექტიკის გამო, იმის გამო, რომ ერთ მდინარეში ორჯერ ვერ შეხვალ, დაიწყო ვარდებიანი სილაყვარდის სილაში თუ სულში სისადავისაკენ მიდრეკილმა ათმარცვლიანმა ლექსმა ფაჩუნე; თან ცდილობდა განთავისუფლებულიყო მისი მომხიბლავი და მწარე გავლენისაგან, თან არც უნდოდა ეს და არც შეეძლო. თავისუფალი ლექსიც ასრულებს ამ მისიას, ზოგჯერ — წარმატებით, ზოგჯერ — ვერა. მაგრამ ერთი რამ ცხადია — გალაკტიონი რომ ასეთი მძლავრი ტალანტი არ ყოფილიყო, მისი პოეტური მოდელისაგან განმსგავსება უფრო ტრადიციული, ნაკლებად კონტრასტული გზით მოხერხდებოდა. იქნებ მისმა უსაზღვრო თავისუფლებამ („სულს სწყუტრია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“) მისცა ბიძგი ქართულ პოეზიას თავისუფალი ლექსისაკენ?



უახლესი ქართული

ლიტერატურის

ისტორიიდან

□ □ □

## ჯონჟა სორნაულის დაბრუნება

□  
ბეჟან ბარდაველიძე

□

კოტე ხიმშიაშვილი ამ თანავარსკვლავედს ეკუთვნის, რომელიც 30-იანი წლების ბოლოს ამობრწყინდა ქართული მწერლობის ცაზე: ლადო ასათიანი, მირზა გელოვანი, ალექსანდრე საჯია, ლადო ბალიაური... აი, არასრული სია უნიჭიერესი თაობისა, რომლის დიდი ნაწილი სიჭაბუკეშივე ომმა იმსხვერპლა. მათ გარეშე ძალიან გაღარიბდებოდა ქართული მწერლობის მთელი ათწლეული.

ეს ახალგაზრდობა მოვიდა იდეურ-პოლიტიკური და ლიტერატურული ბრძოლების ცხელ კვალზე, როცა დენტის სუნი ჯერ კი-



დევ ტრიალებდა, მაგრამ ატმოსფერო მაინც დაწმენდილი იყო.

პოეზიაში ამ თაობის კერაზები იყვნენ გალაკტიონი და ტიცვიან ტაბიძე, პროზაში — მიხეილ ჯავახიშვილი და კონსტანტინე გამსახურდია. ეს ნიჭიერი და განათლებული ახალგაზრდები უტყუარი აღლოთი გრძნობდნენ, რომ ქართული მწერლობის განვითარების მაგისტრალური ხაზი ამ მწერალთა კვალზე მიემართებოდა.

სასიხარულო ის იყო, რომ პირველხარისხოვანი ლექსის გვერდით გამოიკვეთა ასეთივე მაღალი ხარისხის პროზა.

კოტე ხიმშიაშვილი ახალგაზრდა ქართული პროზისათვის იმ რიგის მოვლენა იყო, რაც ლადო ასათიანი პოეზიისათვის. ოღონდ მას არ დასცალდა განევლო პროზაიკოსისათვის საჭირო ძიებების გზა, მაგრამ რაც მისგან დარჩა, ჩვენს წინაშე წარმოაჩინს რთული და საინტერესო შემოქმედებითი ხილვების მწერალს, რომელიც გაბედულად ეჭიდება თანამედროვეობის ყველაზე აქტუალურ თემებს და ჭაბუკური შემართებით მიაბიჯებს სამწერლო ოსტატობის ძნელ გზაზე.

ნოველისტური სტილითა და თემის აქტუალობით, თანამედროვე ცხოვრებისადმი გამახვილებული ყურადღებით კოტე ხიმშიაშვილი ყველაზე ახლოს დგას მიხეილ ჯავახიშვილთან, მწერალთან, რომელმაც, უდავოდ, დიდად განსაზღვრა ქართული პროზის განვითარების გზები.

კოტე ხიმშიაშვილი მოწოდებით პროზაიკოსია: იგი ჩვიდმეტა წლის ასაკში წერს მოთხრობებს. ამ ასაკში, ჩვეულებრივ, ლექსებს წერენ. თუმცა პოეტური მსოფლადქმა და ლირიკული განცდა მისთვის უცხო როდია. კოტეს პირველი მოთხრობები ფორმით ლირიკული აღსარებანია, ხოლო შინაარსით — პოეტურად ამალეზებული, რომანტიკული, ზოგჯერ — ჰეროიკული.

კეთილშობილური ჰუმანიზმითა და პოეტური ლირიზმითაა გამსჭვალული მოთხრობა „ღამე“. მასში აღწერილია სამი წლის ლილის განცდები, რომელიც პირველად ათევს ღამეს საბავშვო სახლში, რადგან დედა მოუკვდა. „გოგონამ გვერდი იბრუნა და უფარდო სარკმელს მიაშტერდა. ფანჯრებს იქით, მინდვრებზე ბნელი ღამე იწვა. დიდი ცხოველია აღბათ ის, მოვა და დაფარავს ყველაფერს. მოვა და ადამიანები სახლებში იმალებიან. გაიხედავ სარკმელში — არაფერი მოჩანს: ღამე მოჰყუდებია მინებს შავ“



ზურგით. მოვიდა ლამე და, გინდა თუ არა, უნდა დაიძინო. გარეთ ვეღარ გახვალ, გეტყვიან: ლამეა, იქ არ შეიძლებაო. დაგაძინებენ და როცა გაიღვიძებ, ლამე უკვე წასულია. ვერც მის მოსვლას და ვერც გაპარვას ვერ იგებს ლილი. საღამოს ნელ-ნელა ეშვება ბინდი და მერე ამბობენ: აი, ლამე მოვიდაო“. ბავშვს დედა ენატრება და აი, დედის მაგივრად მას მოველინება ახალგაზრდა ქერა ქალი, ლენა, რომელიც ცრემლებს მოსწმენდს და მიუაღერებს. ლენაც ობოლია, ამ სახლში აღიზარდა, ახლა ათწლედს ამთავრებს და განზრახული აქვს, მთელი სიცოცხლე ასეთი ობლების აღზრდას შესწიროს.

საყურადღებოა, რომ მოთხრობის თემა ჰაბუკ მწერალს სინამდვილის უშუალო შთაბეჭდილებით უნდა შეექმნა. ქუთაისიდან გადმოსულ ხიმშიაშვილების ოჯახს კოჯორში უცხოვრია, სადაც მთელს რესპუბლიკაში ერთ-ერთი პირველი უპატრონო ბავშვთა სახლი იყო. მომავალი მწერლის გული ღრმა თანაგრძნობით შეძრულა „ბუნებით დაჩაგრულ“ თანატოლთა ბედისადმი. „რატომ არ ხვდება ლილის პატარა თითები დედის ძუძუებს? რად არ უთბობს ლილის ლოყას დედის სუნთქვა? რას გაჩუმდა დედა, რატომ არ უმღერის ლილის? ჩვეულებრივ, დაძინების დროს გვერდზე რომ მოუწვევბოდა ხოლმე, ახლა რად არა ჩანს? სად არის დედა? რა იქნა დედა?! რისთვის არ მოდის დედა?“ მიძინებულ ოთახში გაუბედავად გაისმა უნუგეშო და უსუსური არსების ტირილი“. შეუძლებელია ამ პატარა მოთხრობის აუღელვებლად წაკითხვა.

ბუნებრივია, რომ ახალგაზრდა მწერლის ყურადღებას იქცევს სიყვარულის გრძნობის ფსიქოლოგიური ანალიზი. საერთოდ, ხიმშიაშვილის ყველა მოთხრობა აღბეჭდილია ღრმა ფსიქოლოგიზმით, რაც გამოიხატება არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური დეტალების მოხდენილი შერჩევით, არამედ შინაგანი მონოლოგების საკმაოდ მაღალი ოსტატობით. ამასთანავე, ახალგაზრდა მწერალი თავის გმირებს გვაჩვენებს უკიდურესი სულიერი დაძაბულობის მომენტში. ინტონაციაც, შესაფერისად, მღელვარება, ემოციური, ადგზნებული.

აი, დასაწყისი მოთხრობისა „თავთავი მწიფეა“, რომელიც ახალადრული სიყვარულის გრძნობას ეძღვნება: „ჰოი, გესმის თუ არა შენ, დაიკო?... მე მან მაკოცა!.. შენს თავს გეფიცება, მაკოცა... აღარ ვიცი, რა გითხრა.. აი, ხელს მკერდზე დავიდებ და



მგონია, მტრედები ჩაფრენილან იქ“. სიყვარულის გრძნობა ხიმ-  
შიაშვილის გმირებში ბუნების წიაღში იღვიძებს და ისეთივე უშუა-  
ლოა, ნათელი და აღმამფრენია, როგორც თავად ბუნება. „ნელი  
ნაბიჯებით მივდიოდით მხარდამხარ. მკერდი ღრმად ისუნთქავდა  
მცენარეების სუნით გაჟღერებულ ჰაერს, ჭრიჭინები განუწყვეტლივ  
კრულებდნენ, მერცხლები დაბლა დასრიალებდნენ და ხანდახან  
მწყერის გაკვირვებულ შეძახილიც გვესმოდა“. „მან ღიმილით ჩა-  
მომართვა ხელი და... არ ვიცი, დაიკო, ის დაიხარა ჩემსკენ თუ  
მოთიბულ ბალახზე ფეხი გამისრიალდა და უნებურად მე თვი-  
თონ მივეყრდნე, ან ნიაგმა ხომ არ მიგვაახლოვა ერთმანეთს.. ეს  
კია, — მე უეცრად მის მკერდთან აღმოვჩნდი, მან ორივე ხელი  
მკლავებში მომიკიდა, ახლოს მიმიზიდა და ლოყაზე მაკოცა... ერთ  
წუთს შაშვმა ჭახჭახი შეწყვიტა, ჭრიჭინებიც გაჩუმდნენ, ნიაგი გა-  
რინდდა, მგონი, მერცხლებმაც ფრთები შეიკეცეს და სწრაფად და-  
ეშვნენ მიწაზე“ .

მოთხრობაში „გ ა ზ ა ფ ხ უ ლ ი ს უ ც ნ ა უ რ ო ბ ა“ ნაჩვენებია, თუ როგორ თანდათან იპყრობს ჯერ კიდევ ბუნდოვანი, მაგრამ ძალუმი გრძნობა ასინეთს, რომელსაც ჯერჯერობით ვერ უხვდება მისი კომკავშირელი ამხანაგი, ცოტნე. „წაბლამ, როცა ულაცის ფლოქვების ხმა გაიგონა, ყურები შეარხია, ცილისფერი ბრმა თვლები მიაბრუნა ულაცისაკენ და გაუბედავად დაიჭიხვინა. „ამასაც დაეტყო გზაფხული“, — ვაიფიქრა ასინეთმა, შუბლი ხელით დაიჩრდილა და შორეულ, თითქოს იასამნის მტევნებისაგან ნაშენებ კავკასიონის მთებს გახედა. გზაზე ცხენებით მხარდამხარ გავიდნენ. ასინეთმა დახრილ წამწამქვეშ ისე შეათვალიერა შავ, ტანმორჩილ ულაცზე მჯდარი ცოტნე, თითქოს აქამდე არ ენახა. ცოტნე ქერა იყო. ტანზე ცარიელ საქილევებიანი შავი ჩოხა ეცვა და წვივებზე შავი პაჭიჭები“. ქალი მოუსვენრობას შეუბყრია, მაგრამ ცოტნე ვერაფერს გრძნობს, იგი ხელიდან უშვებს თავისი ცხოვრების ალბათ ყველაზე ბედნიერ წამებს და ქალს დედაბრის სატირალში აჩქარებს. „დედაბერს თებრონე ჰქვია და ასინეთს ტირილთან ერთად „თებრონეს“ სიმღერის მოტივიც წასცდება. მოთხრობაში სიყვარულისათვის შემზადებული ქალიშვილის განცდები და ბუნების პოეტური სურათები ვირტუოზულადაა შეზავებული ანეგდოტურ



შინაარსთან და ახალგაზრდა მწერლის მხატვრული ოსტატობის მაღალ ხარისხზე მიუთითებს.

სიყვარულის ძალამ გარდაქმნა და სიცოცხლის ხალისი დაუბრუნა „თალხ კაცს“ („ს ა ქ ო რ წ ი ლ ო მ უ ს ი კ ა“). ეს კაცი სამგლოვიარო მუსიკის ბიუროში მუშაობდა და გარეგნობაც შესაფერისი ჰქონდა: ყველაფერი თალხი ფერისა ემოსა, ვიოლინოსაც კი შავი შალითით დაატარებდა. არ ჰყავდა მეგობრები, სტუმრად არავინ დაუდიოდა, ფოსტალიონს არასოდეს დაუძახია მისი გვარი. უყვარდა მხოლოდ სამგლოვიარო მუსიკა, იყო ჩუმი, მარტოხელა და გაუბედავი. მაგრამ, აი, მის მეზობლად დასახლდა მუშა ქალი, „ტანმრგვალი, მკვირცხლი და კუნთოვანი“. ქალს მუსიკა ჰყვარებია და ისინი ერთმანეთს დაუახლოვდნენ, რასაც ქორწილი მოჰყვა. თალხმა კაცმა იგრძნო ბედნიერება, რასაც სიყვარული ანიჭებს ადამიანს. ამიერიდან მას სამგლოვიარო მუსიკა აღარ შეიძლება იზიდავდეს: „და მეორე წუთში სტუმრებმა გაიგონეს რაღაც ზრიალი, კვნესის მსგავსი, ძლიერი ტკივილისაგან გათავისუფლებისას რომ აღმოხდებოდა ხოლმე. თალხმა კაცმა ხელიდან გააგდო მიზრაფი და თითების ერთი მოძრაობით დასწყვიტა თავისი ძველი საკრავის ყველა სიმი. და როდესაც ელნათურებით გაკამკაშებულ, სიჩუმით მოცულ ოთახში ფანჯარის მინებს მიეხეთქა და ჩაკვდა გაწყვეტილი სიმების უკანასკნელი აკორდი, თალხმა კაცმა თავის გვერდზე გადახრით მიუგდო ყური... და ბედნიერებითა და ღვინით მთვრალმა ჩმადაბლა გაიცინა“.

როდესაც გაიხსენებთ, რომ ამ მოთხრობებს წერს სრულიად ახალგაზრდა, ჯერ კიდევ ჭაბუკი მწერალი, არ შეიძლება არ მოგხიბლოთ უსაზღვრო რწმენამ სიყვარულის ძალმოსილებისა, ნაზმა და პოეტურმა ლირიზმმა, რომლითაც გამსჭვალულია ყველა მოთხრობა.

სიყვარული კოტე ხიმშიაშვილის მოთხრობებში არა მხოლოდ ბედნიერების მიმნიჭებელი გრძნობაა, არამედ სოციალურად განპირობებულია და დროის ნიშნითაა აღბეჭდილი. სიყვარული და წოდებრივი უთანასწორობა არ იყო ახალი თემა ქართულ მწერლობაში, მაგრამ კოტე ხიმშიაშვილმა აქაც მოძებნა თავისი თვალთახედვის კუთხე და შექმნა პოეტური მოთხრობა აზნაურის ქალზე შეყვარებული ჭაბუკი გლეხის შესახებ („ქ ა ჯ თ ა ს ა ს ძ ლ ო“). ჭაბუკი



გლახუკა და აზნაურის ქალიშვილი, თხუთმეტი წლის ნესტანი „ვეფხისტყაოსანმა“ დაახლოვა ერთმანეთს. „მგონი უკვე მეასეჯერ სხედან ისინი ამ კაკლის ძირში და ნესტანის სიახლოვისაგან თუ შოთას გრძნეული სიტყვებისაგან საბრალო გლახუკას: „გული მი-დამო უარდა, ჰკრთებოდა და ელავოდა“. გატაცებით კითხულობდა ბიჭი. უნებურად ნესტანის ხელს მონახავდა და სათუთად მოუ-ჭერდა მის თლილ თითებს თავის ხელს, თან მხარზე გრძნობდა ქალის მკვრივი მკერდის შეხებას. ვერაფერმა დაავიწყა გლახუკას ის დღეები. თუნდაც ახლა, თვალს დახუჭავს და ისევ გრძნობს ნიგ-ვზის ფოთლების სუნს, ნესტანის სუნთქვას კისერზე და ლოყაზე, მწყერირვით განაბულ მის თბილ ხელს თავის ხელში. ახლაც ყურში ჩაესმის: „ზამთარი ვარდსა გაახმობს, ფურცელნი ჩამოსცვივიან...“ ზოგჯერ ბიჭი კითხვას შესწყვეტდა, ნესტანს მიუბრუნდებოდა, ჩა-ამტერდებოდა გაღვივებულ თვალეებში და ახლო, სულ ახლო მი-იტანდა თავის სახეს ქალის სახესთან. ქალი წამით გაყუჩდებოდა, შემდეგ ბუსუსით დაფარული პატარა ტუჩი აუთრთოლდებოდა, ხელს წაართმევდა და ფეხზე წამოიჭრებოდა“. შემდეგ ქალს გა-ათხოვებენ, ხოლო გლახუკას ნესტანი იმ „ვეფხისტყაოსანს“ საჩუქ-რად დაუტოვებს. საწყალი ბიჭი შორს გადაიქარგა და მშობლიურ სოფელში მხოლოდ დიდი ხნის შემდეგ. უკვე კოლმეურნეობის ხა-ნაში დაბრუნდა. ერთადერთი ქონება, რომელიც კოლმეურნეობაში შეიტანა, ეს იყო მისთვის ყველაზე ძვირფასი სახსოვარი — „ვეფ-ხისტყაოსანი“. უკვე ხანდაზმული გლახუკა ასე შეაფასებს თავისი უიღბლო სიყვარულის ამბავს: „ყველა ღარიბისათვის მდიდრის ქა-ლი ქაჯთა სასძლოა“, ე. ი. ისევე მიუწვდომელია, როგორც ქაჯე-თის ტყვეობაში მყოფი ნესტან-დარეჯანიო.

უდიდესი მსოფლიო ისტორიული მნიშვნელობის სოციალური მოვლენების შედეგად აღამიანთა ყოფასა და ფსიქიკაში მომხდარი გარდატეხის ასახვა, ძველისა და ახლის კონტრასტული დაპირისპი-რება 30-იანი წლების ქართული მწერლობის უმთავრესი თემა იყო („კოლხეთის ცისკარი“, „გვადი ბიგვა“). ჭაბუკი კოტე ხიმშიაშვი-ლის პირველი მოთხრობა, რომელმაც მას სახელი გაუთქვა, ამ თე-მაზე იყო შექმნილი — „გ ლ ო ბ უ ს ი“.

სუფთა, ამაღლებული სიყვარულის ჭაბუკური განცდა, სიახლის გამახვილებული გრძნობა, მაღალი იდეურობა და ახალგაზრდა



მწერლისათვის საკმაოდ მაღალი ოსტატობის ხარისხი კოტე ხიმშიაშვილს ქართული მწერლობის საიმედო ძალად წარმოაჩენდა. მისგან ყველა, მკითხველიცა და კრიტიკაც, ბევრს მოელოდა. ყველასათვის ცხადი იყო, რომ ქართულ მწერლობაში გამოჩნდა მაღალნიჭიერი, დიდი შესაძლებლობების მქონე მწერალი. წარმატებებს კოტე ხიმშიაშვილისათვის თავბრუ არ დაუხვევია, თუმცა ყველაფრიდან ჩანს, რომ მას ფართო გეგმები ჰქონდა: მისი პერსონაჟები საზოგადოების თითქმის ყველა ფენას განასახოვნებენ, მოთხრობათა მოქმედების გეოგრაფიული არე მოიცავს საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეს, მწერალი პატარა მოთხრობებში სვამს თავისი დროის მრავალ აქტუალურ პრობლემას.

საერთოდ, ახალგაზრდების იმ ჯგუფს, რომელიც თავმოყრილი იყო ყურნალ „ჩვენი თაობის“ ირგვლივ, ახასიათებს უსაზღვრო პატივისცემა ქართული მწერლობის უფროსი თაობისადმი, მაგრამ ისინი არ იყვნენ მოკლებულნი ახალგაზრდობისათვის ჩვეულ მეტოქეობის ვრძნობასაც, გაბედულად მიჰყვებოდნენ კვალში აღიარებულ ოსტატებს და მათთან ერთად ჰქმნიდნენ ახალ ქართულ მწერლობას, დიდსა და რთულ შემოქმედებით ამოცანებს ისახავდნენ. კოტე ხიმშიაშვილს მათში გამორჩეული ადგილი ეჭირა. ახალგაზრდა მწერალმა ქართულ მწერლობაში მოიტანა აქტუალური პრობლემები, გამახვილებული ყურადღება ახალი ადამიანის არამარტო გარეგანი ცხოვრებისადმი, არამედ მისი სულიერი სამყაროსადმი, და ბოლოს, იგი მწერლობაში მოვიდა თავისი ბიოგრაფიით, თავისი ნაწახითა და განცდილით. რაც უფრო მდიდრდებოდა მისი ბიოგრაფია, ახალგაზრდა მწერლის თვალსაწიერიც თანდათან ფართოვდებოდა. და, აი, ხელიდან ხელში გადადიოდა 1940-41 წლის „ჩვენი თაობის“ ნომრები, რომლებშიც კოტე ხიმშიაშვილის რომანი „ჯონქა ხორნაული“ იბეჭდებოდა. სამწუხაროდ, ეს რომანი ახალგაზრდა მწერლის გედის სიმღერა აღმოჩნდა...

„ჯონქა ხორნაული“ ერთ-ერთი პირველი რომანია ქართულ მწერლობაში, რომელშიც ახალი, საბჭოთა ინტელიგენციის სახე იყო ნაჩვენები.

„ჯონქა ხორნაული“ პირველია ქართულ მწერლობაში, რომელშიც სტუდენტური ცხოვრება აისახა.

რომანის მოქმედი გმირები არიან: სტუდენტები, პროფესორე-



ბი, მხატვარი, არქიტექტორი, ისტორიკოსი, ფილოლოგი და მკვებ-  
 ლები.

რომანის გმირთა მოქმედების არეა თბილისი: უნივერსიტეტი, სტუდენტობა, პროფესორის ბინა, რუსთაველის გამზირი, სახალხო კომისრის კაბინეტი, ტრამვაის ვაგონი, რესტორანი, თბილისის შემოგარენი...

რომანის მოქმედების კალენდარული დროა 30-იანი წლების ბოლო. მხატვრული დრო მოიცავს ორ-სამ თვეს — ზამთრიდან ზაფხულამდე.

რომანში ყველაფერი ეს ნაჩვენებია შეყვარებული წყვილის — ჯონქა ხორნაულის და მანანა ციხისელის ურთიერთობის ფონზე.

ჯონქა ხორნაული, ფშაველი მონადირის შვილი, უნივერსიტეტის სტუდენტია. ამითაა განპირობებული მისი ბედი და თავგადასავალი რომანში. მისგან ახალი, რევოლუციის შემდეგ წარმოშობილი ინტელიგენტი რომ ჩამოყალიბდეს, ჯონქამ უნდა მიიღოს არა მხოლოდ შესაფერი სწავლა-განათლება, არამედ გარკვეული წრთობა და ცხოვრებისეული გამოცდილება. ამიტომ მწერალი თავის გმირს უკიდურესი სულიერი მღელვარებისა და მოქალაქეობრივი პოზიციის შემუშავების პროცესში გვაჩვენებს. სწავლა-განათლებას მას უნივერსიტეტი აძლევს, კერძოდ, პროფესორი ეგნატე ლაზიშვილი. აქ ყველაფერი ნათელია და გარკვეული: მთიდან ჩამოსულ ჭაბუკს ნიჭიც აქვს, ცოდნის წყურვილიც და არც მონდომება აკლია. თვითდამკვიდრების გზაზე ჯონქა ხორნაულმა მრავალგვარ გამოცდას უნდა გაუძლოს, რომლებთან შედარებით სტუდენტური გამოცდები გაცილებით ადვილი დასაძლევია.

ჯონქა ხორნაული რომანის მთავარი გმირია — იგი წარმართავს ამბავთა მსვლელობას, ერთმანეთთან აკავშირებს სხვა პერსონაჟებს, მასთანაა დაკავშირებული რომანის პრობლემატიკა.

ჯონქა ხორნაული ფშაველი მონადირის შვილია, ლუკა ხორნაულის, რომლის ორეულად კარგა ხანს გრძნობს თავს. იგი იმ მთიელ ახალგაზრდას ჰგავს, რომლის პორტრეტი ციხისელების ოჯახში ნახა: „მხატვარმა უთუოდ განგებ არ გადმოსცა ტანსაცმლის დეტალები, რათა რომელიმე ცალკე ტომის წარმომადგენელი არ გამოსვლოდა. ნაბადში გახვეულ, თავშიშველა ჭაბუკზე ვერ იტყოდი, მოხვეე იყო, ქისტი, სვანი თუ რომელიმე სხვა კუთხის მცხოვრე-



ბი...“ საყურადღებო დეტალია. თუ იმ ჭაბუკს ნაბაღზე მაინც ეტყობა, რომ მთიელია, ჯონქა ხორნაულს მხოლოდ სახელი და გვარი შემორჩენია: მისი არც ჩაცმულობა, არც მეტყველება, ან ხასიათის რომელიმე თვისება არ მიგვანიშნებს, რომ იგი არამცთუ ფშაველი, არამედ მთიელია თუ ბარის ნებისმიერი კუთხის მცხოვრები. ასე რომ, ჯონქა კრებითი სახე-ხასიათია და იგი ასეთად უნდა განვიხილოთ.

თეთრი საყელო და ყელსახვევი, როგორც ქალაქური ცივილიზაციის სახე-სიმბოლოები, ამ რომანშიც ფიგურირებს და ერთგვარად იმეორებს იმ პოეტკას, რომელიც მ. ჯავახიშვილის სახელგანთქმულმა რომანმა დაამკვიდრა. „ჯონქა ხორნაულს“ სხვა არაფერი აქვს საერთო „თეთრ საყელოსთან“. ხიმშიაშვილის რომანში დაპირისპირება თვითონ ინტელიგენციის შიგნით მიმდინარეობს და, მასასადამე, „გაქერქეშებული“ საყელო და სიმწრით განსაკვეული ყელსახვევი ერთობ პირობით ხასიათს ატარებს.

ასეა თუ ისე, ინტელიგენტურობის ამ ატრიბუტებით — ყელსახვევით და გახამებული საყელოთი წარსდგება ჯონქა ხორნაული სტუდენტი მეგობრის მანანა ციხისელის ოჯახში, მისი დაბადების დღეზე. მანანა სახელმთხვეჭილი ბუნებისმეტყველის, პროფესორ დავით ციხისელის და ასევე ცნობილი მხატვრის, ქალბატონ ნინოს ერთადერთი ასულია და მათ ოჯახში თავი მოუყრია სხვადასხვა ასაკისა და მდგომარეობის ხალხს. აქაა, ალბათ, მწერლის ჩანაფიქრით — მაშინდელი თბილისის მთელი საზოგადოება. ჯონქამ ამ ჭრელ ხალხში საბოლოოდ უნდა გაარკვიოს თავისი ადგილი, თავისი ზნეობრივი და მოქალაქეობრივი პოზიცია. ჯონქას თვლით დანახული ციხისელების სალონი კი მართლაც მრავალფეროვანია.

მწერალი მოხდენილად იყენებუც ამ ხერხს — სალონის ტიპაჟსა და სალონურ საუბარს — სერიოზული პრობლემის, ახალი ქართული ინტელიგენტის ჩამოყალიბების პროცესის წარმოსაჩენად.

აქ არიან ტიპური სალონური ნიღბები. პარვენიუ — ლაქლაქა იოთამ ხიზირელი, რომელსაც შეუღწევია სამეცნიერო წრეში, ფილოლოგიის ასპირანტია და ცოტა მუშაობითა და ცოტა ძიებით ფიქრობს დოქტორი გახდეს. მისი დევიზია: „ვიცხოვროთ... გემოვნებიანად ვიცხოვროთ და ბასტა...“ აქ არიან უსახური ტიკინები, რომელთაც საზოგადოების გართობის ფუნქცია ეკისრებათ: ევრო-



პული ცეკვების მასწავლებელი, მეტსახელად შიბზიკა, „ბატკანი-  
ვით ხუჭუჭა“ კიტი, რომელსაც „არაჩვეულებრივად სქელი გავა“  
ჰქონდა, და მისი კავლერი: „ისინი შეუწყვეტლად, მსუბუქად  
საუბრობდნენ ყველაფერზე და თან არაფერზე“. აქვე არიან: ხელ-  
მოცარული არქიტექტორი თამაზ იათაძე, ხელმოცარული სცენარის-  
ტი ჯიმშერ მხეიძე. ყურადღებას იქცევს ჯონქას ჩიჩერონე —  
ციცინო ამილახვარი, აგრეთვე ხელმოცარული ხელოვანი, მაგრამ  
სხვებთან შედარებით საინტერესო პიროვნება. ციცინო წარმომავ-  
ლობით, როგორც ჯონქა ამბობს, გადაგვარებული თავადაზნაურო-  
ბის წრიდანაა და, რასაკვირველია, თავს ზედმეტად გრძნობს რევო-  
ლუციის შემდეგ შექმნილ საზოგადოებაში. მაგრამ იგი არაა ფზი-  
ზელი განსჯის უნარს მოკლებული და ჯონქა სწორედ მისი დახმა-  
რებით გაარკვევს თავის ურთიერთობას სხვებთან. მათი კლასიფი-  
კაციით, ციხისელების ოჯახში თავმოყრილი საზოგადოება ხარისხ-  
დება: „შთამომავლობით ინტელიგენტებად“, ისეთებად, როგორიც  
არიან პროფესორი დავით ციხისელი და მისი ოჯახი, თვითონ ციცი-  
ნო ამილახვარი; „ვითომ ინტელიგენტებად“, როგორიც არიან:  
იოთამ ხიზირელი, კიტი, შიბზიკა და სხვები: „ძველ ინტელიგენ-  
ციად“, რომლის საუკეთესო წარმომადგენელია პროფესორი ეგნატე  
ლაზიშვილი, და „ახალ, რევოლუციის შემდეგ შექმნილ ინტელიგენ-  
ციად“, რომლის ტიპიური წარმომადგენელი უნდა გახდეს ჯონქა  
ხორნაული, თუმცა ციცინო ამილახვარი ჯონქას უკვე მიიჩნევს ასე-  
თად. რაკი ჯონქასა და ციცინოს საუბარში გაცხადებულია რომანის  
ერთ-ერთი ძირითადი ხაზი — ინტელიგენციის თემა, მოვიყვანოთ  
რამდენიმე ამონარიდი: — „რა ტიპია ეს კიტი? — იკითხა ჯონქამ. —  
ჩვეულებრივი მანჭია, კარგად ჩაცმა, ცეკვა და თეატრებში სიარული  
მიაჩნია ინტელიგენტობად“. ციცინოს დახასიათებით, კიტის მსგავ-  
სნი „ადვილად ჰკარგავენ წონასწორობას, ადვილად დაავადდებიან  
ხოლმე ეგრეთწოდებული „წვრილბურჟუაზიული“ ჩვევებით... კომ-  
ფორტი და გართობა კულტურად მიაჩნიათ. ეს იმიტომ, რომ მატე-  
რიალურად მოსწყდნენ რა თავიანთ კლასს, კლასობრივი ინსტიქტი  
მოუდუნდათ, ხოლო კლასობრივ შეგნებამდე ვერ ამაღლებულან“.

საერთოდ, ციხისელების სალონში ბევრს ლაპარაკობენ ინტელი-  
გენციის თემაზე და ჯონქაც ცდილობს გაარკვიოს თავისი ადგილი.  
აი, იოთამ ხიზირელის თვითკრიტიკა: არქიტექტორი თამაზ იათაძე



უჩივის შემოქმედებით უნაყოფობას. იოთამი ეტყვის: „ჩვენ რაღაც გვიშლის, პოტენცია გვაკლია, პოტენცია. მე პირადად ამოწურული ვარ, ამოწურული... შეგყურებ ამ გლეხის ბიჭებს, გუშინ რომ ჩამოსულან თბილისში, რა ძალა შესწევთ, რა ცოდნის წყურვილი აქვთ... დღედაღამ კითხულობენ, ბიბლიოთეკებში იხხრიკებიან...“

ამ „ჩამოსული ბიჭების“ შესახებ უფრო კატეგორიულად მსჯელობს პროფესორი დავით ციხისელი. პროფესორ ეგნატე ლაზი-შვილთან საუბარში, რომლის უნებური მოწმე შეიქმნება ჯონქა, პროფესორი ციხისელი უნივერსიტეტს უნიჭობის ინკუბატორს ეძახის და ამბობს: „ჩვენს შორის დარჩეს, ჩემო ეგნატე, ეს ახალგაზრდობა დაბა-სოფლებიდან მოისწრაფვის არა ცოდნის წყურვილით, მეცნიერებისადმი ინტერესით, არამედ იმისათვის, რომ უმაღლესი სასწავლებელი დაამთავროს და ამით უკეთესი თანამდებობა მიიღოს. სწავლა სარფიანი გახდა, სარფიანი და ამიტომ ეტანება სოფლის ხალხი. ასეთი სულისკვეთების მქონე თაობისაგან შეუძლებელია მეცნიერებისა და კულტურის აყვავებას მოველოდეთ. ოთხი-ხუთი წლის განმავლობაში მათი უნივერსიტეტში ყოფნა ხალტურაა და არა სწავლა...“

ამაზე, ცხადია, ციხისელს არ ეთანხმება „ახალგაზრდობის საყვარელი მასწავლებელი“, პროფესორი ეგნატე ლაზიშვილი: „პირიქით, დავით, მეცნიერებასთან აროდეს მოსულა ასეთი შრომისმოყვარე, უანგარო, ენთუზიასმით აღსავსე ხალხი. ხომ დასწრებიხარ მისაღებ ვამოცდებს, ცილისწამება იქნებოდა იმ ბავშვებზე, ნაწნავებიან გოგონებზე და პირველად გაპარსულ ბიჭებზე გვეფიქრა, რომ უნივერსიტეტში სარფიანი კარიერისთვის შემოდიან. მივარდნილ სოფლებში, არც ერთ რუქაზე რომ არ არის აღნიშნული, ახალგაზრდები წლობით ოცნებობენ უნივერსიტეტში მოხვედრას. რამდენი ტალანტი იღუპებოდა უწინ ხელოვნურად შექმნილი ათასგვარი დაბრკოლებებით...“ ბატონი ეგნატეს აზრით, ამ ახალგაზრდების უმრავლესობას „სწავლისაკენ იზიდავს ადამიანობის სიამაყე, მათ სურთ სძლიონ უკანასკნელ უთანასწორობას, გონებრივ უთანასწორობს...“ ცხადია, ამის მოსმენის შემდეგ ჯონქა უცხოდ გრძნობდა თავს ციხისელების ოჯახში და მან უჩუმრად დასტოვა იქაურობა.

ჯონქა ამ მისთვის მიუღებელ სალონს კი განერიდა, მაგრამ მანანა ციხისელის სიყვარული კიდევ უფრო მოეძალა, თუმცა მა-



ნანას მისთვის არ ეცალა. მან ხომ მანანასთვის გაიკეთა ზოლებიანი ყელსახვევიც და გაქერქეშებული საყელოც.

ახალგაზრდა მწერლის თვალსაზრისით, ხიდჩატეხილობის საკითხმა ახლა შთამომავლობითი და ახალი ინტელიგენციის ურთიერთმიმართებაში გადაინაცვლა.

მანანა ციხისელი, ცხადია კესო არაა, მაგრამ მისი არცთუ შორეული ორეულია. უფრო ნაკლებ ჰგავს ჯონქა გიორგის, მაგრამ... აქ საჭიროდ მიმაჩნია ადგილის მოტანა რომანიდან: „ხორნაულისთვის მანანას ოჯახში მისვლა ომის გადახდას ნიშნავდა. რაღაც უპირატესობის გრძნობა ჰქონდა მანანა ციხისელს ჯონქასადმი, უკვე რამდენიმე წელიწადია ისინი ერთად სწავლობენ და ერთმანეთს მეგობრობდნენ. ჯონქა მანანაზე არანაკლებ გონებაგახსნილი და ნაკითხი ჩანდა. ცხოვრებას იგი თითქოს უკეთ იცნობდა, უფრო ძლიერი ნებისყოფის მქონედაც მიაჩნდა თავი, როგორც ეს ახალგაზრდებს ჩვევიათ, მაგრამ მაინც, მანანასთან ყოფნის დროს მუდამ გრძნობდა, რომ რაღაც აკლდა, რომ მანანას სწორი გამხდარიყო. მანანა „შთამომავლობითი ინტელიგენტი“ გახლდათ. ციხისელების ოჯახიდან რამდენიმე საზოგადოებრივი მოღვაწე გამოსულა. მანანას მამა საკმაოდ სახელგანთქმული ბუნებისმეტყველი, პროფესორი იყო, დედა — მხატვარი“. ამ ქალს დიდი გავლენა აქვს, ჯერჯერობით, ფშაველი გლეხის ვაჟზე. „მანანასთან დამეგობრების შემდეგ ჯონქამ უნებურად სულ სხვა, ახალ კატეგორიებად დაუწყო დაყოფა ადამიანებს. ზოგი კაცი შობის ხის ფუტურო კაკალს ჰგავდა, გარედან ოქროთი დაფერილს. ეს ფუქსავატები უმთავრესად ყოფილ თავადაზნაურობიდან იყვნენ. მათ ნატიფი მიხვრა-მოხვრა და ზრდილობიანი, დაუბრკოლებელი, მაგრამ უშინაარსო საუბრის გარდა არაფერი გააჩნდათ. ზოგის გარეგნობაში კი მართლაც გამოსჭვიოდა კულტურა, უამრავ წვრილმანებისაგან შემდგარი ჩვევა ქმნიდა პიროვნების „გეშტალტს“. ხშირად ძნელი იყო ამ ორი კატეგორიის ერთმანეთისაგან გარჩევა, მაგრამ მანანას, ჯონქას აზრით, პიროვნების სრულყოფა მოსწონდა, თორემ ჩაცმულობა რა ყურადღების ღირსი იყო, და თანაც „შთამომავლობითი ინტელიგენტი“ თითქოს არსებითად ემიჯნებოდა არისტოკრატიზმს“.

სანამ მანანა კარგად თამაშობს თავის როლს, ჭაბუკი ხორნაული თავბრუდახვეულია, თუმცა მას ყური არ უნდა აერიდებინა



ციცინო ამილახვარის გაფრთხილებისათვის: „მანანას შეუძლია ყველას გაუწიოს მეგობრობა, მაგრამ მისი მეგობარი, მისი ქმარი, მეჯერ წარმოდგენილი არა მყავს. არც თვითონ ეგულება ალბათ ვინმე ჩვენს საერთო ნაცნობებში...“. ჯონქას ჰგონია, რომ იგი „ასხვავებდა ერთმანეთისაგან იმ „ბურჟუაზიულ ჩვევებს“, რომლისადმი წარუშლელი სიძულვილი ჯერ კიდევ ადრე სიჭაბუკისას ჩაუნერგეს კომკავშირის უჯრედში“. ქალს სიამოვნებს ნიჭიერი ვაჟის ყურადღება და მასთან სიახლოვეს არ გაუტრბის, რაც ჯონქას უიმედო სიყვარულში გადაეზრდება. რა თქმა უნდა, მანანამ თითქოს არაფრად ჩააგდო ჯონქას უმსგავსო საქციელი ციხისელების დარბაზობაზე, როცა თანტში აპყვა კიტის და გაშმაგებული კოცნა დაუწყო, შემდეგ კი ღვინით გაილეშა. მაგრამ „შთამომავლობითი ინტელიგენტები“ ასეთ რამეს ბოლომდე არავის პატიობენ. არც ჯონქას აპატიეს: მანანა ციხისელი მალე ცოლად გაჰყვა ხელმოცარულ არქიტექტორს, აგრეთვე „შთამომავლობით ინტელიგენტს“ თამაზ იათაძეს, თუმცა ციცინო ამილახვარი ირწმუნებოდა, მანანა აროდეს გახდება ჩვეულებრივი მოკვდავის მეუღლეო. მანანამ, მისი მხატვარი დედის სიტყვებით, საგანგებო ნიჟარა გაიკეთა — გათხოვდა — რათა კანმა ქვეყნის შფოთი არ იგრძნოს. მანამდის მანანამ გამოარკვია, ხორნაული სახელმწიფო გამოცდების ჩაბარების შემდეგ თბილისში აპირებდა დარჩენას თუ არა. შეეყვარებულმა ჯონქამ ამის გადაწყვეტა თვითონ ქალს მიანდო. როგორც ჩანს, მანანამ ჩვეული გარემო ირჩია და ბოლომდე ვერ ენდო ახალი ინტელიგენციის წარმომადგენელს.

ახლა კი ჯონქამ სული შეუბერა მანანას სახელზე მოწყვეტილ ენძელას და მას კვლავ დაუბრუნდა კლასობრივი ინსტინქტი: ეს ინსტინქტი კი ეუბნებოდა, რომ იგი თავიდანვე უტეზო იყო ციხისელების ოჯახში და რომ თურმე „გარკვეული საზომი არსებობს ციხისელებისას ჯონქასთანა ახალგაზრდებისათვის“.

ასე დამთავრდა ჯონქა ხორნაულის სიყვარულის ისტორია.

ჯონქა კვლავ თავის ამხანაგებს, თავის ჩაგუს, კიტეს, გიგას და სხვებს დაუბრუნდა. მისი მისაბაძი იყო და ახლა კიდევ უფრო იქნება პროფესორი ეგნატე ლაზიშვილი. ჯონქა ასე ჩამოაყალიბებს თავისი თაობის სამოქმედო პროგრამას: „თქვენ სწორედ ის ადამიანი ხართ, ბატონო მასწავლებლო, რომელსაც ჩვენ ვეცდებით მივ-



ბაძოთ. ყველა, ვისაც სწავლა-განათლება მიუღია, თავს ინტელიგენტად თვლის, მით უმეტეს, თუ უმაღლესი განათლება აქვს. ჩვენ კი თქვენგან ვისწავლეთ, რომ არის ერთი, ძნელად შესამჩნევი, მაგრამ უტყუარი სინჯი, რომელიც „ვითომ ინტელიგენტებს“ განასხვავებს ჭეშმარიტი ინტელიგენტებისაგან, რამეთუ უთქვამთ, ყველა ოქრო არ არის, რაცა ბრწყინავსო. ეს სინჯი ხალხისადმი სამსახურია. ახლა ძალა ცოდნაშია, ჩვენც ვეცდებით ვიყვეთ უბრალონი და ჩვენი ძალით ხალხის დამხმარე...“

„ჯონქა ხორნაული“ პრობლემატური რომანია. მასში ყველა იდეა და ავტორისეული ჩანაფიქრი მოაზრებულია როგორც საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი და მკაფიოდ, შეიძლება ითქვას, კლასობრივი ტენდენციურობითაა ჩამოყალიბებული.

აქედან გამომდინარე, სანამ მოღვაწეობის დიდ გზაზე ვავიდოდეს, ჯონქა ხორნაულმა კიდევ ერთი გამოცდა უნდა დაიჭიროს: კლასობრივ მტრებთან ბრძოლაში მან უნდა გამოკვეთოს თავისი მოქალაქეობრივი პოზიცია.

რომანში შემოდის მავნებლების თემა. ეს იყო 30-40-იანი წლების მწერლობის მიძიმე ჯვარი, რომელსაც აგრეთვე კისრულობს ახალგაზრდა კოტე ხიმშიაშვილიც.

სახალხო კომისარი ალფეზ ჩიქოვანი „ნაპოლეონის კომპლექსითაა“ შეპყრობილი, რაც მას საბოლოოდ საბჭოთა ხელისუფლების მტრების ბანაკში მიიყვანს. ერთი მისი თანამებრძოლი ასე ამხელს ალფეზს: „თქვენა ხართ ერთი უპრინციპო და ხელმარცხი ავანტიურისტი, შემთხვევით რომ მოვიდა რეჟოლუციასთან... მთელი თქვენი ცხოვრება კარიერისთვის ბრძოლა იყო. რევოლუციამ ბევრი თქვენისთანა გაიყოლია, ამოატივტივა კიდევ, მაგრამ ზღვა ლეშს არ დატოვებს, უსათუოდ გარიყავს ნაპირზე... რითა ხართ უკმაყოფილო? იმით, რომ ბოლშევიკებმა უფრო მეტი თანამდებობა არ მოგცეს? ჰმ, რასაკვირველია — ნერონი, ნაპოლეონი, კრომველი... კომისრად როგორ დაეტევა ამ პატარა რესპუბლიკაში?“ აი, ეს ალფეზი, რომელიც ფშავში ნადირობს ხოლმე, შთააგონებს ლუკა ხორნაულის ვაჟს: „ყველა სათამაშოს ხელი ვერ შესწვდება, თუ მაღალი არა ხარ. მაღლა, სულ მაღლა, აი, რა უნდა იყოს ახალგაზრდა კაცის დევიზი... თავიდანვე საჭიროა თავგამეტებით იბრძოლო, კბილით მოეჭიდო. ან უნდა გასცილდე ყველას და საკუთარ



წიყარაში ჩაიკეტო კიბო-განდეგილივით, ან, რაკი ჯოგში გაერიე, აღქაჯი გახდი, წინამავალი, თორემ თუ რჩეული არა ხარ, გულის წადილს ვერ შეისრულებ და ეგ კიდევ არაფერი, რაც მთავარია, შური დაგახრჩობს, შური“.

აღფეხს ჯონქა ხორნაული თბილისის დასაპყრობად ჩამოსული ჰკონია და ცდილობს თავის გაგლენის ქვეშ მოიქციოს.

ჯონქას ერთგვარი სიმპათიები აქვს ფშავში არაერთგზის ნასტუმრები ძია აღფეზისადმი და ზრდილობის გამო უსმენს მის შეგონებებს, რესტორანში და სანადიროდ გაჰყვება. მაგრამ როდესაც აღფეხმა მისი ბრმა იარაღად გამოყენება მოინდომა, ჯონქას თვალი აეხილება. აღფეხმა მას სთხოვა მეცხვარეებთან აეყვანა ვითომ რევიზორი, ყოფილი კულაკი სარხანია, რომელსაც თან ჰქონდა დავით ციხისელის მიერ დამზადებული ცხერის საწამლავი. ბოროტმოქმედებას ფარდა აეხადა, ჯონქამ სარხანია გააკოჭა და მავნებლებიც მხილებულნი იქნენ.

ჯონქა ხორნაული დაემშვიდობა უნივერსიტეტს, თბილისს და მთას დაუბრუნდა, რათა თავისი ცოდნა ხალხს მოახმაროს.

„ჯონქა ხორნაული“ ახალგაზრდული მგზნებარებით დაწერილი რომანია სტუდენტობაზე, სიყვარულზე, ახალგაზრდობაზე, ცხოვრების გზების ძიებაზე, პიროვნების თვითდამკვიდრებაზე. მწერალი და მისი გმირი ერთი ასაკისანი, ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდები იყვნენ. მერე მერე მსოფლიო ომმაც მოუხწროთ... კოტე აპირებდა თურმე ჯონქას შემდგომი თავგადასავლის ჩვენებას, მაგრამ არ დასცალდა.

ოთხი ათეული წლის შემდეგ „ჯონქა ხორნაული“ კვლავ დაუბრუნდა ქართულ მწერლობას, ახლა უკვე სამუდამოდ. ეს რომანი, ისევე როგორც კოტე ხიმშიაშვილის ნაზი ლირიზმითა და მძაფრი მოქალაქეობრივი პათოსით აღბეჭდილი მთელი შემოქმედება, ღირსეულად ავსებს მაშინდელი ქართული მწერლობის სურათს.



# „აღზიორა“

(გ. ტაბიძის ლექსების ციკლი კახეთზე)

□  
 გიორგი ჯავახიშვილი  
 □

1922 წელი. აგვისტო.

აგვისტო კახეთში ყურძენს რომ თვალი შეუვა, ის თვეა. ამ დროს კარგად დაისვრიმებული ყურძენი მწიფდება და თავკვერი კი უკვე მოლეულიცაა. სწორედ აგვისტოს თვის „მშობლიურ ქარს“ აჰყვა ჩვენი დროის დიდი პოეტი გალაკტიონ ტაბიძე და კახეთს ესტუმრა:

ეს მშობლიური ქარია,  
 ეს სოფელია მძინარე,  
 არ ვიცი, რად მიხარია:  
 ვაზი, ყანები, მდინარე.  
 დღემ წისლი შემოიხვია,  
 გზაც სიარულმა დალია,  
 ეს — ძველსძველი ციხეა,  
 იქ კიდევ წინანდალია.

„გალაკტიონ ტაბიძის ცხოვრება და მოღვაწეობაში“, რომელიც დაცულია გ. ლეონიძის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურულ მუზეუმში, ვკითხულობთ: „...ზაფხულში გალაკტიონი მოგზაურობს კახეთში. ამ მოგზაურობის დროს იწერება მისი ლექსები: „ეს მშობლიური ქარია“, „წინანდალელი ნათელა“, „კახეთის მთვარე“, „ღამე ხეობაში“, „შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია“.

სანამ უშუალოდ ამ ციკლის ლექსებზე ვისაუბრებდეთ, გავიხსენოთ გ. ტაბიძის მიმართვა ხელოვნების მუშაკებისადმი, რომელიც



„გალაკტიონ ტაბიძის უფრნალში“ გამოქვეყნდა: „თქვენ, პოეტებო, მხატვრებო, არტისტებო, მწერლებო! შესძლებთ თუ არა განიცადოთ ყოველივე ეს, ისე როგორც მოითხოვს თანამედროვეობა? გრძნობთ თუ არა, რომ ჩვენს ეპოქას უნდა ანათებდეს შესაფერი ხელოვნება... მე გეძახით თქვენ! გმირებო, შემოქმედებითი ცეცხლით სავსე ახალგაზრდობავ, შეითვისეთ და შეიყვარეთ ახალი საქართველოს ხმა... გაუმარჯოს ახალ შემოქმედებას!“ (1922, № 1). პოეტის ამ მომწოდებელ ხმას აძლიერებს ისიც, რომ იგი პირველი გადადგამს პრაქტიკულ-შემოქმედებით ნაბიჯს, წავა კახეთში და სოციალიზმის მშენებელ ადამიანებს შეხვდება.

გ. ტაბიძე ალაფრთოვანა კახეთის მთვარემ და ალაზნის ველმა, ერეკლე მეორის ბურჯგალავანიანმა თელავმა, სიღნაღმა, „მგლოვიარე ბინდებით“ მობურულმა ყვარელმა, ვაზდაბურდულმა წინანდალმა, აელვარებულმა ახმეტურმა ვაშლმა.

წინანდალელ ნათელას უძღვნა გალაკტიონმა ბრწყინვალე პოეტური სტრიქონები:

წინანდალელი ნათელა  
 უღამაზესი ქალია.  
 ო, ჩემო ციციანთელა,  
 ჩემო ციხე და გალია.  
 მთელი სადამო შევკვრდი:  
 რა არის ქალის სინაზე,  
 მაგრამ უეცრად შევჩერდი  
 მშვენიერ თინათინაზე.  
 ბრწყინავდა საარაკო ცა, —  
 მთვარე დაბრუნდა ბინაზე,  
 როს შუქმა დრუბელს აკოცა  
 ყველა ქალების ჯინაზე.

ვინ იყო გ. ტაბიძის შთამავონებელი წინანდალელი ნათელა, იგივე „მშვენიერი თინათინი“? ამ ლექსის ერთ-ერთ ვარიანტში იმ ადგილას, სადაც „მშვენიერ თინათინაზე“ ლაპარაკი, პოეტს უწყობია: „ავალიშვილზე თინაზე“. შემდეგ პირვანდელი ტექსტი ავტორს გადაუხაზავს და მის ნაცვლად დაუწერია ის, რაც ძირითად ტექსტშია — „მშვენიერ თინათინაზე“.

შენიშნულია, რომ „გალაკტიონის ქალები რეალურნი არიან თა-



ვიანთი ცოცხალი ბუნებით“ (დ. ბენაშვილი). მართლაც, „წინანდა-  
ლელი ნათელა“ — ავალიშვილი სალომე, გალაკტიონის თინათინი,  
რეალური პიროვნება იყო.

ავალიშვილი სალომე (თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
სამედიცინო ფაკულტეტის სტუდენტი) და მისი მეუღლე პეტრე კო-  
პაძე გალაკტიონის სტუმრობისას წინანდალში იყვნენ. სავანელების  
ოჯახში დიდებული შეხვედრა მოუწყვეს გალაკტიონს; პოეტმა და  
პეტრე კოპაძემ გაიხსენეს ქუთაისური ამბები, ტიცთან ტაბიძე და  
კონსტანტინე გამსახურდია, კონსტანტინე ბალმონტი და პაოლო  
იაშვილი; შემდეგ ერთად შემოიარეს კახეთი...

ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს სალომე ავალიშვილის  
ვინაობა. იგი დაიბადა 1899 წელს თელავის რაიონის სოფელ კონ-  
დოლში. სწავლობდა თელავის წმინდა ნინოს სასწავლებელში. და-  
ამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი და სამუშაოდ ქო-  
ბულეთში წავიდა, 1937 წლიდან კი ბათუმში გადავიდა. ექიმი ქალი  
1966 წელს გარდაიცვალა. მისი დისშვილის ი. ავალიშვილის ცნო-  
ბით, სალომე ხშირად იგონებდა გალაკტიონის ტუმრობას კა-  
ხეთში.

გ. ტაბიძეს კახეთის ბუნების საოცრებამ ათქმევინა:

გახედე: კახეთი! დამსკდარა ატამი,  
რა მალე მოვიდა აგვისტოს პირველი,  
გარეულ ჭალებში ტრიალებს ქათამი,  
ჭაობში იხვია მოწყენით მზირველი.  
პირველ სექტემბრიდან სასარაკ, სავათა,  
იქ თმაზე მეტია გნოლი და კაკაბი.  
თხუთმეტი: ახალი იმედის სათავე.

სადაც კი ნისლია და ტყეა საკაფი,  
თოფის ხმა, კვილი სისწრაფით მტევარი:  
„დაეწი, ალზორა“, და მიჰქრის მწევარი...  
ალაზნის ველი სჩანს. დილაა მზიანი.  
გარშემო ბურია ღამენათევარი.

აქ პოეტი გვევლინება ალაზნის ჭალებში ნადირობის მონაწი-  
ლედ, „ალზორა“ კი, ჩვენის ფიქრით, მწევარის სახელი უნდა იყოს.







როგორც ჩანს, გალაკტიონ ტაბიძის მიერ კახეთში დაწერილი ლექსების ციკლისათვის სათაური „ალზიორა“ აქედან უნდა იყოს აღებული. ამით ის კი არ გვინდა ვთქვათ, თითქოს პოეტის „ალზიორა“ ჭიზიყ-კახეთის აქციონერულ საზოგადოებას ნიშნავდეს; უბრალოდ, გალაკტიონს თამამად შეეძლო ეწოდებინა კახეთის ციკლის ლექსებისათვის ეს კეთილხმოვანი სახელი, თუნდაც იმიტომ, რომ მან იმოგზაურა ივრისა და ალაზნის მიდამოებში.

---



კლასიკური

მემკვიდრეობა

□ □ □

## „პირველი ალკიბიადე“

□  
ბაჩანა ბრეგვაძე  
□

დიოგენე ლაერტელი გადმოგვცემს, რომ „ალკიბიადეს“ სათაურით ცნობილი ნაწარმოებები, პლატონის გარდა, დაუწერიათ აგრეთვე სოკრატეს სხვა მოწაფეებსაც, V-IV ს. მოღვაწეებს — ანტი-თენეს, კინიკოსთა ფილოსოფიური სკოლის დამაარსებელს, ევკლიდეს, მეგარელთა სკოლის მეთაურს და ესქინეს<sup>1</sup>, რომელთა საკმაოდ მრავალრიცხოვანი თხზულებებიდან მხოლოდ უმნიშვნელო ფრაგმენტებმა მოაღწია ჩვენს დრომდე. მიუხედავად ამისა, პლატონოლოგიის იმ პერიოდში, როცა დიდი ფილოსოფოსის თხზულებათა ავთენტიკურობაში ეჭვის შეტანა ყოველად უცნაურ მოღად იქცა, კრიტიკამ სახელდახელოდ დაივიწყა, რომ იგივე დიოგენე ლაერტელი პლატონის თხზულებათა ნუსხაში ასახელებს ორსავე „ალკიბიადე“



დეს“ („პირველსაც“ და მეორესაც“)? ან, თუ არ დაივიწყა, ყოველ შემთხვევაში, რატომღაც ნაკლებ საყურადღებოდ მიიჩნია ეს ცნობა და შეეცადა „პირველი ალკიბიადე“ ერთ-ერთი ზემოხსენებული ავტორისთვის, ან სულაც დღემდე უცნობი რომელიღაც ფილოსოფოსისთვის მიეწერა, რომლის არა მარტო თხზულებები, თვით სახელიც კი არ შემოგვრჩენია. ასე მაგალითად, ჩვენი საუკუნის დამდეგს გერმანელი მეცნიერი ჰაინრიჰ დიტმარი ამტკიცებდა, რომ „პირველი ალკიბიადე“ დაწერილი უნდა იყოს 340-330 წლებში პლატონის უცნობი მოწაფის მიერ, და რომ ეს დიალოგი ანტისტენეს „კიროსისა“ და „ალკიბიადეს“, ესქინეს „ალკიბიადესა“ და ქსენოფონტეს „მემორაბილიების“ („მოგონებები სოკრატეზე“) უშუალო გავლენითაა აღბეჭდილი<sup>3</sup>. დიტმარი ერუდიტია. მის მიერ შიკვლეული შესატყვისობანი არავითარ ეჭვს არ იწვევს. და მაინც, მთელი ეს ინტელექტუალური კონსტრუქცია მით უფრო ილუზორულია, რაც უფრო მახვილგონივრული ეჩვენება იგი ზერელე და ზედაპირულ აღქმას. „ყველაფერი ასევე კარგად აიხსნება, — წერს მორის კრუაზე, — თუკი დავუშვებთ, რომ პირიქით, სწორედ პლატონის თხზულება იყო ის მოდელი, რომლითაც საზრდოობდა სოკრატეს მიმდევარი არა ერთი და ორი მწერალი. ყველა ამნაირ ჰიპოთეზას დიალოგში გამოვლენილი ორიგინალობის სრული არცოდნა უდევს საფუძვლად. ჩემის აზრით, ყოველად შეუძლებელია მისი მიწერა უცნობი ავტორისათვის, რომელსაც ასე ნაკუწ-ნაკუწ უნდა შეეკოწიწებინა იგი. როცა ქმნილებას ცალკეულ ნაწილებად ვშლით, როგორც იქცევიან მანკიერი მეთოდით თავგზააბნეული კრიტიკოსები, მხედველობიდან გვეკარგება მთელი, რომელიც გვიმუდავნებს ავტორის პიროვნებას“<sup>4</sup>. სწორედ ავტორის პიროვნებაზე გადააქვს აქცენტი ვლადიმერ სოლოვიოვს, როდესაც წერს: „თუკი ყურადღებით დავუკვირდებით იმ სხვადასხვა თვალსაზრისის შინაარსს, რაც „ალკიბიადეს“ სამ სხვადასხვა ნაწილში ვლინდება, აუცილებლად უნდა ვთქვათ, რომ პლატონს არა მარტო შეეძლო დაეწერა ეს დიალოგი, არამედ ისიც, რომ არავის, პლატონის გარდა, არ შეეძლო<sup>5</sup> მისი დაწერა“<sup>6</sup>. მაგრამ ავტორის პიროვნების გარდა, საბედნიეროდ, ჩვენს ხელთაა მისი გრანდიოზული შემოქმედება, და თუ მიუკერძოებელი, ტენდენციურობის ლიბრით დაუბინდავი თვალთ შევხედავთ და ობიექტურად



გავაანალიზებთ პლატონის შემოქმედებითი ევოლუციის ცალკეულ ეტაპებს, დავრწმუნდებით, რომ „პირველი ალკიბიადე“ ამ შემოქმედების ორგანულ და განუყოფელ ნაწილად გვევლინება, რომელიც მირიადი ხილული თუ უხილავი ძაფით უკავშირდება მთელს. დიალოგის პირწმინდად ფორმალურ, მხატვრულსა თუ სტილისტურ თავისებურებებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, რომლებსაც პლატონის პიროვნების, მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის აშკარა ბეჭედი აზის, საკმარისია აღინიშნოს, რომ „პირველი ალკიბიადეს“ არა ერთსა და ორ პასაჟში უკვე ისახება რამდენიმე ისეთი კონცეფცია, რომელთა შემდგომი დახვეწა და თანდათანობითი განვითარება პლატონის სულიერი ევოლუციის საკვანძო მომენტებად უნდა მიგვაჩნდეს<sup>7</sup>. ზოლო თუ დიალოგის ფორმა ჯერ კიდევ შორსაა სრულყოფილებიდან, თუ ავტორის ხელოვნება, ერთი ეჭრობელი მეცნიერის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ჯერ კიდევ თავის თავს ეძებს“, თუ მოქმედება აშკარად გაჭიანურებულია, ზოლო აზრთა ჭიდილი — დრამატიზმს მოკლებული (ვინაიდან დრამატული სიმძაფრის ხარისხს, უწინარეს ყოვლისა ხასიათების თვითმყოფობა განაპირობებს, ალკიბიადეს სახეს კი აშკარად აკლია ეს თვითმყოფობაც, სიმტკიცეც და პრინციპულობაც, ვინაიდან სოკრატეს ყოველი შეტევისთანავე უკან იხევს, რათა მოჩვენებითი მიამიტობით ან გაქნილი პოლიტიკოსის ცუდად შენიღბული ცინიზმით თავი აარიდოს საკუთარი „მრწამსისთვის“ ბრძოლას), და თუ პაექრობა ხშირ შემთხვევაში სოფისტების ლოგიკურ ჟონგლიორობას მოგვაგონებს, რა ვუყოთ მერე? განა ღირს იმის მტკიცება, რომ არცერთი დიდი მდინარის შესართავი არა ჰგავს მისსავ სათავეს?

ყურით მოთრეული კი არა, ნეტავი პლატონის ამ დიალოგთან დაკავშირებული რეალური პრობლემები გადაგვაჭრევინა. ასე მაგალითად, „პირველი ალკიბიადეს“ დაწერის ზუსტი თარიღის დადგენა დღესდღეობით ყოვლად შეუძლებელია და, ალბათ არც არასდროს იქნება შესაძლებელი, თუკი მეცნიერებამ, სენსაციური აღმოჩენის წყალობით, რაღაც ახალ წყაროს, ცნობასა თუ დოკუმენტს არ მიაკვლია, რაც, კაცმა რომ თქვას, ნაკლებადაა მოსალოდნელი; თუმცა, ვინ იცის?.. მანამდე კი მხოლოდ იმის თქმა შეგვიძლია დაბეჯითებით, რომ „პირველი ალკიბიადე“, როგორც პირწმინდად სოკრატული დიალოგი, პლატონის შემოქმედების პირველ პერიოდს



ეკუთვნის, ესე იგი, დაწერილია ორი საუკუნის — V-IV ს. მიჯნაზე; შესაძლოა, დიალოგის მოქმედ პირთა სიცოცხლეშივე, ან ერთ-ერთი მათგანისა თუ ორივეს სიკვდილის შემდეგ. სავარაუდოდ შეიძლება შემოვიფარგლოთ ათწლეულით — 404-394 წწ. რაც შეეხება „პირველი ალკიბიადეს“ მოქმედების დროს, დიალოგის საკმაოდ მდიდარი ფაქტობრივი მონაცემების მიუხედავად, არც მისი დადგენა ხერხდება სრული სიზუსტით, ვინაიდან თვით ეს ფაქტები მხოლოდ ნაწილობრივ ემთხვევიან ერთიმეორეს. ჩვენთვის ორადღარი ფაქტიც საკმარისია: ერთის მხრივ, თავის მამა-პაპასთან — ლეოტიქიდესა და არქიდამესთან ერთად, დიალოგში იხსენიება სპარტის მეფე აგის I (426-401)<sup>9</sup>, ხოლო მეორეს მხრივ, სოკრატეს სიტყვით ირკვევა, რომ ალკიბიადეს (451/50-404) „ჯერ ოცი წელიც არ შესრულებია“ (123), საიდანაც შეიძლება დავასკვნათ, რომ დიალოგის მოქმედება 430 წელს მიმდინარეობს, მაგრამ ეს თარიღი არ შეესაბამება აგისის ტახტზე ასვლის (426) წელს<sup>9</sup>. სიტყვამ მოიტანა და აქვე უნდა ვაუწყოთ მკითხველს, რომ ამნაირი შეუსაძობანი არცთუ იშვიათი მოვლენაა პლატონის ქრონოლოგიაში.

ასეა თუ ისე, ჩვენ ათენის ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე დრამატული მომენტის წინაშე ვდგავართ. ათენისა და სპარტის საუკუნოვანი ანტაგონიზმი, მათი ბრძოლა ჰეგემონიისათვის, ბოლოს და ბოლოს, სამხედრო კონფლიქტში გადაიზარდა. პერიკლეს მმართველობის დასასრულს დაიწყო პელოპონესის ომი (431-404). ლაკედემონელები ატიკაში შეიჭრნენ. არნახული სისასტიკით მიიწვედნენ ისინი წინ, ცეცხლს უკიდებდნენ უკვე სამკალად მოწეულ პურის ყანებს, ჩეხავდნენ ზეთისხილის ბაღებსა და ვენახებს, მიწასთან ასწორებდნენ სოფლებსა და დაბებს. პერიკლეს განკარგულებით, სოფლის მოსახლეობა აუნში ჩამოსახლეს, პირუტყვი კი კუნძულებზე გახიზნეს.<sup>10</sup> თავის მხრივ, ათენელთა სამხედრო ფლოტი არანაკლები სისასტიკით არბევდა პელოპონესისა და ლაკედემონელთა მოკავშირეების სანაპიროებს. მაგრამ ხიზნებით გაჭედულ ათენში მოულოდნელად იფეთქა შავი ჭირის ეპიდემიამ, თუკიდიდე შემდეგნაირად აგვიწერს ამ საზარელი სენის მძვინვარებას: „...იხოცებოდნენ უპატრონოებიცა და ისინიც, ვისაც ზრუნვა და მოვლაპატრონობა არ აკლდა. არ აღმოჩნდა არავითარი სამკურნალო საშუალება, ავადმყოფებისთვის რომ ეშველა: რაც ერთისთვის სა-



სარგებლო იყო, მეორეს ვნებდა. ვერავითარი ორგანიზმი — ვერც მაგარი და ვერც სუსტი — ვერ უძლებდა სნეულებას.. მაგრამ მთელს ამ უბედურებაში ყველაზე საშინელი მაინც სულიერი დათრგუნვილობა გახლდათ (როგორც კი შეუძლოდ იგრძნობდნენ თავს, დაუადებულნი ყოველგვარ იმედს კარგავდნენ და ბედს. შერიგებულნი არავითარ წინააღმდეგობას აღარ უწევდნენ ავადმყოფობას)... მომაკვდავები ერთმანეთზე ეყარნენ, ან ცოცხალ-მკვდრები დალოდავდნენ ქუჩებში და აუტანელი წყურვილით გაწამებულნი წყაროებს ეძებდნენ... რაკილა სენი თავაწყვეტით მძვინვარებდა, ამიტომ ხალხმა, რომელსაც მომავლის იმედი აღარ ჰქონდა, დაივიწყა პატივისცემა ღვთიური თუ ადამიანური დადგენილებების მიმართ... ახლა აღარავინ ეკრძალებოდა იმნაირი საქმის ჩადენას, რასაც უწინ საგულდაგულოდ ჩქმალავდნენ იმისი შიშით, ვაითუ აღვირახსნილობა დაგვწამონო. ხალხი ხედავდა, რაოდენ სწრაფად იცვლებოდა მდიდრების ბედი, რა ანაზღველად იხოცებოდნენ ისინი და არასმქონენი დაუყოვნებლივ ეპატრონებოდნენ მათ ავლადიდებას. ამიტომ ყველა ცდილობდა სასწრაფოდ ეგემა სიცოცხლის სიტკბოება, ვინაიდან სიცოცხლეცა და სიმდიდრეც ერთნაირად მსწრაფლწარმავალი ეჩვენებოდათ... აღარც ღმერთების შიში ჰქონდათ და აღარც ადამიანური კანონებისა, რადგანაც ხედავდნენ, რომ ყველა განურჩევლად იხოცებოდა, და ამიტომ მათთვის უკვე სულერთი იყო, პატივს სცემდნენ ღმერთებს თუ არა. ეგეც არ იყოს, აღარავის აღარ ჰქონდა იმის იმედი, რომ იქამდე მიჰყვებოდა სული, როცა თავისი დანაშაულისათვის პასუხი უნდა ეგო. გაცილებით უფრო მძიმე ჩანდა ის განაჩენი, რომელიც უკვე ყველას ჰქონდა გამოტანილი, და რა გასაკვირია, რომ მის აღსრულებამდე ცდილობდნენ, რალაციტ მაინც დამტკბარიყვნენ ამ სიცოცხლეში“<sup>11</sup>

ლაკედემონელები უკეთეს მოკავშირეს ვერც ინატრებდნენ, სასოწარკვეთილ ხალხში შავ ჭირზე არანაკლები სისწრაფით გავრცელდა ანარქიის „ეპიდემია“, რომლის პირველი მსხვერპლიც პერიკლე გახდა: „ავადმყოფობამ დამლუპველი გავლენა იქონია მოქალაქეების არა მარტო სნეულობაზე, არამედ სულზედაც: ისინი პერიკლეს გადაეკიდნენ. როგორც სნეობით ცნობამიხდელი ხალხი ადანაშაულებს ხოლმე მამას თუ ეჭიმს, ისე ათენელებიც აუბობდნენ პერიკლეს მისივე მტრების წაქეზებით, რომლებიც ამტკიცებდნენ, რომ ავადმყოფ-



ფობას ქალაქში თავმოყრილი სოფლის მოსახლეობის სიჭარბე იწვევს, ვინაიდან ეს მილეთის ხალხი იძულებულია მთელი ზაფხულის განმავლობაში ერთად იცხოვროს ვიწრო ქოხმანებსა თუ სულისშემხუთველ სარდაფებში... ხოლო ამაში ბრალი მიუძღვის მას, ვინც საომარი ვითარების გამო ქალაქის ვალაევანში შემორეკა ამდენი ხალხი და ნაცვლად იმისა, რომ რამეში გამოიყენოს ისინი, არხინად უყუტრებს, როგორ ასნეულებენ ერთმანეთს, პირუტყვებით ვით საჩიხეში გამომწყვდულნი, და საშუალებას არ აძლევს მათ, როგორმე შეიცვალონ თავიანთი მდგომარეობა და სუფთა ჰაერით ისუნთქონ“<sup>12</sup>.

სწორედ ამნაირი განწყობილებების შედეგი იყო, რომ მას შემდეგ, რაც თხუთმეტი წლის მანძილზე უცვლელად ასრულებდა პირველი სტრატეგის მოვალეობას, 430 წელს პერიკლე უკვე აღარ აირჩიეს ამ თანამდებობაზე. მტრებმა ისიც კი მოახერხეს, რომ სახელმწიფო სახსრების ფლანგვა დასწამეს და სამართალში მისცეს. მართალია, 429 წელს პერიკლე კვლავ აირჩიეს სტრატეგად, მაგრამ ამის შემდეგ მას დიდხანს აღარ უცოცხლია: შავი ჭირი შეეყარა და იმავე წლის სექტემბერში გარდაიცვალა. ასე უღიმღამოდ დასრულდა ამ დიდი კაცის ერთმმართველობა (საცხვებით სამართლიანად შენიშნავს პლუტარქე: „პერიკლეს დროინდელ სახელმწიფო წყობილებას თუკიდრედ გვიხატავს როგორც არისტოკრატიულ წყობილებას, რომელიც მხოლოდ სახელით იყო დემოკრატიული, სინამდვილეში კი ერთი თავკაცის მბრძანებლობად გვევლინებოდა“<sup>13</sup>). თავისი დახვეწილი, ზომიერი და წინდახედული საშინაო თუ საგარეო პოლიტიკისა და მოქნილი დიპლომატიის წყალობით, პერიკლე მეტ-ნაკლები წარმატებით ახერხებდა ათენში — დემოსისა და არისტოკრატიის ერთგვარი თანხმობის, ხოლო ელინურ სამყაროში — წონასწორობისა და მშვიდობის შენარჩუნებას. მისი სიკვდილის შემდეგ კი ყველაფერი აირ-დაირია. საქმე უკუღმა წავიდა („სანამდის ხალხის სათავეში პერიკლე იდგა, სახელმწიფოს საქმეებს ასე თუ ისე არა უშავდა; მისი სიკვდილის შემდეგ კი ყველაფერი გაცილებით უფრო გაუარესდა“<sup>14</sup>).

მაღე დემოკრატთა რადიკალურ ფრთას სათავეში ჩაუდგა სადაბლო სახელოსნოს მფლობელი, „თავხედი და თავგასული კლეონი, რომელიც, მიუხედავად ამისა, ხალხის კეთილგანწყობითა და პატი-



ვისცემით სარგებლობდა<sup>15</sup>. კლეონი ელაქუცებოდა ბრბოს და მოხერხებულად იყენებდა მის ბრმა ნდობას პირადი გავლენის განსამტკიცებლად და საკუთარი ჯიბის გასასქელებლად, თავისი გერგილიანობისა და ორგანიზატორული ნიჭის წყალობით მან შეძლო სპარტელების წინააღმდეგ რამდენიმე სამხედრო ოპერაციის წარმატებით განხორციელება, რამაც კიდევ უფრო გაათავხედა და ზომიერების ყოველგვარი გრძნობა დააკარგვინა (ეს აშკარად იგრძნობოდა თუნდაც მაშინ, როცა ორატორის ტრიბუნაზე შემდგარი სიტყვით მიმართავდა ხალხს; „ის პირველი იყო, ვინც ხალხის წინაშე გამოსვლისას ბლაოდა, მოსასხამს იგლეჯდა მხრებიდან, ბარძაყებზე იცემდა ხელებს და სიტყვის წარმოთქმის დროს აქეთ-იქით დარბოდა“<sup>16</sup>. მთელი შვიდი წლის განმავლობაში არისტოკრატიული ოპოზიცია მსხვილი მონათმფლობლისა და მხედართმთავრის ნიკიას<sup>17</sup> შეთაურობით ამაოდ ცდილობდა კლეონის გავლენის შესუსტებასა და მის გზიდან ჩამოცილებას, ვიდრე ეს უკანასკნელი ქალაქ ამციპოლისთან სპარტელების წინააღმდეგ ბრძოლაში არ დაიღუპა (422 წ.) ცხრა წლის შემდეგ იგივე ბედი ეწია ნიკიასაც სპარტელების მოკავშირე სირაკუზელებთან ბრძოლაში.

„მათ შემდეგ<sup>18</sup>, — წერს არისტოტელე, — ერთი პარტიის სათავეში იდგა თერამენე., ხალხის სათავეში კი კლეოფონი, ლირების მეწარმე, რომელმაც პირველმა შემოიღო ორი ობოლის<sup>19</sup> გაცემა... მაგრამ შემდეგ ის გადააყენა კალიკრატე პენანელმა. მან პირველმა აღუთქვა ხალხს ამ ორი ობოლისათვის მესამე ობოლის დამატება. მოგვიანებით ორივეს სიკვდილი მიესაჯა. ჩვეულებრივ ასე ხდება, რადგან თუ ხალხი თავდაპირველად ტყუვდება კიდევ, შემდეგ მაინც სიძულვილს ამჟღავნებს ყველას მიმართ, ვინც მას უკეთურებისაკენ უბიძგა. კლეოფონის სიკვდილის შემდეგ ერთმანეთს რიგრიგობით ცვლიდნენ დემაგოგები<sup>20</sup>, რომლებსაც ყველაზე მეტად თავიანთი ყოყოჩობის გამოვლენა სურდათ და ყოველნაირად ცდილობდნენ ბრბოის გულის მონადირებას, რადგანაც მხოლოდ იმას ისახავდნენ მიზნად, რომ ხელსაყრელი წამით ესარგებლათ“<sup>21</sup>.

უწინარეს ყოვლისა, სწორედ დემაგოგებსა და მათ ანგარებას გულისხმობდა სახელგანთქმული ბერძენი ორატორი ისოკრატე (436-338), როცა ჰეტერას<sup>22</sup> აღარებდა ათენს: „ჰეტერას სილამაზით



მოხიბლულნი ხარბად ცდილობენ მის დაუფლებას, მაგრამ არ არსებობს ისეთი შლეგი, მასზე დაქორწინებას რომ აპირებდესო<sup>23</sup>. ერთი ამ დემაგოგთაგანი იყო ალკიბიადე, ჩვენი დიალოგის მთავარი გმირი, რომელმაც თავისი უსაზღვრო პატივმოყვარეობითა და შეუზღუდავი ძალაუფლებისაკენ დაუოკებელი ლტოლვით ისეთნაირად დაჩრდილა ყველა თანამედროვე თუ წინამორბედი, რომ მისი აბსოლუტისტური მისწრაფებების შედეგად ათენის პოლიტიკური ცხოვრების ჰორიზონტზე მკვეთრად გამოიკვეთა ბერძნებისათვის უსაზარლესი სახელმწიფო წეს-წყობილების კონტურები, რასაც ისინი აღნიშნავდნენ მათთვის ყველაზე საძულველი, არაბერძნული წარმომავლობის სიტყვით — „ტირანია“<sup>24</sup>. ეს გარემოება ორი სხვადასხვა რიგის ფაქტორების — სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორების თანხედომით გახლდათ განპირობებული. ერთის მხრივ, როგორც აღვნიშნეთ, წრესგადასული პატივმოყვარეობა, სოფისტების პოლიტიკურ დოქტრინაზე დაფუძნებული, დოქტრინაზე, რომლის თანახმადაც ტრადიციების, ადათ-წესებისა და კანონების მთელი კოდექსი სხვა არა არის რა, თუ არა ბორკილი, რომლითაც სუსტი კაცუნების ბრბო ბოჭავს და გასაქანს არ აძლევს ძლიერი პიროვნების ბუნებრივ მისწრაფებებს. ამიტომ ეს უკანასკნელი (რომელიც სოფისტების ინტერპრეტაციით ერთგვარად მოგვაგონებს ნიცმეს „ზეკაცს“) საკუთარი ძალისხმევით უნდა ამსხვრევდეს ამ ბორკილს და თავის აბსოლუტურად შეუზღუდავსა და ყოველგვარი პირობითობისაგან თავისუფალ ნებას უნდა აცხადებდეს სამოქალაქო ცხოვრებისა თუ ზნეობრივი ქცევის ერთადერთ ჭეშმარიტ, ბუნებრივ კანონად. მეორეს მხრივ კი, არსებული საზოგადოებრივი სისტემის რღვევა, უკიდურესად გამწვავებული და დაჩქარებული სამართი ვითარების შედეგად, რაც სახელმწიფოს თავს ახვევდა შეუზღუდავი უფლებამოსილებით აღჭურვილი სამხედრო ძალაუფლების აუცილებლობას და, ამრიგად, ხელსაყრელ პირობებს ქმნიდა ცალკეულ პატივმოყვარეთა აღვირახსნილი მისწრაფებების ხორცშესასხმელად.

ალკიბიადე დაიბადა 450-51 წ. ათენში. მამამისი — კლინია ეგპატრიდების ძველისძველ საგვარეულოს ეკუთვნოდა, რომელიც მითიური ევრისაკესაგან იღებდა დასაბამს<sup>25</sup>. დედამისის — დეინომაქეს საგვარეულო (ალკმეონიდები) არანაკლებ ძველი და არანაკლებ



სახელგანთქმული გახლდათ. ალკიბიადეს პაპის პაპა (დედის მხრივ) კლისთენე, VI ს. დამღევს პისისტრიდების ტირანიის დამხობის შემდეგ, ათენის რესპუბლიკის პირველი არქონტი, თავისი რადიკალური რეფორმებით აღუძნებდა დემოკრატიულ წყობილებას. ბედის ირონიით, მისი შვილიშვილის შვილიშვილს თავის სასიცოცხლო მიზნად ამ წყობილების დამხობა და ტირანიის აღდგენა მიაჩნდა. ალკიბიადე სამი თუ ოთხი წლისა იყო, როცა მამამისი დაიღუპა კორონეასთან გამართულ ბრძოლაში (447 წ.), სადაც ბეოტიელებმა დაამარცხეს ათენელები და თავი დააღწიეს მათი ბატონობის უღელს<sup>26</sup>. ყმაწვილი იზრდებოდა ახლო ნათესავის, ათენის დემოკრატიის თავკაცის პერიკლეს მეურვეობით. განგებამ ყველაფერი უშურველად უბოძა მას — აურაცხელი სიმდიდრე, განსაცვიფრებელი სილამაზე, გამჭრიახი ჭკუა-გონება, ათლეთური აღნაგობა და ძალ-ღონე (ალკიბიადემ ორჯერ გაიმარჯვა ოლიმპიურსა და ნემეის ასპარეზობაზე)<sup>27</sup>, გავლენიანი მფარველები, ნაცნობ-მეგობრები, ნათესავები, და მხოლოდ ერთი რამ არ გაიმეტა მისთვის: სულის სიქველე, შინაგანაკეთილშობილება. მთელ ამ ბრწყინვალე საბურველს მიღმა იმალებოდა უკიდურესი აღვირახსნილობა, ზნედაცემულობა, გაუკუღმართებულობა, ნება, ვერაგობა, დაუნდობლობა და, ბოლოს, ყოვლისმშთანთქმელი ვნება — კულტად ქცეული ეგოიზმი, უსაზღვრო პატივმოყვარეობა: „ჩემის აზრით, — ეუბნება სოკრატე ალკიბიადეს, — ერთ ღმერთთაგანს რომ ეთქვა შენთვის: რას არჩევდი, ალკიბიადე, ცოცხალი იყო და ფლობდე მხოლოდ იმას, რაცა გაქვს, ისე რომ მეტის მოხვეჭა ვეღარ შეიძლო, თუ ამწამსვე სიკვდილსაო, — მე მგონია, სწორედ სიკვდილს ამჯობინებდი... ზოლო იმავე ღმერთს ხელახლა რომ ეთქვა შენთვის: შეგიძლია მბრძანებლობდე აქ — ევროპაში, მაგრამ ფეხს ვერ დააკარებ აზიას და შენს ნებაზე ვერ წარმართავ იქაურ საქმეებსო, მე მგონია, არც ამ შემთხვევაში ისურვებდი სიცოცხლეს, რაკი საშუალება არ გექნებოდა შენი სახელი და ძალაუფლება გაგვერცელებინა მთელი დედამიწის ზურგზე“<sup>28</sup>. „ნუ გაზრდით ლომის ბოკვერს ქალაქში, — აფრთხილებდა არისტოფანე თავის თანამოქალაქეებს, — ძალას მოიცემს და თავის ნებაზე გათამაშებთო“<sup>29</sup>.

ჩვენს მიზანს არ შეადგენს ალკიბიადეს პოლიტიკური კარიერის დაწვრილებით განხილვა, მისი დეტალური ანალიზი. ვიტყვით



მხოლოდ, რომ ეს ტიპიური ავანტურისტის კარიერაა; რთული, ძნელად საეალი, ნარ-ეკლიანი გზა. ამ გზაზე მას თავბრუდამხვევი მიღწევების სიტკბოც ახსოვს და დამთრგუნველი მარცხის სიმწარეც, ბრწყინვალე გამარჯვებების შემდეგ ათენში ტრიუმფით დაბრუნების სანეტარო წუთებიც და სამშობლოდან განდევნილის უსასოებაც; მაგრამ ბედისწერის ჩარხის ამ წაღმა-უკუღმა ტრიალში, გარემოებათა ამ დაუსრულებელ ცვალებადობაში მხოლოდ ერთი რამ იყო უცვლელი: მისი მასულდგმულებელი მიზანი — ათენის, სპარტის, გლადის, მთელი მაშინდელი მსოფლიოს დაპყრობა და დამონება. ერთხელ და სამუდამოდ დასახული მიზნისკენ სწრაფვისას მისთვის სრულიად უცხო იყო შიში, სიფრთხილე, სიმხდალე, პრინციპებისადმი ერთგულება, საშუალებების წინაშე უკან დახევა. დიახ, მიზანი უცვლელი გახლდათ, თვითონ კი — თავისი ბედით ცვალებადი<sup>30</sup>. ხან სამშობლოსთვის თავდადებული პატრიოტი იყო, ხან მოღალატე. ხან გულცივი დიპლომატი, ხან შლეგი სტრატეგი, ხან თამაშგარეშე დარჩენას ამჯობინებდა, ხან ერთდროულად ეწეოდა სამმაგ თამაშს, სადაც ერთმანეთში მზაკვრულად ჩაწულ-ჩახლართული იყო ათენის, სპარტის, სპარსეთის ინტერესები; დემოსი და დემაგოგები, მეფეები და სატრაპები, დემოკრატები და არისტოკრატები, — აი, ამ სისხლიანი თამაშის დანარჩენი კომპონენტები. „მიზანი ამართლებს საშუალებასო“, — ალკიბიადეს არ უთქვამს, მაგრამ საქმით კი ასეთი იყო მისი დევიზი. მხოლოდ ეგ კია, რომ არც მისი „პარტნიორები“ იყვნენ ბრყივები. რამდენჯერაც სხვებს ატყუებდა, ორი იმდენჯერ თვითონვე რჩებოდა მოტყუებულნი, ვინაიდან ერთი ბრძენის თქმისა არ იყოს, „კაცის მოტყუება ყველაზე ადვილია სწორედ მაშინ, როცა თვითონვე უპირებს სხვებს მოტყუებას“. ალკიბიადეს საშუალებები ხომ ყველასთვის ამკარა იყო, მაგრამ საქმე ისაა, რომ არც მიზანი დარჩენილა შეუმჩნეველი. 412 წელს ათენელი არისტოკრატი ფრინიქე აფრთხილებდა თავის მეგობრებს, რომლებიც ოლიგარქიულ გადატრიალებას ამზადებდნენ, ნუ ენდობით ალკიბიადესო: „...მას ფეხებზე ჰკიდია ოლიგარქიაც და დემოკრატაც, და მხოლოდ იმიტომ ცდილობს არსებული წყობილების დამხობას, რომ თავისი მომხრეების მოწვევით სამშობლოში დაბრუნდესო“<sup>31</sup>... „დემოკრატის არაფრად აგდებს, სიტყვით ხალხის ბელადად მოაქვს თავი, სინამდვილეში კი ნამდ-



ვილი ტირანივით იქცევად“, — წერდა ფსევდო-ანდოკიდე<sup>32</sup>. სწორედ იმიტომ, რომ არსებითად არცერთ პარტიას არ ეკუთვნოდა, ალკიბიადემ მნიშვნელოვნად დააჩქარა თავისი აღსასრული. 404 წელს, ლაკედემონელების მოთხოვნით, სპარსელებმა ისრებით დაცხრილეს თავიანთი ყოფილი მეგობარი და მოკავშირე.

ასეთია იმ ისტორიული მოვლენების ზოგადი რკალი, რაც „პირველი ალკიბიადეს“ გაგებას გავვიადვილებს. თუმცა, ვიდრე უშუალოდ დიალოგის განხილვაზე გადავიდოდეთ, მინდა მკითხველს გავუზიარო ჩემი პირწმინდად სუბიექტური შთაბეჭდილება, რასაც, ალბათ, მკრეხელობაში ჩამომართმევს ყველა აკადემიურად განსწავლული, ყველა „პუტიტანი“ პლატონოლოგი, რომლებიც არ სცნობენ სოკრატესადმი პლატონის დამოკიდებულების არავითარ სხვა ასპექტს, მოწიწებისა და თაყვანისცემის გარდა. მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ, ერთის მხრივ, დიალოგის პერსონაჟთა აბსოლუტურად ურთიერთსაპირისპირო ბუნებას, მათი ხასიათების უკიდურეს სხვადასხვაობას, ხოლო მეორეს მხრივ, მათი საუბრის თემასაც, ძალზე ძნელია თავი დააღწიო იმაზე ფიქრს, რომ პლატონი, ოდნავ შესამჩნევი ირონიით, ისევე არ დასცინის და აბიპბრუებს თავისი ბრძენი მოძღვრის „დონ კიხოტიზმს“, — რადგან დონ კიხოტი ისევე არსებობდა სერვანტესამდე, როგორც განაგრძობს თავის მარადიულ სიცოცხლეს სერვანტესის შემდეგაც, — როგორც მისი მოძღვარი დასცინოდა თანამოსაუბრეებს თავისი მსუბუქი და შემპარავი იუმორით. და მართლაც, ალკიბიადეს ზოგიერთი რეპლიკის ქვეტექსტში დროდადრო ისე აშკარად ვაკრთება, ისე აშკარად გაიელებს ცინიკური ღიმილი, რომ მისი ადრესატი უნებურად მოგვაგონებს წმიდა ფრანჩესკო ასიზელს, „სადმითო წერილის“ ათმცნებას რომ უქადაგებდა მეგლს („არა იბარო“, „არა იმრუშო“, „არა კაც ჰკლავო“...).

ახლა კი, როგორც ყოველთვის, ფეხდაფეხ მივყვით ავტორს:

სოკრატე ხვდება ალკიბიადეს, რომელსაც სახალხო თავყრილობაზე გამოსვლა განუზრახავს—კი მაგრამ, რას ეტყვი ათენელებს, ან რას ურჩევ მათ? — აინტერესებს სოკრატეს, რაზედაც ალკიბიადე თავდაჯერებით მიუგებს: იმას, რაც კარგად ვიცო. სოკრატე მახტლოგონივრულად უმტკიცებს თავის თანამოსაუბრეს, რომ მან კარგად კი არა, საერთოდ არ იცის ზოგიერთი არცერთი ის საკითხი,







არა აქვს ამ საკითხთან დაკავშირებით, განა ეს არ კმარა იმის დასტურად, რომ არ შეიძლება ამ საქმეში სანდო მასწავლებლად მიგვაჩნდეს იგი? — მიმართავს სოკრატე ალკიბიადეს და ამით თვალნათლივ უჩვენებს მას ხალხის ცოდნის უსაფუძვლობას. სამართლიანობისა და უსამართლობის ცოდნა კი არა, უწინარეს ყოვლისა, სწორედ მათი არცოდნა განაპირობებს იმას, რომ აღამიანებიცა და მთელი ხალხებიც მუსრს ავლებენ ერთიმეორეს. მაშასადამე, ამნაირი მასწავლებლისგან ვერ ისწავლი და, ცხადია, ვერც შენის მხრივ ასწავლი სხვას, თუ რა არის სამართლიანი და რა — უსამართლო.

თავმოყვარეობაშეგლახული ალკიბიადე აშკარად გაღიზიანებულია. პოლიტიკოსს არაფრად ეჭაშნიკება ფილოსოფოსის ახირებული კითხვები. ბოლოს და ბოლოს, ვის რაში სჭირდება ეს ყბადაღებული სამართლიანობა: ჯანდაბამდისაც გზა ჰქონია ყოველგვარ სამართლიანობას: „სამართლიანი“ კი არა, „სასარგებლო“, — აა, რა არის საყოველთაო ინტერესის ერთადერთი საგანი: „მე მგონია, სოკრატე, ათენელებიცა და დანარჩენი ელინებიც იმეიათად თათბირობენ იმის თაობაზე, თუ რა არის სამართლიანი და რა — უსამართლო. ისინი ფიქრობენ, რომ ყოველივე ეს თავისთავადაც ცხადია, ამიტომ გვერდს უვლიან ამ საკითხს და მხოლოდ იმაზე ბჭობენ, რაც მათთვის სასარგებლოა. მაგრამ, ჩემის აზრით, სამართლიანი და სასარგებლო სულაც არ არის ერთი და იგივე. მართლაცდა რამდენმა ვინმემ ისარგებლა იმით, რომ საშინელ უსამართლობას სჩადიოდა, მაშინ როდესაც სამართლიან ხალხს, რამდენადაც ვიცი, თავისი სამართლიანობით არაფერი უსარგებლია“<sup>33</sup>... მაგრამ სოკრატეს ნაკლებად ადარდებს ალკიბიადეს გაღიზიანება და კვლავ თავისას განაგრძობს: „დავუშვათ, რომ სამართლიანი და სასარგებლო მართლაც სხვადასხვა რამეა, მერედა შენ რა? იმის ცოდნასაც რომ არ დაიჩემებ, თუ რა არის ხალხისთვის სასარგებლო და რატომ არის?“<sup>34</sup> ალკიბიადეს მდგომარეობას გაღიზიანებაც აღარ ეთქმის, ის უკვე გაცეცხლებულია: როგორ? ავდგეთ და ყველაფერი თავიდან დავიწყოთ? ხელახლა მიპირებ იმის გამოკითხვას, სხვისგან ვისწავლე თუ ჩემით მივაკვლიე, რა არის სასარგებლო და რა არა? — ვითომ რა შემთხვევის ხელს? — მშვიდად მიუგებს სოკრატე, — გამოკითხავ და დაგიმტკიცებ კიდევ, რომ, სამართლიანისა არ იყოს, სასარგებლოსიც არა გაგეგება რა. მაგრამ ნუ გამოქუდლებით



გულისგამაწვრილებელ გამეორებებს. მე მხოლოდ იმას გიჩვენებ, რომ, შენი მოსაზრების საპირისპიროდ, სამართლიანი, იმავდროულად, სასარგებლოცაა. სოკრატესეული მტკიცება, ძალზე სქემატურად, შემდეგი სილოგიზმის სახით წარმოგვიჩნდება: ყოველივე ის რაც სამართლიანია, მშვენიერია; ყოველივე ის, რაც მშვენიერია, სასარგებლოა; მაშასადამე, სამართლიანი სასარგებლოა. ამ პირწმინდად სიტყვიერი ფორმალიზმის მიუხედავად, პლატონის არგუმენტაცია არ შეიძლება სოფისტური მსჯელობის ნიმუშად იქნეს მიჩნეული, ვინაიდან ის გვიმყლავნებს ადამიანის ბუნების შინაგან კეთილშობილებას, მისი ეთიკური და ესთეტიკური იდეალების ნათესაობას, მისი ღირსებისა და პატიოსნების ამაყ გრძნობას, ერთის სიტყვით, თითქმის ყველაფერს, რისი გულისთვისაც ღირს სიცოცხლე ამ ტანჯვით, სიმწარითა და სისასტიკით სავსე წუთისოფლად.

მაშასადამე, ალკიბიადემ არც სამართლიანი იცის და არც სასარგებლო. პოლიტიკოსის შეუვალ თვითრწმენას პირველი ბზარი დააჩნდა; ის იძულებულია აღიაროს: „ვფიცავ ღმერთებს, მე თვითონაც არ მესმის, რას ვამბობ, სოკრატე: როგორც ჩანს, მთლად გამოვლენილი; როდესაც კითხვებს მისვამ, ხან ერთი რამ მეჩვენება სწორად, ხანაც მეორე“<sup>35</sup>. ამნაირ კაცს, რაღა თქმა უნდა, არ შეუძლია გზიანი და რიგიანი რჩევა მისცეს თავის თანამოქალაქეებს. ის საერთოდ არ არის მზად სახელმწიფო მოღვაწეობისათვის; ხოლო ამ მოუმზადებლობის უმთავრესი მიზეზი სწორედ მისი არცოდნა გახლავთ. და თუ მაინც ასე დაუინებით მიეღტვის მბრძანებლობას, კეთილ-ინებოს და ჯერ თვითონვე ისწავლოს, გაიწაფოს, დახელოვნდეს, გამოიბრძმედოს, ერთის სიტყვით, ჯერ საკუთარ თავზე იზრუნოს, ვიდრე ხალხსა და სახელმწიფოს აქცევდეს თავისი მოწყალე „მზრუნველობის“ საგნად... ალკიბიადეს მოთმინების ძაფი გაუწყდა. ის უკვე ნანობს, რომ ასე წინდაუხედავად აპყვა, თავი გაუყადრა და ლაპარაკი გაუბა ამ ყბედ ბერიკაცს. ამიტომაც ცინიკური გულახდილობით უცხადებს მას, რომ უსწავლელადაც კარგად მოუვლის თავის პოლიტიკურ მტრებს, რომლებიც ცდილობენ წინ აღუდგნენ მის ერთპიროვნულ მბრძანებლობას, რადგან ისინი კიდევ უფრო უვიცინი და უსწავლელნი არიან: „განსწავლულნი რომ იყვნენ, მაშინ ყველას, ვინც მათთან შეტოქებას დააპირებ-



და, ჯერ თვითონაც უნდა ესწავლა და, ათლეტებისა არ იყოს, მხოლოდ საფუძვლიანი მომზადების შემდეგ გამოსულიყო მათ წინააღმდეგ. მაგრამ ახლა, როცა ქვეყნის სათავეში უფიცები დგანან, რა ძალა მადგას ვისწავლო და წვრთნით ავიტვიო აუტკივარი თავი? ეჭვიც არ მეპარება, რომ ჩემი ბუნებრივი ნიჭითა და უნარით ყველას უკან ჩამოვიტოვებ“<sup>36</sup>. აი, ალკიბიადეს პოლიტიკური „სიმწიფის“ კიდევ ერთი დასტური: ქვეყანა ცეცხლის ალშია გახვეული, მტერი დაჟინებით მოიწევს წინ, ხოლო მას სპარტის ან სპარსეთის მეფეები<sup>37</sup> კი არა, ათენელი დემაგოგები მიაჩნია თავის უშუალო მტრებად. სოკრატე ცდილობს თვალი აუხილოს საკუთარი პატივმოყვარეობით დაბრმავებულ პოლიტიკოსს. მაგრამ აქ გზა ვუტოვით თვითონ ავტორს და მოვისმინოთ მისი გმირების დიალოგი, რომელიც უშუალოდ მოსდევს ალკიბიადეს ზემოთ ციტირებულ სიტყვებს:

**„სოკრატე.** ერიპა, რას ამბობ, ჩემო ძვირფასო?! განა ეს ეკადრება შენსავით მომხიბლავსა და მალაღნიჭიერ კაცს?

**ალკიბიადე.** ვითომ რას მაყვედრი, სოკრატე?

**სოკრატე.** აღშფოთებული ვარ შენით, ჩემო ძვირფასო.

**ალკიბიადე.** რატომ?

**სოკრატე.** იმიტომ, რომ შენიანებისავე წინააღმდეგ აპირებ ბრძოლას.

**ალკიბიადე.** აბა, მაშ ვის უნდა ვებრძოლო?

**სოკრატე.** რომელი ჭკუათმყოფელი იკითხავს ამას?

**ალკიბიადე.** რას ამბობ, სხვა ვინ არის ჩემი მეტოქე?

**სოკრატე.** კი მაგრამ, შენ რომ განგეზრახა ტრიერის მართვა, რომელიც მზადაა ბრძოლაში ჩასაბმელად, ნუთუ შენთვის საკმარისი იქნებოდა ის, რომ უფრო უკეთესი მესაჭე ხარ, ვიდრე შენი მესღვაურები? ნაცვლად იმისა, რომ ამ შენს უპირატესობას დასჯერებოდი, განა შენი ნამდვილი მოწინააღმდეგის მოქმედებასაც არ გაუწყვედი ანგარიშს და არა მარტო შენი თანამებრძოლებისას? რასაკვირველია, მათზე მალლა დიახაც უნდა იდგე იმდენად, რომ მეტოქეობის ღირსად არ მიგაჩნდეს ისინი, მაგრამ, მთელი შენი უპირატესობის მიუხედავად, მათთან ერთად უნდა იბრძოდე მტრების წინააღმდეგ, თუკი მართლა აპირებ საგმირო საქმით თავგამოჩენას, როგორც შეგშვენის შენ დ შეშქენის ამ ჩვენს ქალაქსაც“<sup>38</sup>...



არა, — შეაგონებს სოკრატე ალკიბიადეს, — შენი ნამდვილი მოწინააღმდეგენი შენივე თანამემამულეები კი არ არიან, არამედ გარეშე მტრები. ხოლო მტერს რომ წარმატებით ეომო, უწინარეს ყოვლისა, კარგად უნდა იცნობდე მას. და ის დაწვრილებით უხასიათებს თავის თანამოსაუბრეს სპარსეთის სამეფო კარის წარმოუდგენელ სიდიადეს და ერთ აუწერელ ფუფუნებას, უფლისწულთა საუცხოო აღზრდას, სპარტელთა სიმდიდრეს, სიმამაცესა და ძალმოსილებას. მთელი ამ თვალისმომჭრელი ბრწყინვალეების ფონზე რაოდენ უბადრუკად გამოიყურება არა მარტო საკუთრივ ალკიბიადეს, არამედ თვით მთელი ათენის, მთელი ატიკის სიმდიდრეც და ძლიერებაც. სპარტისა და სპარსეთის სახელმწიფოებრივი წყობილების ეს ერთგვარი იდეალიზაცია მარტოოდენ პლატონის ლაკონოფილური<sup>39</sup> განწყობილებით როდი აიხსნება, ან კიდევ იმით, თითქოს ის სიმბათიით იყოს გამსჭვალული სპარსეთის მიმართ. არა, მას სურს, უწინარეს ყოვლისა, კიდევ უფრო გაამძაფროს კონტრასტი, რათა სოკრატეს — თავისი მეორე „მე“-ს მეშვეობით თვალნათლივ დაუმტკიცოს ალკიბიადეს, რომ მდგომარეობა აშკარად კრიტიკულია, და როცა ესოდენ ძლიერი მტერი უკვე კარზეა მომდგარი, ნამდვილი პოლიტიკოსის ერთადერთი მიზანი თავისი პატივმოყვარული მისწრაფებების დაკმაყოფილება კი არ უნდა იყოს, არამედ მრისხანე მტრის წინააღმდეგ ბრძოლაში თანამემამულეთა მხარდამხარ დგომა, ნამდვილ პოლიტიკოსს, სოკრატეს აზრით, მარტოოდენ ის კი არ მოეთხოვება, რომ ზედმიწევნით იცნობდეს მტერს, არამედ ისიც, რომ არანაკლებ ზედმიწევნით იცოდეს მის წინააღმდეგ ბრძოლის გზებიცა და საშუალებებიც, სამხედრო სტრატეგიაცა და ტაქტიკაც; იცოდეს, რა განასხვავებს ერთმანეთისაგან სამართლიანსა და უსამართლო ომს; რა არის სასარგებლო ამათუ იმ კონკრეტულ ვითარებაში, ანდა, პირიქით, რა არის ფუჭი და უსარგებლო. მაგრამ არ არსებობს ამ ცოდნის დაუფლების არავითარი სხვა საშუალება, მუდმივი თვითწვრთნის, თვითგაწაფვის, საკუთარ თავზე ყოველდღიური ზრუნვის გარდა, რაც სრულქმნილებისა და სრულყოფილების მიღწევას ისახავს მიზნად; ხოლო სრულყოფილებას რომ მიაღწიო, ჯერ ის უნდა იცოდე, ვინ ხარ და რა ხარ, ესე იგი, იცოდე, რა არის ის, რაც უნდა სრულყო. ასე რომ ყოველგვარი შემეცნების პირველსაწყისიც და აუცილებელი



ჭირობაც თვითშემეცნებაა. აქედან — სოკრატეს თითქმის მთელი მოძღვრების არსი, მისი ცხოვრების დევიზი, რომელიც დელფოს სამისნოს საკრალური წარწერის სახითაა გამოხატული: „შეიცან შენი თავი“<sup>40</sup>.

მაგრამ რას ნიშნავს თვითშემეცნება? მაინც რა ფარული აზრი დევს ზერელე აღქმისათვის ესოდენ მარტივ, ხოლო ღრმა დაკვირვებისათვის ესოდენ იღუმალ ფორმულაში: „შეიცან შენი თავი“, ან რა არის საკუთრივ ეს „შენი თავი“? სოკრატეს მტკიცებით, ადამიანის ნამდვილი არსი სხეული კი არ არის, არამედ სული და ამიტომ სწორედ სულია თვითშემეცნების ერთადერთი საგანი. თუმცა შემდეგ თანდათანობით ირკვევა, რომ ადამიანის მეობის, მისი ნამდვილი არსის ცნება კიდევ უფრო კონკრეტული ყოფილა; საქმე ისაა, რომ სული თურმე რთულია, ნაწილებისაგან არის შემდგარი, კერძოდ, არის სულში ერთი საწყისი რომელშიაც მოქცეულია სულის მთელი სიბრძნე და გონიერება<sup>41</sup>. აი, სწორედ ეს საწყისია სულისა და, საერთოდ, ადამიანის უქვემარატივსი და უინტიმურესი არსი, სწორედ ეს საწყისია თვითშემეცნების ერთადერთი საგანიც და თვითშემეცნების ერთადერთი საშუალებაც, შესამეცნებელიცა და შემეცნებელიც<sup>42</sup>. თვითშემეცნების ობიექტიც და სუბიექტიც, მხოლოდ სულშია ჩვენი სიქველევ და ჩვენი ბიწიც, ჩვენი ნამდვილი სიკეთეც და ბოროტებაც; მხოლოდ სულის უინტიმურეს არსში წვდომით თუ დავთრგუნავთ იმ ბოროტებას, რომელიც არის ჩვენში და პირიქით, ძლევას მივანიჭებთ სიკეთეს; მხოლოდ ჩვენივე სულის შესწავლას შეუძლია თავიდან აგვაცდინოს შეცდომები და, ამრიგად, გვაზიაროს სიმშვიდეს და ბედნიერებას, ვინაიდან ბედნიერებას სიმდიდრის კი არა, მარტოდონ სიბრძნის მოხვეჭით, ბიწის დათრგუნვითა და სიქველის ზეობით თუ ეწევა კაცი; კაციც და სახელმწიფოც; მაგრამ აქ, დაე, პლატონმა თვითონვე გვითხრას თავისი სათქმელი:

„სოკრატე. მაშასადამე, ქალაქების კეთილდღეობისთვისაც, ალკიბიადე, იმდენად გალაგების, ხომალდებისა თუ ნავსაშენების სიდიდე და სიმრავლე როდია საჭირო, რამდენადაც მოქალაქეთა სიქველე.

ალკიბიადე. რა თქმა უნდა.

სოკრატე. ამიტომ, თუ გსურს ღირსეულად უძღვებოდე საქვეყ-



ნო საქმეს, უწინარეს ყოვლისა, სიქველეს უნდა უნერგავდე მოქალაქეებს.

**ალკიბიადე.** რასაკვირველია.

**სოკრატე.** მაგრამ ვის შეუძლია გასცეს ის, რაც თვითონ არ გააჩნია?

**ალკიბიადე.** არავის.

**სოკრატე.** მაშასადამე, თავდაპირველად შენ თვითონ გმართებს სიქველის შეძენა, შენცა და სხვასაც, ვინც აპირებს ღირსეულად უწინამძღვროს არა მარტო საკუთარ თავს და თავის პირად საქმეს, არამედ თავის ქვეყანასაც და საქვეყნო საქმესაც.

**ალკიბიადე.** მართალს ბრძანებ.

**სოკრატე.** ამიტომ შეუზღუდავ ძალაუფლებასა და სრულ-თვითნებობას კი არ უნდა სახავდე შენი თავისა და შენი ქალაქის ერთადერთ მიზნად, არამედ სამართლიანობასა და კეთილგონიერებას<sup>43</sup>...

ათასწლეულების მანძილზე გრძელდება პლატონის მიერ დაწყებული ეს დიალოგი ფილოსოფიასა და პოლიტიკას, ადამიანის ეთიკურ იდეალებსა და მის პრაქტიკულ ინტერესებს შორის. როგორი უნდა იყოს პოლიტიკა, რას უნდა ემყარებოდეს ან რას უნდა მიეღებოდეს იგი? სამართლიანობისა და კეთილგონიერების პრინციპებს უნდა ექვემდებარებოდეს, თუ პირიქით, თვითონ იქვემდებარებდეს მათ? ანუ, კანტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, პოლიტიკა მორალური უნდა იყოს, თუ პირიქით, თვით მორალი უნდა იყოს პოლიტიკური? აი, მთელი განსხვავება ძალადობასა და სამართლიანობას, დესპოტიზმსა და ჭეშმარიტ დემოკრატიზმს შორის. მაგრამ ჩვენ კვლავ უნდა დავბრუნდეთ ათასწლეულების მიღმა, იქ, სადაც გვეგულებიან ჩვენი დიალოგის გმირები: ფილოსოფოსი კვლავ განაგრძობს თავისი ნათელი, მაგრამ ამქვეყნიურ სინამდვილეში განუხორციელებელი მრწამსის ქადაგებას, პოლიტიკოსი კი კვლავ იქედნურად ხითხითებს გულში.

#### შენიშვნები

<sup>1</sup> დიოგენე ლაერტელი, სახელგანთქმულ ფილოსოფოსთა ცხოვრება, VI, 1, 18; II, 10, 108; II, 7, 61 (დათ.) ;

<sup>2</sup> იქვე, III, 1, 51.



- 3 ფილოლოგიური ძიებანი, ტ. 21, 1912, გვ. 65-163 (გერმან.).
- 4 პლატონი, თხზ., სრული კრებული, ტ. I, ტექსტი დადგენილი და თარგმანილი მ. კრუჯეს მიერ, პარიზი, 1920, გვ. 49-50 (ფრანგ.).
- 5 ხაზგასმა ყველგან ვლ. სოლოვიოვისა.
- 6 პლატონის თხზულებანი, ვლ. სოლოვიოვის თარგმანი ბერძნულიდან, ტ. I, მ. 1899, გვ. 118. თუმცა, უყოყმანოდ რომ აღიარებს პლატონის ავტორობას, ვლ. სოლოვიოვი შემდეგ წამოაყენებს სრულიად უსაფუძვლო ჰიპოთეზას იმის შესახებ, თითქოს „პირველი ალკიბიადე“ ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული სამი სხვადასხვა ნაწილისგან შედგება, და რომ ეს ნაწილები პლატონის შემოქმედებითი მოღვაწეობის სამ სხვადასხვა პერიოდში უნდა იყოს შექმნილი (იხ. იქვე, გვ. 119 და შმდ.).
- 7 იხ. თუნდაც ფსიქოლოგიური კონცეფცია სულის „ღუთაებრივი ნაწილის“ შესახებ, რომელშიაც მოქცეულია მისი სიზრძნე და გონიერება, 133; იხ. აგრეთვე კომენტ. 67.
- 8 124; იხ. აგრეთვე კომენტ. 56.
- 9 430 წელს სპარტის სამეფო ტახტზე ჯერ კიდევ აგისის მამა არქიდამე II (469-426) ზის... მეორეს მხრივ, 430 წლის „სასარგებლოდ“, ალკიბიადეს ხნოვანების ვარდა, მეტყველებს ის გარეგნობა, რომ ალკიბიადეს ერთი რეპლიკის მიხედვით (118), ამ დროს პერიკლე (495-429) ჯერ კიდევ ცოცხალია.
- 10 თუკიდიდე, II, 14, 16, 17.
- 11 თუკიდიდე, II, 51, 53.
- 12 პლუტარქე. „პერიკლე“, XXIV.
- 13 იქვე, IX.
- 14 არისტოტელე, „ათენელთა სახელმწიფო წყობილება“, X, 28.1.
- 15 პლუტარქე, „ნიკია“, II.
- 16 პლუტარქე, „ნიკია“, VIII; შდრ. გრისტოტელე, „ათენელთა სახელმწიფო წყობილება“, X, 28, 3.
- 17 ნიკიას შესახებ იხ. „ლახისის“ წინათქმა.
- 18 ე. ი. ნიკიას და კლეონის შემდეგ.
- 19 ობოლი — ფულის ერთეული, დაახლ. 4 კაპ... ამ თანხას ურიგებდნენ ღარიბებს თეატრალურ წარმოდგენებზე დასასწრებად.
- 20 „დემაგოგი“ „ხალხის ბელადს“, „ხალხის წინამძღოლს“ ნიშნავს, მაგრამ იმ საშუალებების უკეთურებამ, რომლებსაც დემაგოგები იყენებდნენ ხალხის სათავეში ჩასადგომად, ხოლო შემდეგ — მის გასაძლოად, ამ სიტყვას თანდათანობით შესძინა ის მნიშვნელობა, რომლითაც დღეს მას ეხმარობთ.
- 21 „ათენელთა სახელმწიფო წყობილება“, 28, 3, 4.
- 22 ჰეტერა როსიკოს, მეძავს ნიშნავს ბერძნულად.
- 23 იხ. ელიანე, „კრელ-კრელი ამბები“, XII, 52.
- 24 ამ სიტყვის ძირს ლიდურ, ფრიგიულ, ეტრუსკულსა თუ სხვა ენებში ეძებენ.
- 25 იხ. „პირველი ალკიბიადე“, 121; იხ. აგრეთვე კომენტ. 40.



- 26 თუკიდიდე, I, 113; პავსანია, I, 27, 6.
- 27 პლუტარქე, „ალკიბიადე“, XI, 2; პავსანია, I, 22, 6-7.
- 28 „პირველი ალკიბიადე“, 105; შდრ. კომენტ. 4.
- 29 „ბაყაყები“, 1431 და შმდ.
- 30 „გადმოცემით, ალკიბიადეს უყვარდა თქმა: სწორედ დიოსკურების სიცოცხლით ვცოცხლობ, — ხან ვკვდები, ხან მკვდრეთით ვდგებიო; როცა ბედი მწყალობს, ხალხი ღმერთივით მადიდებს და თაყვანსა მცემს, ხოლო როცა წყრომით მიმაქცევს პირს, რაღა ჩემი ყოფა და რაღა მკვდრისაო“, — ელიანე, „ჭრელი ამბები“, XIII, 38.
- 31 თუკიდიდე, VIII, 48, 4.
- 32 „ალკიბიადეს წინააღმდეგ“, IV, 27.
- 33 113.
- 34 იქვე.
- 35 116.
- 36 119.
- 37 სპარსეთი ყოველნაირად აქეზებდა და ხელს უწყობდა სპარტას ათენის წინააღმდეგ ბრძოლაში.
- 38 119.
- 39 ლაკონფილია ლაკონიკის (ლაკედემონის), ანუ სპარტის სიყვარულს ნიშნავს ბერძნულად.
- 40 124; იხ. აგრეთვე კომენტ. 57.
- 41 იხ. კომენტ. 67.
- 42 ძველი ქართული ტერმინოლოგიით — საცნაური და მეცნაური.
- 43 134.



# ბიბლიოგრაფია

□ □ □

## ლექსი „მუხრანული“

□  
გორის ღარჩია

□

„მუხრანული“ ერთ-ერთი თავისებური და საინტერესო ლექსია ქართულ პოეზიაში. მკვლევართა ყურადღებას იგი უპირველესად იპყრობს თავისი ფორმის გამო და განიხილება, როგორც ლექსის დამოუკიდებელი სახეობა.

ეს ნაწარმოები დაცულია მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკის“ ორ ხელნაწერში: ლენინგრადის სალტიკოვ-შჩედრინის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკის იოანე ბატონიშვილის კოლექციის № 36 ნუსხასა (გვ. 15 v), და კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის გ. ავალიშვილის მიერ გადაწერილ კრებულში — S—303 (გვ. 92). დაბეჭდილია „ჭაშნიკის“ ყველა გამოცემაში. უკანასკნელ ხანამდე სამეცნიერო ლიტერატურაში იგი გავრცელებული იყო გ. მიქაძისეული პუბლიკაციებით, რომლებიც წაკითხვების მიხედვით მიჰყვება ლენინგრადულ ნუსხას:

სამკალი გაქვს, სამუშაო, ძალო, თუ მოიმკი, კეთილსა იქ, ძალო, მოიმკე და შეიკრებე, ძალო, საუკუნოდ არ წახდების, ძალო,



მტერი რომ მზერს დასაწველად, ძალო, მას შეეხება გულმეხისხლედ, ძალო, რა მას დასცემ, მოისვენებ, ძალო, ორსავ სოფელს სახელს პოვებ, ძალო!

გ. ავალიშვილისეულ ხელნაწერში „ძალო“-ს მაგივრად ყველ-  
ვან იკითხება „რძალო“.

ჩვენი მიზანია ამ ნაწარმოების ძირითადი მხარეების — ავტო-  
რობის, ფორმის, შინაარსის და მასთან დაკავშირებული საკითხე-  
ბის — განხილვა.

### 1. ავტორი.

„მუხრანულის“ ავტორი დადგენილი არ არის. ამ საკითხის გა-  
დასაწყვეტად, ვფიქრობთ, სანდო მონაცემებს იძლევა „ჭაშნიკის“  
ლენინგრადული ხელნაწერი. ამ ხელნაწერში, ისე როგორც გ. ავა-  
ლიშვილისეულ ნუსხაში, „მუხრანული“ მოთავსებულია „ჭაშნიკის“  
ე. წ. ქრესტომათიულ ნაწილში, ვახტანგ მეექვსის ლექსებს შო-  
რის. აქ სანიმუშოდ დართულ სულხან-საბა ორბელიანის ლექსებს  
უშუალოდ მიჰყვება ვახტანგის ლექსები: „მეფისვე ნათქვამი უწყ-  
ვეტელი“, „მეფისვე ნათქვამი ბოლოერთი“, „მეფისვე[ე] ნათქვამი“;  
შემდეგ ერთ გვერდზე არის „მუხრანული“ და „ვახტანგური“ და  
სულ ბოლოს — „მეფის ნათქვამი ლექს-ამბავი“. გ. ავალიშვილი-  
სეულ ხელნაწერში ეს რიგი რამდენადმე დარღვეულია: „ლექს-ამ-  
ბავი“ „ვახტანგურის“ წინ არის მოთავსებული, „მუხრანული“ კი  
მის ადგილას, სულ ბოლოს. როგორც ვხედავთ, ყველა ამ ნაწარმო-  
ებს, გარდა „მუხრანულის“ და „ვახტანგურისა“, ახლავს ავტორზე,  
ვახტანგზე მითითება — „მეფისვე ნათქვამი“. უკანასკნელ ხანს აღ-  
მოჩნდა ვახტანგ მეექვსის ხელით ნაწერი „ვახტანგურის“ შავად ნა-  
მუშევარი, რაც გვიჩვენებს ამ ლექსის შექმნის პროცესსა და ვახ-  
ტანგისადმი მის კუთვნილებას. აქედან გამომდინარე, ყოველგვარი  
გამონაკლისის დაშვების გარეშე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „მუხრა-  
ნული“ „ჭაშნიკში“ მოთავსებულია ვახტანგის ლექსებს შორის.

მეორეც, და რაც მთავარია, „ჭაშნიკის“ ლენინგრადულ ხელნა-  
წერში „მუხრანული“, ისე როგორც „ლექს-ამბავი“, ჩაწერილია მკა-  
ფიოდ გამოხატული, ვახტანგის ცნობილი, გაკრული ხელით.

ეს ორი ფაქტი, რომ „მუხრანული“ პირველწყაროში მოთავსე-



ბულია ვახტანგის ლექსებს შორის და იგი ჩაწერილია თვით ვახტანგის მიერ, ვფიქრობთ, საკმაოსაბუთია იმისა, რომ ეს ნაწარმოები ვახტანგ მეექვსის ქმნილებად ვცნობთ.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, შესაძლებელია, სათაური „მუხრანული“, ასე თუ ისე, დღეს ხალხური ლექსის ასოციაციას იწვევდეს, მაგრამ ამ ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის გაშიფრვა უეჭველს ხდის, რომ იგი აშკარად ლიტერატურულ-მწიგნობრული ხასიათისაა და დაწერილია გარკვეული პოეტური მიზანდასახულების, მაღალი განათლების მქონე, ყოველ შემთხვევაში, ქრისტიანული თეოლოგიის ნიუანსებში გათვითცნობიერებული პოეტის მიერ.

როცა ამას აღვნიშნავთ, მხედველობაში გვაქვს ის ფაქტი, რომ „ჭაშნიკზე“ დართული ვახტანგის ლექსები პოეტის არც ერთ თხზულებათა ხელნაწერ კრებულში — არც ადრინდელში და არც გვიან გადაწერილებში, — არ დასტურდება და ყველა მათგანი თავისი ფორმით გამორჩეული ნაწარმოებია. ასეთივეა „მუხრანულიც“. ამის გამო „მუხრანულიც“ ვახტანგის იმ დაუცხრომელი ვერსიფიკაციული ძიების შედეგად შექმნილ თხზულებად უნდა მივიჩნიოთ, რასაც, საზოგადოდ, პოეტი ეწეოდა და რისი გამოხატულებაც „ჭაშნიკზე“ დართული მისი ლექსებია.

„მუხრანული“ ვახტანგის პოეზიასთან დიდ ნათესაობას ამჟღავნებს აგრეთვე თავისი ალევგორიული შინაარსითაც. ქრისტიანულ-თეოლოგიური სიმბოლურ-ალევგორიული აზროვნება, ბუნებრივია, გარკვეულად აისახა ძველ ქართულ ლიტერატურაში, მაგრამ მან პირველად ვახტანგის პოეზიაში მიიღო ის განსაკუთრებული სიღრმე, მასშტაბურობა და სისტემური ხასიათი, რომელიც ასე ფართოდ გამოიხატა შემდეგ დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში.

ამრიგად, ჩვენი აზრით, ყოველმხრივ დასტურდება, რომ „მუხრანული“ ვახტანგ მეექვსის ნაწარმოებია.

## 2. ფორმა

„მუხრანულის“ ფორმის, ლექსის სახეობის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში განსხვავებული შეხედულებანია გამოთქმული.



ამ საკითხის გასარკვევად ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ამ ლექსის ავტორაფული გრაფიკული გამოსახულება. „ჭაშნიკის“ ლენინგრა-დულ ნუსხაში „მუხრანული“ შუაზე გაყოფილად, ორ სვეტად არის წარმოდგენილი, ისე რომ გვერდი-გვერდ, ორ სტროფად დაწერილი ლექსის შთაბეჭდილებას ტოვებს:

სამკალი გაქვს, სამუშაო, ძალო,	თუ მოიმკი, კეთილსა იქ, ძალო,
მოიმკე და შეიკრიბე, ძალო,	საუკუნოდ არ წახდების, ძალო,
მტერი რომ მზერს დასაწველად, ძალო,	მას შეები გულმესისხლედ, ძალო,
რა მას დასცემ, მოისვენებ, ძალო,	ორსაც სოფელს სახელს პოვებ, ძალო!

ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ იგი იკითხება, როგორც **ჭორიზონტალურად**, ისე **ვერტიკალურად**, ცალკე სვეტებად. ერთი და იგივე აზრი გამოდის, როცა ვკითხულობთ:

სამკალი გაქვს, სამუშაო ძალო, თუ მოიმკი, კეთილსა იქ, ძალო,  
მოიმკე და შეიკრიბე, ძალო, საუკუნოდ არ წახდების, ძალო... და ა. შ.

მეორე მხრივ:

სამკალი გაქვს, სამუშაო, ძალო,  
მოიმკე და შეიკრიბე, ძალო... და ა. შ.

ან კიდევ:

თუ მოიმკი, კეთილსა იქ, ძალო,  
საუკუნოდ არ წახდების, ძალო... და ა. შ.

აქედან გამომდინარე, უნდა დავასკვნათ, რომ „მუხრანული“ ვანეკუთვნება **სხვადასხვა მხრიდან**, ამ შემთხვევაში **ჭორიზონტალურად და ვერტიკალურად** წასაკითხ ფიგურულ ლექსის სახეობას — **კვადრატულ ლექსს**.

ამ ტიპის ლექსები მრავალი ხალხის პოეზიაში მოიპოვება, მათ შორის, სპარსულსა და რუსულში. შუა საუკუნეებში განსაკუთრებით გავრცელებული და პოპულარული იყო სპარსულში.

კვადრატული ლექსები ქართულ ლიტერატურაში აქამდე შენიშნული არ ყოფილა. ახლახან გამოქვეყნებულ ნაშრომში ივ. ლოლა-



შვილი ამგვარ ნაწარმოებად თვლის გიორგი მთაწმიდელისადმი მიძღვნილ ეფრემ მცირის შესხმას, რომელიც სხვა მხრივ ყველაფრით განსხვავდება „მუხრანულისაგან“ (ივ. ლოლაშვილი, ათონურ ქართულ ხელნაწერთა სიახლენი, 1982, გვ. 28-35).

„მუხრანულს“ ძალიან ჰგავს მე-18 საუკუნესა და მე-19 საუკუნის დასაწყისში ჩვენში გავრცელებული თითო სტროფად დაწყებული, 4-სტრიქონიანი, შიგა და გარეერთმიანი ლექსი „რეული“, რომელიც სულხან-საბა ორბელიანის გალექსილი „ქილილა და დამანადან“ მომდინარეობს. „მუხრანული“ და ამ სახის „რეული“ ფაქტიურად ერთი ტიპის თხზულებანია.

### 3. შინაარსი

თვალის ერთი გადავლებითაც ჩანს, რომ „მუხრანულში“ მკაზზე, ჩვეულებრივ სამეურნეო სამუშაოზე, პურეულის აღებაზე საუბარი პირდაპირი მნიშვნელობით არ არის. ეს ისეთი **სამკალია**, რომელიც „საუკუნოდ არ წახდების“, ხოლო, მომკელი, როცა სამკალის მტერს დაამარცხებს, „ორსავ სოფელს სახელს პოვებს“. მაშასადამე, აქ ისეთ **მკასთან** გვაქვს საქმე, რომელიც საიჭიოს, სამოთხის მოპოვებას უკავშირდება.

ახალ აღთქმასა და მასზე დამყარებულ ქრისტიანული ლიტურატიურაში **მკა**, პურეულის აღება და გადარჩევა იგავურად გამოხატავს ქრისტიანულ ესქატოლოგიურ მოძღვრებას — ქრისტეს მეორედ მოსვლასა და მის მიერ ბოროტთა და კეთილთა განსჯას. ეს პირდაპირ არის აღნიშნული მათეს სახარებაში, სადაც ქრისტე სხვადასხვა იგავით მოუთხრობს ხალხს, თუ რას წარმოადგენს წმინდანთა სამყოფელი — „სასუფეველი ცათაჲ“. ერთერთი იგავი სწორედ მკის, ხორბლისა და ღვარძლის გადარჩევას ეხება და იქვეა ახსნილი მისი ნართაული შინაარსი:

„სსუჲა იგავი დაუდგა მათ და პრქუა: ემგავსა სასუფეველი ღმრთისაჲ კაცსა, რომელმან დასთესა თესლი კეთილი აგარაკსა თვისა. და ვითარცა დაიძინეს კაცთა მათ, მოვიდა მტერი მისი და დასთესა ღვარძლი შორის იფქლსა მას და წარვიდა. ოდეს აღმოს-  
 9. კრიტიკა № 1



ცენდა ჯეჯილი იგი და ნაყოფი გამოიღო, მაშინ გამოჩნდა ლუარძლი იგი. მოვიდეს მონანი იგი და უთხრეს სახლისა უფალსა მას და ჰრქუეს: უფალო, ანუ არა თესლი კეთილი დასთესვა აგარაკსა შენსა? ვინაჲ აღმოხდა ლუარძლი? ხოლო მან ჰრქუა: **მტერმან** კაცმან ყო ეგე. ხოლო მონათა მათ ჰრქუეს მას: გნებავსა, რაჲთა მივიდეთ და გამოვარჩიოთ იგი? ხოლო მან ჰრქუა მათ: არა, ნუუკუე **შეკრებასა** ლუარძლისასა აღმოჰვხურეთ მის თანა იფქლიცა. აცადეთ იგი თანა-აღორძინებად ურთიერთას ვიდრე ჟამამდე **მკისა**, და ჟამსა მკისასა უბრძანო **მომკალთა** მათ: **შეკრიბეთ** პირველად ლუარძლი იგი და შეკარით იგი ძნეულად, რაჲთა დაიწუას იგი; ხოლო იფქლი **შეკრიბეთ** საუნჯესა ჩემსა“ (მათე, 13, 24-30).

იქვე ქრისტეს პირით განმარტებულია, რომ აგარაკი სააქაო, ამქვეყნიურ ცხოვრებას აღნიშნავს; კეთილი თესლის მთესველი ღმერთია, თვით კეთილი თესლი, — ჭინც კეთილსინდისიერად განვლო ეს ქვეყანა და სამოთხე დაიმკვიდრა; ღვარძლი უკეთუროთ, ბოროტების ჩამდენთ წარმოგვიდგენს; მტერი, რომელიც ღვარძლს თესავს, ეშმაკია; მკა — ამქვეყნიურ აღსასრულსა და მეორედ მოსვლის დროს განსჯას გამოხატავს. ღვარძლის შეკრებასა და დაწვაში ცოდვილთა ჯოჯოხეთში გაგზავნა და იქ სამუდამო ტანჯვაში ყოფნა იგულისხმება; ხორბალი — მართალნი, სამოთხეში მოხვედრილები არიან:

„მაშინ დაუტევა იესუ ერი იგი და მოვიდა სახლსა. და მოუხდეს მას მოწაფენი მისნი და ჰრქუეს: **გამოგვითარგმანე** ჩუენ **იგავი** იგი ლუარძლისაჲ მის და აგარაკისაჲ. ხოლო თავადმან მიუგო და ჰრქუა მათ: რომელი სთესავს თესლსა კეთილსა, ძეჲ კაცისაჲ არს, ხოლო აგარაკი იგი ესე სოფელი არს; ხოლო თესლნი იგი კეთილნი ესე არიან ძენი სასუფეველისანი, და ლუარძლნი იგი არიან ძენი უკეთურისანი. ხოლო **მტერი** იგი, რომელმან დასთესა იგი, **ეშმაკი** არს; და **მკა** იგი არს **აღსასრული ამის სოფლისაჲ**; და მომკალნი იგი არიან ანგელოზნი. ვითარცა-იგი **შეკრიბიან** ლუარძლი და ცეცხლითა დაწვიან, ეგრეთ იყოს **აღსასრული ამის სოფლისაჲ**. რამეთუ მოავლინნეს ძემან კაცისამან ანგელოზნი თვისნი, და **შეკრიბნენ** სუფევისაგან მისისა ყოველნი საცთურნი და მოქმედნი უშჯულოებისანი. და შთასთხივნენ იგინი სახუმილსა მას ცეცხლისას. მუნ



ყოს ტირილი და ღრჭენაჲ კბილთაჲ. მაშინ მართალნი გამობრწყინდენ, ვითარცა მზეჲ, სასუფეველსა ცათასა“ (მათე, 13-43).

მკისა და პურეულის შეგროვების აღნიშნული გაგება მინიშნებულია იოანეს სახარებაში (იოანე, 4, 35-36).

თეოფილაქტე ბულდარელიც ასევე იგავურ ნათქვამად თქლის სახარების მოყვანილ ტექსტს და მკას იგიც სამუდამო ცხოვრების მოპოვებას უკავშირებს.

მკის ესქატოლოგიური, ალეგორიული შინაარსი კიდევ უფრო ნათლად და მკაფიოდ მოცემულია იოანეს გამოცხადებაში და მის თარგმანებაში, რომელიც ანდრია კესარიელ-კაბადოკიელს ეკუთვნის.

ამის შემდეგ კიდევ უფრო სარწმუნოა, რომ მკა ჩვენთვის საინტერესო მნიშვნელობით არის აგრეთვე ნახმარი მარკოზის სახარებაში.

მკა და მასთან დაკავშირებული ტერმინები ჩვენთვის საინტერესო მნიშვნელობით დასტურდება მხატვრულ მწერლობაშიც, მაგალითად, ჰიმნოგრაფიაში.

ამრიგად, მკის შესახებ „მუხრანულსა“ და ქრისტოლოგიურ ლიტერატურაში შემუშავებულ და ფართოდ გავრცელებულ შეხედულებას შორის პარდაპირი, სიტყვიერი, აზრობრივი, ორგანული კავშირი არსებობს.

ეს კავშირი კიდევ უფრო რელიეფური ხდება ლექსის მიმართვის ობიექტის გარკვევის შემდეგ.

ვის ეხება ლექსში მოწოდება, ვინ იგულისხმება „ძალო“-ში?

„ჭაშნიკის“ გ. ავალიშვილისეულ ხელნაწერში, როგორც ვთქვით, „ძალოს“-ს მაგივრად „რძალო“ იკითხება. პირველ მეორე სტრიქონების ბოლოებში ასევე ბეჭდავს ამ სიტყვას გ. ლეონიძე თავის პუბლიკაციაში. პირველი სტრიქონის ბოლოს „რძალო“-ს ბეჭდავს აგრეთვე პ. ინგოროყვა (თხზ., III, გვ. 43). ცნობილია, რომ საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში, მათ შორის ქართლში, საიდანაც იყო ვახტანგ VI, „რძალი“ „რ“-ს გარეშე გამოითქმის — ძალო, ძალუა. თავისთავად მოულოდნელი და კონტექსტისათვის მაინცდამაინც შეუსაბამო არ იქნებოდა რომ ლექსში „ძალო“ „რძალოს“ მნიშვნელობით გაგვეგო. ეს სიტყვა, ძველი ორთოგრაფიით „სძალი“, ძველ მწერლობაში ხშირად ალეგორიული შინაარ-



სით იხმარება და მას სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვს. მაგალითად, სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, „სძალად ქრისტესა ითქმის უბიწონი სულნი ქალწულთანი“. კერძოდ, ამ სახელით ხშირად იხსენიება მარიამ ღვთისმშობელი:

„ქერობინთაგან მიუწვდომელი და სერაბინთაგან უხილავი ღმერთი ხორცითა გვიშვე, უბიწო და უქორწინებელი **სძალი**, ქალწულო მარიამ“ (ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, გვ. 9 და სხვა).

ჩვენს ლექსს **სძალი** ღვთისმშობლის გაგებით იმ მხრივაც მიესადაგებოდა, რომ სასულიერო, და არა მარტო სასულიერო, მწერლობაში მორწმუნენი ღვთისმშობელს, ისე როგორც, საზოგადოდ, წმინდანებს, ხშირად ევედრებიან ეშმაკისაგან დახსნასა და სასუფეველში დასამკვიდრებლად შემწეობას. იმავე საგალობლებში გვითხულობთ:

„სიქადულა მორწმუნეთაო, ღმრთისმშობელი ქალწულო, შენ გევედრებით: ნუ დასცხრები ვედრებად უფლისა მიმართ, რაითა მისხუნ ჩუნ ცოდვათა ჩუნთაგან და ღირს ვიქმნეთ დამკვიდრებად სასუფეველსა მისსა მვედრებელი შენნი, **სძალი ღმრთისაო**“ (გვ. 45) და მრავალი სხვა.

უფრო მეტიც, თვით ვახტანგის ვრცელ, ალეგორიული ხასიათის ნაწარმოებში „სატრფიალონი“, სადაც სიყვარული მისტიკურ-ალეგორიული გაგებით არის მოცემული (კ. კეკელიძე, ა. ბარამიძე, ს. ცაიშვილი), სატრფიალო, სამიჯნურო ობიექტია **სძალი**, **ხასძლო**, რომელიც ლამაზი, მომხიბვლელი ქალის სახით არის დახატული და სინამდვილეში არამიწიერ, ზეციურ არსებას წარმოადგენს (სტროფები: 5-7, 9, 49, 60).

მიუხედავად ყოველივე ამისა, **სძალი-რძალი** „მუხრანულში“ ამგვარი გაგებითაც არ არის მისაღები. საქმე ის არის, რომ ვახტანგის თხზულებებში „რძალი“ ყველგან **სძალი** ფორმით არის ნახმარი, როგორც ეს ძველ ქართულშია. „მუხრანულის“ ავტოგრაფში, ლენინგრადულ ხელნაწერში კი, როგორც ვთქვით, აღნიშნული სიტყვა სანის გარეშეა წარმოდგენილი.

მეორეც, კონტექსტს უფრო შეესატყვისება სწორედ ავტოგრაფული წაკითხვა **ძალი**, **ძალი**.

**ძალი** ძველ ქართულში ბევრნაირი გაგებით იხმარება. ერთ-



ერთი გავრცელებული მნიშვნელობა, რომელიც ახალ ქართულშიაც შემორჩა, არის **ძალი**, **ძლიერება**, **ღონე**. ვახტანგი ამ სიტყვას ყველგან ძველი ორთოგრაფიით (ძალი) იყენებს.

ქრისტოლოგიურ ლიტერატურაში მეორედ მოსვლასთან დაკავშირებით ხშირად და საგანგებოდ ესმება ხაზი ძალას, როგორც ზეციურ ძლევამოსილებას. ვარდა ამისა, და რაც მთავარია, საღვთისმეტყველო ლიტერატურაში, როგორც ჩვენს მეცნიერებაშია აღნიშნული (ვ. ნოზაძე, ა. გაწერელია, ზ. გამსახურდია), **ძალი** ერთ-ერთი სახელია ღვთისა, კერძოდ, სამპიროვანი ღმერთისა ან მამა ღმერთისა. საილუსტრაციოდ უპირველესად მითითებულია ფსევდო-დიონისე არეობაგელის თხზულებანი. ამ ნაშრომში ჩვენთვის საინტერესო სახელწოდების შესახებ საგანგებო მსჯელობა არის ცალკე თავში — „**ძალისათვის**, სიმართლისათვის, ცხორებისათვის, გამოხსნისათვის, რომელთა შინა არს უსწოროებისთვისცა“ (შრომები, 1961, გვ. 74-79).

**ძალი** სამების მამა ღმერთის სახელებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სახელია და ძველი ქართული მწერლობის ძეგლებში იგი უხვად გვხვდება.

იმავე ვახტანგ VI „სიბრძნე მაღალობელში“ ვკითხულობთ: ერთისგან არის სიმრავლე, ნუ სიმრავლისგან ერთები, ძალი, სიბრძნე და წადილი, არ ერთმანეთსა ერთები... (646, 1-2).

ანალოგიური შემთხვევა გვაქვს „სატრფიალონში“:

წადილი და ძალი, სიბრძნე მჭედლობად გაქვს შესადარი, მზე — აღმასად, მთვარე — ლალად, იაგუნდად — ვარსკვლავთ ჯარი, ცა — ოქროდ და მინანქარად, ქვეყანაა მრავალ-გვარი, და ამით გიცნობთ, ამით გაქებთ, მექმენ სულის გამახარი! (101).

ამ მასალებიდან გამომდინარე, სავსებით შესაძლებელია „მუხრანულის“ **ძალი** სამპიროვან ღმერთს წარმოადგენდეს.

ვარდა სამებისა და მამა ღმერთისა, **ძალი** სახელით მოიხსენიება აგრეთვე მისი სხვა ჰიპოსტასი, ძე ღმერთი — ქრისტე. ცნობილია, რომ ქრისტიანული დოგმით, სამპიროვანი ღმერთი განუყოფელია და რაც მიეწერება ერთიან სამებას, იგივე ვრცელდება თითოეულ მის წევრზე. ეს ეხება „ძალსაც“. **ძალი** ქრისტეს მიმართ



ობმარება ახალ აღთქმაში. ეს პირდაპირ არის მოცემული კორინთელთადმი მიწერილ პავლეს პირველ ეპისტოლეში:

„ხოლო მათვე ჩინებულთა ჰურიათა და წარმართთა ქრისტე ღმრთისა ძალ არს და ღმრთისა სიბრძნე“ (1, 24).

ანალოგიური გამოთქმები ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლებში, ნათარგმნებში და ორიგინალურებშიაც, საკმაოდ მრავლად გვხვდება.

მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტიანული მოძღვრებით ყოველივეს მეუფე უზენაესი სამპიროვანი ღმერთია, ესქატოლოგია მაინც ქრისტეს სახელთანაა დაკავშირებული. მეორედ მომსვლელი სწორედ ქრისტეა და ყოველთა განსჯა მისი უშუალო საქმე და მოვალეობაა.

განსაკუთრებით საყურადღებო და მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ვახტანგის მასწავლებლისა და მრავალ საქმეში ახლო თანამშრომლის სულხან-საბა ორბელიანის ესქატოლოგიური შეხედულება ისეთივეა, იმავე ალფეგორიითა და სიტყვებითაა წარმოდგენილი, რაც, საზოგადოდ, მიღებული იყო ქრისტოლოგიაში და რაც ვახტანგის ლექსში „მუხრანული“ გვაქვს. დავიმოწმებთ ერთ ადვილს:

„...ამისთვის, ძმანო, ნათესნი მათნი ნყოფიერ ვყვნეთ და ვბრწყინვიდეთ სწავლათა მდინარითა კითხვითა წერილთა მათთა, და ჯეჯილთა მათთა, მარადის განვმარგლიდეთ ეკალთა და შამპნართოვანთაგან აღსარებითა წინაშე მოძღვართათა რათა არა შეაშთო ყანა იგი იფქლ-წმიდა, რომლისათვის წარავლინა ივინი სამკალად ქრისტემან. მოვრწყოთ კალონი იგი, სადა განიღწევიან გვამნი ჩვენნი ცრემლითა, რათა ხვათი იგი ხვარბალთა არა შეიმწიკვლოს, და განვანიავენთ ბუნეი იგი ქართა სულთქმისაჲთა, რათა დასაწველი რაჲმე არა მიჰყვეს თანა, ოდეს მივიხმევდეთ იფქლთა ჩვენთა საუნჯეთა შინა ქრისტესთა, რათა არა სირცხვილეულნი გვიხილნეს ზედა მდგომართა მათ ჩვენთა, რომლისაგან დაგვეთესა იფქლი იგი წმიდათა ქადაგებათა მისთანნი, რათა სიხარულით აღვსებულნი მივიყვანეს სამსჯავროსა მას საშინელსა და ჩვენ მადლითა მისითა სავსენი უშიშრად მოველოდეთ სასუფეველსა ღმრთისასა და დაუსრულებელსა ნეტარებასა უკუნიითი უკუნისამდე“ (თხზ., III, გვ. 187).



ამრიგად, იმის გამო, რომ, ქრისტიანული თვალსაზრისით, მეორედ მოსვლა და განკითხვა არსებითად და უშუალოდ ქრისტეს უკავშირდება, ხოლო „მუხრანული“ პირდაპირი, სიტყვიერი და გადატანითი შინაარსითაც ამ შეხედულებას ემთხვევა, უფრო მოსალოდნელია ლექსში მოწოდება ქრისტეს ეხებოდეს და ძალი მას აღნიშნავდეს.

ამავე საკითხთან დაკავშირებით, ვფიქრობთ, გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი გარემოება. ცნობილია, რომ საძიებელი სიტყვით ძველ ქართულში გამოიხატება აგრეთვე ყოველგვარი ზეციური ძალები, ზეციური არსებანი. ფსევდო-დიონისე არეობაგელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „...ყოველთა ზეცისა არსებათა საზოგადოდ ძალნი ზეცისანი სახელ-ედებთან“ (გვ. 132); მათ შორის ამავე სიტყვით აღინიშნება ანგელოზთა ერთ-ერთი დასი და, საერთოდ, ანგელოზები, აგრეთვე, — ციური მნათობები, ვარსკვლავები. ხოლო თეოლოგიურ ლიტერატურაში ქვეყნის აღსასრულისა და განსჯაში მონაწილეებად უზენაეს ღმერთთან ერთად გამოყვანილია ანგელოზები და სხვა ციური ძალები.

ხომ არ შეიძლებოდა გვეფიქრა, „მუხრანულის“ ძალი ეს ზეციური ძალები ან, კერძოდ, ანგელოზები იგულისხმებოდეს?

ვფიქრობთ, ამგვარი ახსნა გამორიცხულია თუნდაც იმიტომ, რომ „მუხრანულში“ ძალი მხოლოდით რიცხვში დგას, ხოლო ზეციური ძალების ან ანგელოზების მნიშვნელობით ეს სიტყვა ჩვეულებრივ მრავლობითის ფორმით (ძალნი) იხმარება. კიდევ უფრო უარსაყოფია ძალი ვარსკვლავების მნიშვნელობით, რომელიც, მართალია, მხოლოდითი რიცხვითაც იხმარება და „აღსასრულის“ დროსაც ჩანს, მაგრამ მას მოქმედი, წარმართველი ძალა არ გააჩნია. აპოკალიპსის დროს თავი და თავი ქრისტეა!

„მუხრანული“, გარდა ცნებებისა „მკა“, „შეკრება“, „ძალი“ ქრისტიანულ, სახელდობრ, ესქატოლოგიურ მოძღვრებას ენათესავება სიტყვით „მტერი“ (მტერი რომ მზერს დასაწველად, ძალო...“), რომელშიაც ეშმაკი იგულისხმება. სახარების ზემოთ დამოწმებულ იგავში იკითხება: „...და ვითარცა დაიძინეს კაცთა მათ, მოვიდა მტერი მისი და დასთესა ღუარძლი შორის იფქლსა მას და წარვიდა“. იქვე ახსნილია: „ხოლო მტერი იგი, რომელმან დასთესა იგი,



ვშაკი არს“. სწორედ ამ გაგებით არის მტერზე საუბარი ზემოთ მოყვანილ ძლისპირში: „შენ ქრისტე, ღმთისა ძალო, მისსენ მე ხელთაგან მტერთაგანა“. ნიშანდობლივია, რომ ამგვარივე გაგებით ხსნის ვახტანგი ამ სიტყვას მის მიერ გამოცემულ „ვეფხისტყაოსანზე“ დართულ კომენტარებში.

ამრიგად, „მუხრანული“ ესქატოლოგიურ თემაზე დაწერილი ალევორიული ნაწარმოებია, რომელშიაც ქრისტიანულ თეოლოგიაში შემუშავებული ნართაული ენით გამოხატულია მოწოდება მეორედ მოსვლისა და განსჯის შესახებ. მიმართვის ობიექტი ძალი არის ღმერთი, ქრისტე.

---



# თეორიის საკითხები

□ □ □

## სახე და სიმბოლო

□  
ვიქტორ ბიჩკოვი

□

ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი, ფსიქოლოგიისადმი, ხელოვნების ადამიანის სულზე ზემოქმედების მექანიზმისადმი ყურადღების გამახვილებამ, რაც „უმაღლეს ქეშმარტებათა“ წვდომისას ფორმალურ-ლოგიკური აზროვნების დასაზღვრულობის გაცნობიერებას ეფუძნებოდა, ჯერ კიდევ ფილონ ალექსანდრიელი, ხოლო შემდეგ II-III საუკუნეების ქრისტიანი აპოლოგეტები მიიყვანა სახისა და სიმბოლოს პრობლემის ბევრი მხრივ ახლებურად გააზრებასთან.

თავისი არსებობის პირველ საუკუნეებიდანვე ქრისტიანობამ ეს ცნებები გამოიყენა თავის ონტოლოგიაში, გნოსეოლოგიაში.

\* წიგნიდან: ვ. ვ. ბიჩკოვი. ბიზანტიური ესთეტიკა. მოსკოვი, 1977.



ეთიკასა და ესთეტიკაში. მათ საფუძველზე ქრისტიანობამ შექმნა მთლიანი მსოფლმხედველობრივი სისტემა და მათი მეშვეობით ახსნა ის, რაც არ ექვემდებარებოდა ფორმალურ-ლოგიკურ ახსნას. ამ კატეგორიების შემოტანით და გამოყენებით ქრისტიანი მოაზროვნეები ცდილობდნენ გამოსულიყენენ ანტიკური რაციონალიზმის ჩიხიდან. გნოსეოლოგიაში ასეთი ცდა ხშირად მოჩვენებითი იყო, მაგრამ ესთეტიკასა და მხატვრული აზროვნების პლანში სახისა და სიმბოლოს პრობლემის დაყენებამ, ისევე როგორც მათი ანალიზის ცდამ, საინტერესო და მნიშვნელოვანი შედეგი გამოიღო.

საკმაოდ სრული მასალა ამ საკითხების შესახებ შეგვიძლია მოვიძიოთ კლიმენტი ალექსანდრიელთან, სწორედ მასთან გვხვდება პირველი ცდა ქრისტიანულ საფუძველზე ვაგებულებო უნივერსუმის სახეობრივ-იერარქიული წყობა, რამაც თავისი საბოლოო განხორციელება არეოპაგელის იერარქიულ სისტემაში ჰპოვა. როგორც ვ. ფოლკერი აღნიშნავს, პირველად კლიმენტიმ აქცია (ქრისტიან მწერალთა შორის) „ეიკონ“-ზე მოძღვრება თავისი მსოფლმხედველობრივი სისტემის მთავარ პუნქტად. კლიმენტისთან სახე უკვე იმ სტრუქტურული პრინციპის როლს ასრულებს, რომელიც უზრუნველყოფს მთელი სისტემის მთლიანობას, პირველმიზეზი, ღმერთი — სახეობრივი იერარქიის ამოსავალი პუნქტია, შემდგომ გამოსახულებათა პირველსახეა. არქეტაპის პირველ, მაქსიმალურად იზომორფულ, პრაქტიკულად ყველაფერში მის მსგავს (პომოიოს) სახედ ლოგოსი მოიაზრება. ეს არის უხილავი და მგრძობელობით აღუქმელი სახე. მის ანასახს (მისი ნებითვე) წარმოადგენს კაცის გონება ან სული — „კაცის გონება შეადგენს სახეს სახისას... კლიმენტის შეხედულებით, გნოსტიკოსის გულში ძე ბეჭდავს თავის სახეს (ხატს), რათა გნოსტიკოსმა შესძლოს ამაღლება მისი სავსების განსაჭვრეტად. ამიტომ ახლა უკვე თვითონ გნოსტიკოსი გადაიქცევა „ღვთის მესამე სახედ (ხატად)“. ეს მატერიალიზებული, ვიზუალურად და ტაქტილურად აღსაქმელი სახე საკმაოდ სუსტად ასახავს პირველსახეს. უფრო „შორსა დგას ჭეშმარიტებისაგან“ სახეთა მეოთხე საფეხური — სახვითი ხელოვნების სახეები, კერძოდ, ქანდაკებები, რომლებიც ადამიანებსა და ანტროპომორფულ ღმერთებს განსახიერებენ.

ადამიანი არამცთუ მთლიანობაში წარმოადგენს ლოგოსის სახე-



ზას, არამედ მისი სულიერი წყობის ცალკეული ნაწილებიც უზუნაეს არსებათა სახეებია. იმეორებს რა ფილონის აზრს, კლიმენტი ფიქრობს, რომ ნების თავისუფლებაა სწორედ „ღვთის სახება ადამიანში“, ლოგოსის სახეებია გონება და სინდისი, ხოლო ცოდვა მუსრავს „სახეებს“ და აკნინებს მათ. ამ მიმართულებით ავითარებს იგი აზრს „მსგავსი სახეების“ (ჰომოიოსის) შესახებ. ეს არის განსაკუთრებით დინამიკური სახე, „სახე-მიმსგავსება“, სახე-პროცესი. იგი წარმოადგენს იდეალსაც, ქრისტიანის სწრაფვათა მიზანს და ამასთანავე, ამ მიზნის განხორციელების უსასრულო პროცესს, რადგან ღმერთთან სრულ „მსგავსებას“ თვით იდეალური გნოსტიკოსიც ვერ მიაღწევს...

სახის აღსანიშნავად, უფრო ხშირად სულიერი სახისა, კლიმენტი იყენებს „პლასტიკურად ხელშესახებ“ ტერმინებს, როგორცაა „ქანდაკი“ (აგალმა — სულიერი სახე), „გარეგანი ხედი“ (მორფე — ლოგოსის სახე ადამიანში), „კერპი“ (ეიდოლა)... თავისი ტრაქტატის „შეგონება ელინთათვის“ ერთ ადგილას კლიმენტი წერს იმაზე, რომ მასალის გამო კი არ სცემენ თავყვანს ქანდაკებას, არამედ ხელოვანის მიერ მასალისაგან გამოძერწილი „ხატების“ (ტო სქემა) გამო.

დიდმა კაბადოკიელებმა გააგრძელეს და განავითარეს ბიბლიური ტექსტების სიმბოლიკურ-ალეგორიული აღქმის ფილონისეული, კლიმენტის და ორიგენისეული ტრადიცია. ამაში განსაკუთრებული ვირტუოზულობით გამოირჩეოდა გრიგოლ ნოსელი. ღრმა ანალიტიკური აზროვნებით მორკმული ეს მოაზროვნე სხვადასხვა შრომებში მივიდა დასკვნებამდე, რომელთაც სათავე დაუდეს სახისმეტყველების ბიზანტიურ თეორიას.

სახის აღსანიშნავად გრიგოლი უფრო ხშირად იყენებდა ტერმინს „ეიკონ“, რომელიც მას ესმოდა ძალიან ფართო აზრით, როგორც გამოსახულება. მისი თვალთახედვით, სახე „რა თქმა უნდა, ყველაფერში ესადაგება პირველსახეს, და მხოლოდ თავისი ბუნებით („ბუნებითი თვისებით“) განსხვავდება მისგან, „რამეთუ ვერ იარსებებდა სახება, ის რომ ყველაფერში ესადაგებოდეს არქეტიპს“. ამ ცნებას იგი ავრცელებს როგორც ადამიანზე, რომელიც შექმნილია „ხატად და მსგავსად ღმრთისა“ (შესაქმე, I, 26), ისე სიტყვიერი და სახვითი ხელოვნების „სახეებზეც“. ერთი და მე-



ორეც არ უნდა მივიჩნიოთ თავად პირველსახედ: „დაე, პირველსახედ ნუ ჩათვლიან სახეს“.

ლიტერატურულ და ფერწერულ სახეებში გრიგოლი მკაფიოდ განასხვავებდა ნაწარმოების გარეგნულ ფორმასა და შინაარსს. ამ უკანასკნელს იგი „აზრობრივ სახეს“, „იდეას“ (ეიდოს) უწოდებდა. მაგალითად, გრიგოლის თვალსაზრისით, ბიბლიურ ტექსტებში ღვთაებრივი სილამაზისადმი მხურვალე სიყვარული გრძნობითი ტკბობის სურათებში ჩაქსოვილი „აზრობრივი სახეების“ მეშვეობით არის გადმოცემული. ფერწერასა და სიტყვაკაზმულ ხელოვნებაში მაყურებელი ან მკითხველი სურათზე ფერთა ლაქებისა და ტექსტში „სიტყვიერი ფერების“ ჭკრეტაზე კი არ უნდა შეჩერდეს, არამედ ის „იდეა“ (ეიდოს) უნდა დაინახოს, რომელიც ამ ფერთა მეშვეობით ვადმოსცა ხელოვანმა.

გრიგოლ ნოსელის ეს აზრები მრავალი საუკუნის განმავლობაში საფუძვლად ედო ბიზანტიურ ესთეტიკას. მან აქტიური გავლენა მოახდინა ბიზანტიურ, და უფრო ფართოდ — მთელი შუა საუკუნეების ევროპულ ხელოვნებაზე. რა თქმა უნდა, ეს აზრები ეფუძნებოდა ანტიკურ თეორიებს. მსგავს შეხედულებას ჩვენ წავაწყდებით პლატონთან და არისტოტელესთან, ფსევდო-ლონგინესთან და პლოტინთან (ამ უკანასკნელთან ყველაზე ახლოს დგას გრიგოლ ნოსელი).

მაგრამ კაბადოკიელ მოაზროვნეს ეს იდეები დაფორმულებული აქვს, მე მგონი, უფრო კონკრეტულად და სულ სხვა კონტექსტში, ვიდრე ანტიკური ხანის მის წინამორბედებს. იგი არამც და არამც არ დასძრახავდა ხელოვნების ნაწარმოებს როგორც უღირს ასლებს ან „ჩრდილთა ჩრდილებს“. პირიქით, იმ უნარში, რომ შეინახონ და გადმოგვცენ „აზრობრივი სახეები“ გრიგოლი ხედავს მათ ღირსებასა და ხელოვნებათა არსებობის გამართლებას. და ხელოვნების სწორედ ეს ფუნქცია აღმოჩნდა ძირითადი და უპირატესი ქრისტიანობისთვის.

ამასთანავე, გრიგოლ ნოსელი ერთ დონეზე აყენებდა სიტყვაკაზმულ ხელოვნებას, ფერწერას და მუსიკას და მათ აფასებდა მხოლოდ „აზრობრივი სახეების“, „ეიდოსების“ განხორციელებისა და გადმოცემის უნარის მიხედვით... სიტყვაკაზმული და სახეითი ხელოვნების შედარებისას საჩინოს ხდიდა რა მათ სტრუქტურულ







ვარი (მაგრამ არა ერთადერთი) წყარო იყო“ (გ. ვ. ფლოროვსკი, პარიზი, 1933).

მკვლევართა მეორე ჯგუფს არეოპაგელის შემოქმედებაში ნეოპლატონიკური თვისებები სრულიადაც არ მიაჩნია უმთავრესად და განმსაზღვრელად. ასე მაგალითად, ე. ყილსონი და ფ. ბონერი ამტკიცებენ, რომ თუ არ ვაღიარებთ არეოპაგელის (შტიგლმაიერის აზრით, ამ „ნეოპლატონიკური ფილოსოფოსის ტოვით მოსილი ქრისტიანის“) მოძღვრების ორიგინალურობას, მაშინ შეუძლებელი იქნება ქრისტიანული აზროვნების მთელი შემდგომი განვითარებისათვის მისი მნიშვნელობის გაგება და შეფასება.

მეორე თანამედროვე მკვლევარი გ. ჰუნგერი, ოდნავადაც არ არის დაეჭვებული მისი თხზულებების საკუთრივ ქრისტიანულ ხასიათში, „წარმართულ ნეოპლატონიზმთან მთელი მათი ფორმალური მსგავსების მიუხედავად“. უფრო მეტიც, არეოპაგელის მეშვიდე წერილის საფუძველზე გ. ჰუნგერი ასკვნის, რომ ფსევდო-დიონისეს ამოცანად ჰქონდა დასახული „ნეოპლატონიზმი მისივე საკუთარი იარაღით დაემარცხებინა“, რითაც არაპირდაპირ ისიც შეიძლება აიხსნას, თუ რატომ ესესხება იგი ეგვრომ ხშირად ნეოპლატონიკოსებს. დაბოლოს, ვ. ფოლკერმა, არეოპაგელისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში საფუძვლიანად დაასაბუთა, რომ მისი სისტემის შენობა მხოლოდ ქრისტიანი წინამორბედების საძირკველზე შეიძლება აგებულიყო, წინამორბედებისა, რომელთაც გამოთქმული ჰქონდათ ბევრი ფუძემდებლური იდეა.

არეოპაგიტულ თხზულებათა ავტორი აგრძელებს და ავითარებს ქრისტიან-ალექსანდრიელთა და გრიგოლ ნოსელის მოძღვრებას, რაც, ბუნებრივია, არ გამორიცხავს პროკლეს გავლენასაც. უკანასკნელი თვალსაზრისი, როგორცა ჩანს, დღეს ყველაზე უფრო მისაღებია.

\* \* \*

სახისა და სიმბოლოს გნოსეოლოგიურ დასაბუთებას არეოპაგიტულ თხზულებათა ავტორისათვის ის აზრი ედო საფუძვლად, რომ ღვთიდან კაცამდე ინფორმაციის მოწოდების იერარქიულ სისტემაში, „ცა — ქვეყნის“ მიჯნაზე, აუცილებელი იყო ამ ინფორმა-



კის თვისობრივი გარდაქმნა. აქ, არეობაგელის აზრით, ხდება ინფორმაციის მტვირთველის არსობრივი სახეცვლა: სულიერიდან (საღმრთო იერარქიის უდაბლესი საფეხური) იგი გარდაიქმნება მატერიალურად (ქვეყნიური იერარქიის უმაღლესი საფეხური). სახეთა, სიმბოლოთა და ნიშანთა საფარველ ქვეშ გარკვეული სახის სინათლის ინფორმაციაა დაფარული. არეობაგელთან ყველა ეს კატეგორია მკაფიოდ დიფერენცირებული არ არის, მაგრამ მათი გამოყენებისას შეინიშნება ერთგვარი კანონზომიერება, რაც საშუალებას გვაძლევს ესთეტიკის ისტორიისათვის ამ უმნიშვნელოვანეს ცნებათა წინასწარი ანალიზი მოვახდინოთ.

ჯერ ის უნდა აღინიშნოს, რომ სახისა და სიმბოლოს არეობა-გიტულ გაგებაზე ძლიერი გავლენა იქონიეს არა მარტო ალექსანდრიული ორიენტაციის ქრისტიანმა მოაზროვნეებმა (კლიმენტი, ორიგენი, კაბადოკიელები), არამედ ამ თვალსაზრისით მათთან ახლოს მყოფმა ნეოპლატონიკოსებმა (პლოტინი, იმპერატორი იულიანე — 361-363, პროკლე).

ქრისტიანები — ბიბლიური ტექსტების საფუძველზე, და ნეოპლატონიკოსები — ანტიკური მითოლოგიის განმარტებისას, თეორიულ პლანში ხშირად მიდიოდნენ მიახლოებულ დასკვნებამდე, ვინაიდან ქრისტიანობის პირველი საუკუნეების სულიერი ატმოსფერო სხვადასხვა ფილოსოფიური მიმართულების მოაზროვნეებს ერთი და იმავე ამოცანების გადაწყვეტაზე მიმართავდა. შესაბამისად, IV-V საუკუნეებში სიმბოლოს ფუნქციასა და დანიშნულებაზე ნეოპლატონიკოსებიც და ქრისტიანებიც ხშირად ერთმანეთის მსგავს დასკვნებამდე მიდიოდნენ. მაგალითად, იმპერატორი იულიანე ჰიმნში „ღმერთების დედუფალს“ წერდა: „ძველად კაცნი ნივთიერ საგანთა მიზეზებს ღმერთთა მეშვეობით ან თავისით, — მაინც ჯობს ასე ვთქვათ, — ღმერთთა მეშვეობით ეძიებდნენ. და რომ მოიძიებდნენ, ამ მიზეზებს უცნაური აზრის მქონე მითებით მოსაყდნენ, რათა პარადოქსით და ბუნდოვანი მინიშნებით საჩინო ეყოთ მათში დაფარული შინაგანი აზრი“... „ბუნებას უყვარს იღუმალყოფა. იგი არ გამოაჩინებს ღმერთების არსებას უწმინდურ ყურთათვის გადაგდებული პირდაპირი სიტყვით. შეუცნობელი და იღუმალი ბუნება იმისთვის შეიქმნა, რომ იგი სიმბოლოთა მეშვეობით გამჟღავნდეს“... „რაც უფრო პარადოქსული და უცნაურია ენიგმა, მით



უფრო გვიდასტურებს იმის აუცილებლობას, რომ ვირწმუნოთ არა ის, რაც სიტყვით არის გაცხადებული, არამედ ის, რაც იდუმალყოფილია“ (წიგნიდან: ძველბერძნული ლიტერატურული კრიტიკა, მ., 1975).

არეოპაგელთან სიმბოლო (ტო სვიმბოლონ) ყველაზე უფრო ზოგად ფილოსოფიურ-რელიგიურ კატეგორიად გვევლინება. იგი თავის თავში მოიცავს სახეს, ნიშანს, გამოსახულებას, მშვენიერს და რიგ სხვა ცნებებს, აგრეთვე, რეალური ცხოვრების და განსაკუთრებით საკულტო პრაქტიკის მრავალ საგანსა და მოვლენას, როგორც ამა თუ იმ სფეროში თავის კონკრეტულ გამოვლინებას, არეოპაგიტულ სისტემაში სიმბოლო ძირითად გნოსეოლოგიურ კატეგორიას წარმოადგენს და შესაბამისად მის ესთეტიკაში მთავარი ადგილი უკავია...

წერილში ტიტესადმი, რომელიც მისი დაკარგული ტრაქტატის „სიმბოლიკური თეოლოგიის“ შემოკლებულ გადმოცემას წარმოადგენს\*, არეოპაგელი მიუთითებს, რომ ჭეშმარიტების შესახებ ინფორმაციის მოწოდების ორი საშუალება არსებობს: „ერთი — გამოუთქმელი და საიდუმლო, მეორე — ცხადი და ადვილად შესამეცნებელი. პირველი — სიმბოლიკური და მისტერიულია, მეორე — ფილოსოფიური და საყოველთაოდ ხელმისაწვდომი“. უზეშთაესი, ენიუთქმელი ჭეშმარიტება მხოლოდ პირველი საშუალებით საჩინოდება. და ამიტომ ძველი დროის ბრძენნი „იდუმალ და თამამ მარაგით-ზრახვას მიმართავდნენ“. ამ „მარაგით-ზრახვაში“ ერთმანეთში მჭიდროდ იყო „გადახლართული გამოუთქმელი და გამოსათქმელი“. თუ ფილოსოფიური მსჯელობა ფორმალურ-ლოგიკურ ჭეშმარიტებას შეიცავდა, სიმბოლიკური სახე შეიცავდა გონებითიუწვდომელს. უზეშთაეს ჭეშმარიტებათა შესახებ მთელი ინფორმაცია სიმბოლოებშია დამარხული, „რადგან გონებას ჩვენსას არ ძალუძს ამაღლდეს უსაგნო ბაძვამდე და ზეციური იერებების ჭკვრეტამდე სხვანაირად, თუ არა მისთვის დამახასიათებელი საგნობრივი წინამძღვრობის მეშვეობით“...

სიმბოლოები და პირობითი ნიშნები (ტა სვინთემატა), არეოპა-

\* ფსევდო-დიონისეს გნოსეოლოგიურ იერარქიაში სიმბოლიკური თეოლოგიის ფუნქციების დადებით და უარყოფით გზებს შორის არის მოთავსებული.



გელის აზრით, საკუთრად თავისთვის კი არ აღმოცენდნენ, არამედ გარკვეული და თანაც საპირისპირო მიზნით: რათა ერთდროულად გაამყდენონ და იღუმალყონ ჭეშმარიტება (ეს იდეა მკაფიოდ არის დაფორმულებული უკვე კლიმენტი ალექსანდრიელის „სტრომატებში“). ერთი მხრივ, სიმბოლოს მეშვეობით გრძნობითაღსაქმელ სასრულში უსასრულოს, უსახოს და მიუწვდომელის ნიშანდება, გამოხატვა და მაშასადამე, გამოვლინება ხორციელდება, ხოლო მეორე მხრივ, სიმბოლო წარმოადგენს გარსსა და საფარველს, რაშიც საიმედოდ არის დაცული უთქმელი ჭეშმარიტება იმ უღირსი „პირველი შემხვედრის“ თვალისა და სმენისაგან, ვისთვისაც არა ხამს მისი გამხელა. რა აქვს სიმბოლოს ისეთი, რაც მას საშუალებას აძლევს განახორციელოს ეს ურთიერთგამომრიცხავი მიზნები? როგორცა ჩანს, ჭეშმარიტების შენახვის (დამარხვის) განსაკუთრებული ფორმა. ასეთ ფორმად არეობაველს მიაჩნია „სიმბოლოს შიგნით დაფარული სილამაზე“; რომელსაც ზემოთაარსობრივი სულიერი სინათლის წვდომისაკენ მივყავართ.

ამრიგად, სიმბოლოს არაცნებითი ინფორმაცია მისი მეცნაურის თვალში, უპირველეს ყოვლისა, უაღრესად ემოციურად — „სილამაზისა“ და „სინათლის“ ფორმით აღიქმება. თუმცა აქ ლაპარაკია არა ფორმათა გარეგნულ სილამაზეზე, არამედ ერთგვარ განზოგადობულ სულიერ სილამაზეზე, რომელაც ახლავს ათასნაირ — სიტყვიერი, გამოსახულებრივ, მუსიკალურ, საგნობრივ, საკულტო და სხვა სიმბოლოებს. ეს სილამაზე მხოლოდ იმისთვის ხდება საჩინო, ვინც „იცის ხილვა“. ამიტომ აუცილებელია შევასწავლოთ კაცთ სიმბოლოთა „ხილვა“. თვითონ არეობაველს თავის პირდაპირ ამოცანად მიაჩნია შეძლებისდაგვარად განუმარტოს მკითხველს „სიმბოლიკური წმინდა სახეების მთელი მრავალფეროვნება“, ვინაიდან ამგვარი განმარტების გარეშე ბევრი სიმბოლო „წარმოუდგენლად ფანტასტიკურ ბოდვად“ შეიძლება მოგვეჩვენოს...

სიმბოლოთა შეცნობისას არა ხამს მათ ზედაპირზე შეჩერება. აუცილებელია შევადწინოთ მათ გულისგულში... ისინი თავიანთი ხილული ნაწილით „უთქმელ და განსაცვიფრებელ სანახაობათა ხატებს აცხადებენ“. თვითოეულ სიმბოლოს (ნიშანს, სახეს), იმ კონტექსტის შესაბამისად, სადაც ის იხმარება, და მკვერტელის პიროვნულ თვისებათა („ბუნების“) შესაბამისად, შეიძლება სხვადასხვანაირი



მნიშვნელობა ჰქონდეს. თუმცაღა მისი ამ მრავალნიშნადობის მიუ-  
ხედავად „წმიდა სიმბოლოები ერთმანეთში არ უნდა აყურით“.  
თვითოვეული მათგანი თავისი საკუთარი მიზეზისა და ყოფიერების  
შესაბამისად უნდა იქნას შეცნობილი. სიმბოლოს სრული შეცნობა  
დაუშრეტელი და უნატიფესი ტკობის მომნიჭებელია, რაკი განვჭვ-  
რეტთ ღვთაებრივი სიბრძნის შეუწერელ სრულქმნილებას. პრაქ-  
ტიკულად ასე პოულობს ესთეტიკურ დასრულებას შემეცნების  
პროცესი.

თარგმნა თამაზ ჩხენკელმა



# სელოვნება



## ფ. ფელინის „ოჩაქსტრის კაპეტიცია“

□  
დავით გურგენიძე  
□

დასაწყისშივე უნდა აღინიშნოს, რომ საანალიზო ფილმის მთელი შინაარსი, გარდა ფინალური ბირთვისა (ჩვენ ამ სიმბოლოზე მოგვიანებით დაწვრილებით ვისაუბრებთ), სიმბოლურთან ერთად ყოველდღიურ-რეალურიცაა: ეს ნაწარმოები პირდაპირი მნიშვნელობით, ყოველგვარი სიმბოლოს გახსნის გარეშეც რომ აღვიქვათ, თავისთავად მოკლებული არ არის ლოგიკას, სიუჟეტის განვითარებას... ე. ი. ტრადიციული, კლასიკური იგავის ყველა ძირითად ფორმალურ მოთხოვნას აკმაყოფილებს.

ამავე დროს, ყველაფერი — მოქმედების ადგილი და დრო, მოქმედი პირები, კონფლიქტი, ტექსტი — ყოველივე ღრმა სიმბოლური მნიშვნელობისაა. ისეთ პრობლემებზე რეფლექსია, როგორცაა პიროვნება-საზოგადოება, საზოგადოების ისტორიული დინამიკა, თავისუფლება-აუცილებლობა, დემოკრატია-დიქტატურა,





ხალხი-მთავრობა, თაობათაშორისი კონფლიქტი („მამები-შვილები“), ომი-მშვიდობა და ა. შ., რაც ამ ფილმის შინაარსს წარმოადგენს, უფლებას გვაძლევს ფილმის ქანრი განგსაზღვროთ, როგორც ფილოსოფიური იგავი.

ჩვენი წერილის მიზანი ამ სიმბოლოების ფილოსოფიური ღირებულების წარმოჩენა და განზოგადებაა. მხოლოდ ამ გზით თუ შივალწევთ საწადელს: ვაჩვენოთ, როგორ აისახა თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიზისი ამ საზოგადოებისავე კულტურულ ზედნაშენში.

ავტორი მოქმედების ადგილის არჩევით დასაწყისშივე გვიქმნის ახალი (თანამედროვე) ეპოქის განწყობას: ფილმის სიუჟეტი ყოფილ ქრისტიანულ ტაძარში ვითარდება — ტაძარს ბრწყინვალე აკუსტიკა აქვს და ამჟამად იგი სიმფონიურ ორკესტრს აქვს დათმობილი.

მაშ ასე, ეპოქა ხაზგასმულია: ეს არის თანამედროვე, სეკულარიზირებული, ათეისტური ეპოქა, კაცობრიობის განვითარების ის ეტაპი, როცა „ღმერთი მოკვდა“ (დოსტოვესკი, ნიცშე), კაცობრიობის არსებობის რეფლექსიის შემდგომი ღირებულებათა იერარქია დაინგრა. დაიწყო ფასეულობათა გადაფასების, ხშირ შემთხვევაში, ჩამოფასებისა და სრული გაუფასურების ტრაგიზმით სავსე პროცესი.

„ღმერთის სიკვდილს“ უზარმაზარი ეთიკური რეზონანსი მოჰყვა. ამჯერად ამ ურთულესი მოვლენიდან მხოლოდ ერთ მახასიათებელს გამოვყოფთ: დაიკარგა აბსოლუტური ერთი, უმაღლესი ავტორიტეტი, უზენაესი განმგებელი, კოსმიური ჰარმონიის შემოქმედი-ღირიყორი — ღმერთი (მისი რეალურობა-ფიქტიურობის საკითხის დასმა მსჯელობის ამ სიბრტყეში უაზრობაა). დაიკარგა ის დამთრგუნველი, აღმაზვებელი, შემაკავებელი, წამახალისებელი, კონტროლის გამწევი (შეადარე — სინდისი) და ა. შ. ქმედითი არსება, რომელიც ძვალსა და რბილში ჰქონდა გამჯდარი კაცობრიობას. მასზე დამყარებული ყველა სისტემა: კოსმოგონიური, კოსმოლოგიური, ესთეტიკური, ეთიკური და ა. შ. დაიშალა; ღირებულებები, პირველ რიგში კი ეთიკური, დაუფუძნებელი დარჩა.

ახლანდელი (ფილმის დროით) არეულობის, ქაოსის წინამიზე-





ზად ფელინის ეს ფაქტორი აქვს წამოწეული (ქვემოთ ამ საკითხზე უფრო დაწვრილებით შეეჩერდებით). იტალიურ სინამდვილეში მას, მართლაც, ჩვეულებრივზე მეტი მნიშვნელობა ენიჭება, მაგარამ, ჩვენი აზრით, კონფლიქტის (კრიზისის) იმანენტური მიზეზი სხვა კატეგორიისაა. თუმცა, ყველაფერზე — თანმიმდევრობით.

მაშ ასე, მოქმედების დრო და ადგილი: თანამედროვე ბურჟუაზიული სამყარო.

პერსონაჟებიც შეუზღუდავი ზოგადობისანი არიან: უმარტივესი ორგანიზმიდან — ურთულესამდე.

პოტენციური ზოგადობის სქემა მარტივად ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: ინდივიდი (მევიოლინე, ფლეიტისტი) — ინდივიდთა მარტივი გაერთიანება (კლავიშებიანები, სიმებიანები, ჩასაბერიანები; ოჯახი, პარტია) — უფრო რთული გაერთიანება (მთელი ანსამბლი, ორკესტრი; ერი, სახელმწიფო, ამათი კოალიციები) — საბოლოო ჯამში, მთელი კაცობრიობა, მსოფლიო პოლიტიკური რუკა.

ასევე ღირიყორსაც მმართველის ყველა აქციდენცია შეიძლება შეესატყვისოს: მუსიკალური კოლექტივის ხელმძღვანელიდან (ოჯახის მამა, კლანის პატრიარქი, პოლიტიკური პარტიის ლიდერი) სახელმწიფოს მეთაურამდე (პრეზიდენტი, მონარქი).

აღქმის „სამუშაო სიბრტყე“ კი, მაყურებლის ნებისამებრ ერთდროულად რამდენიმე შეიძლება იყოს. ძირითადი მიანც საზოგადოებისა და სახელმწიფოს (მთავრობა, სახელმწიფო აპარატი) ურთიერთობის ფილოსოფიური პრობლემაა.

თანამედროვე ბურჟუაზიული ყოფისათვის ეს პრობლემა გადაუწყვეტელია: დემოკრატია, როგორც სოციალური სისტემა, განუზორციელებელია; მას სტაბილურობა არ ახასიათებს — იგი ორ უკიდურესობას შორის მერყეობს: ერთის მხრივ, დიქტატურა (მილიტარისტული, მონოპოლისტური, საბოლოო ჯამში — პიროვნების; ფილმის მიხედვით: ძველი ღირიყორი და შესაბამისი სიტუაცია, მსცოვანი მუსიკოსები და დარაჯი რომ იხსენებენ), მეორეს მხრივ — ანარქია (სოციალურ პროცესებზე მართვის, კონტროლის დაკარგვა; ფილმში მიმდინარე მოქმედება). ეს მერყეობა ქრონიკულია, იგი თვით კაპიტალიზმის არსიდან მომდინარეობს. აღსანიშნავია, რომ ორივე უკიდურესობამდე საზოგადოება ტერორის



გზით მიდის, რაც უაღრესად ნიშნეულია დღევანდელი ბურჟუაზიული ყოფისთვის. ფილმში ავტორი საგანგებოდ უსვამს ამას ხაზს.

ამ პრობლემის მოხსნა ამავე სოციალური სისტემის ფარგლებში შეუძლებელია: სახელმწიფო პრინციპულადაა გაუცხოებული. თუკი ამ ფილოსოფიურ-პოლიტიკურ ცნებას — „დემოკრატია“ — საერთოდ აქვს რაიმე ლოგიკურად რეალური, არაწინააღმდეგობრივი ისტორიულ-ცხოვრებისეული შესატყვისი, იგი განვლილ ეტაპში უნდა მოიძიოს: ეს ალბათ ის დროა, როდესაც ბურჟუაზიისა და დემოსის ინტერესები მცირე დროით ერთმანეთს დაემთხვენენ (ფეოდალიზმის წინააღმდეგ). ამ მაგალითში კი სტაბილურობა, რაც სახელმწიფოს კეთილდღეობის კრიტერიუმიცაა, თავისთავადაა გამორიცხული — რევოლუციური პროცესი და სტაბილურობა ამ კუთხით ურთიერთგამომრიცხავი, კონტრადიქტორული ცნებებია.

ამ საყოველთაო, გლობალური გაუცხოების თვალსაჩინო დამადასტურებელია თუნდაც ის გარემოება, რომ გაუცხოებული მთავრობისგან მასების ინტერესების დამცველი ინსტიტუტი (ჩვენს მაგალითში მუსიკოსთა პროფესიული კავშირი) ხალხისგან იმავ ზომითვეა თავად გაუცხოებული (არც ერთი მათგანი მუსიკოსი არ არის) და მათი არსებობა და „საქმეში ჩარევა“ კიდევ უფრო ართულებს (ფილმის მიხედვით, კატასტროფამდე მიჰყავს) შექმნილ ვითარებას.

ახლა მცირე ხნით მოქმედების განვითარების ფილოსოფიურ სიმბოლიკაზე შევჩერდეთ: ანუ, როგორ მივიდა საზოგადოება „სტატუს კვო“-მდე და რა ბედი ელის მას.

წავიდა ის დრო, როცა ამ შენობაში შემოსული, თავი მარტოდაც რომ დაეგულებინა, უაღრესად წესიერად, კანონიერად იქცეოდა.

ის დროც ძველი თაობის მუსიკოსების მეხსიერებაშიღა შემორჩა, როცა დესპოტ ღირიჟორს ფანატიკური მორჩილებითა და სიყვარულით (ინერცია) შესციცინებდნენ ორკესტრანტები — მთავარი ხომ შედეგი — სიმფონია — (საერთო საქმე, საზოგადოების წევრთა ჰარმონული თანაარსებობა) იყო.

ახლა პულტთან სხვა მმართველი დგას; მისი მეთოდი დაშინება და იძულება აღარაა, ან ველარაა. საერთო საქმეც მხოლოდ იმ-





დენადა ღირებული, რამდენადაც იქ ყველას თავისი კერძო წილი გეულება. ეს მომენტი უაღრესად მაღალმხატვრულადაა ფილმში წარმოდგენილი: ვახსოვთ, ალბათ, რაოდენი ღირებულებით ახასიათებენ ცალ-ცალკე ორკესტრანტები თავიანთ ინსტრუმენტებს. ორკესტრანტებს ღირებულებათა ძველი იერარქიიდან მხოლოდ პიროვნული, უშუალოდ „მე“-სგან გამომდინარე გაუხდიათ ამოსავალ წერტილად და კერპად. დიახ, კერპად და არა ღმერთად. „მე“-ს გარეშე მყოფმა ავტორიტეტებმა ღმერთის ხვედრი გაიზიარეს (ბახი, ბეთჰოვენი, დირიჟორი, პირველი ვიოლინო და ა. შ.). ეს კი უკვე კატასტროფის რეალური საფუძველია. ინდივიდუალიზმის გააბსოლუტება ანარქიას წარმოშობს. ფილმის სიმბოლიკით — სიმფონია — როგორც საზოგადოების ნორმალური არსებობა, შეუძლებელი ხდება. ორკესტრი, როგორც გარკვეული რეალობა (სიმფონიის შემოქმედი) — ირღვევა, ინგრევა.

წახდენილი საქმის გამოსწორების ნაცვლად იწყება ინტენსიური რეფლექსია (მეთოდად გადაქცეული სკეფსისი ამ რეფლექსიას პოზიტიურად უშედეგოს და დაუსრულებელს ხდის).

პირველი ფსიქოლოგიური იმპულსია: ჩვენი (ჩემი) ბრალი არ არის! ეს იმპულსი საერთოდაა დამახასიათებელი „ყოველდღიური“ ადამიანისათვის. სკეპტიკოსიც კი, თუ სადმე რაიმე „წმინდას“, აბსოლუტურს უწყებს ძებნას, ისევ და ისევ საკუთარ „მე“-ში. მაშ, ვისი ბრალია? ვინ დარჩა? დირიჟორი.

ძირს ღირიჟორი (მეფა)! ტარორის გზით! მაღლა მეტრონომი! (საზოგადოების აზრის შემსწავლელი ინსტიტუტი, კომპიუტერი) — მეტრონომი, ყოველგვარი პიროვნულისაგან, კარგი იქნება ეს თუ ცუდი, დაცლილი ბანმსახურმწიფი, რომლის სუბიექტურობაში და, აქედან გამომდინარე, შეცდომაში ეჭვს ვეღარავინ შეიტანს. დაე, მან გვმართოს!

იკარგება შემოქმედებითი სული?! ადამიანურობა?! ეს მოძველებული, მეტაფიზიკური, თეისტური ტერმინებია. ახლა სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის ხანაა!! მეცნიერებაა (პლუს ტექნიკა) ყოვლისშემძლე, ყოვლადღირებული. ყოვლადკეთილიც? ეგ იგულისხმება... სიკეთის კატეგორია აღარ არის ძირითადი. მისი ადგილი ახლა მომხმარებელთა საზოგადოებაში სასარგებლო



დაიჭირა. I და II მსოფლიო ომის ანდა ხიროსიმასა და ნაგასაკის ბიძგებს ტაძარი ჯერ კიდევ არ შეუტორტმანებიათ ძალუმად. „უმნიშვნელო“ რხევებს კი ყურადღებას არავენ არ აქცევს. რადროს ეგ არის! გაუმარჯოს სრულ, აბსოლუტურ თავისუფლებას; ძირს მეტრონომიც! სრული თვითმმართველობა! გაუმარჯოს ყველნაირ თავისუფლებას (მორალი, სექსი, იარაღი და ა. შ.)!

(იმ სიტუაციის საილუსტრაციოთ ორად ორი ასოციაციით დავკმაყოფლდეთ: დოსტოევსკის „ყველაფერი ნებადართულია“-თი და სარტრის „დაწყველილი თავისუფლებით“).

ამასობაში ბურჟუაზიული დემოკრატიის ქანქარის ამპლიტუდამ მეორე ზღვარს მიაღწია — ტაძარი ნგრევას იწყებს, არის მსხვერპლიც.

კი მაგრამ, ვინ ანგრევს (გვანგრევს)? ჩვენ ხომ ყველანი აქავართ; ჩვენს გარდა ხომ აღარავინაა?

დრო მოვიდა ზემოთ ნახსენები ფინალური ბირთვის სიმბოლური მნიშვნელობის გახსნისა. დამანგრეველი, წინ რომ ვერაფერი აღუდგება, — ბირთვული კატასტროფა. „შემთხვევითი“ ბირთვული ავარია. ამოქმედება საზოგადოების მიერ შექმნილი ძალი-სა, რომელიც მისგანვე გაუხტოვდება და მასვე სპობს, გამოდის რამისი კონტროლიდან (ასევეა გაუცხოვებული თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში საერთოდ მეცნიერება და ტექნიკა, მთელი ცივილიზაცია).

ღიან, ეს ბირთვი რაიმე „გარეშე“ როდია — იგი თვით საზოგადოებამ შექმნა და როგორც შექმნილი, მასვე ემორჩილება, მის ხელთ არის; ასე გრძელდება სანამ თვით საზოგადოებამ არსებობს, როგორც ჯანმთელი ორგანიზმი, რომლის ყველა ძირითადი ორგანო ნორმალურად ფუნქციონირებს (ხელები ემორჩილებიან ტვინის ბრძანებას და ა. შ.).

მაგრამ სადღა საზოგადოება, მთლიანობა, რომლის ყველა ნაწილი თავისი ადგილისდა მიხედვით, თავისი უფლება-მოვალეობისდა მიხედვით არსებობს, ცოცხლობს, ცხოვრობს, სიმფონიას ასრულებს?! აღარ არის — ორკესტრი ხომ დაიშალა. ორკესტრანტებილა დარჩნენ, თუკი შეიძლება ახლა მათ ორკესტრანტები ეწოდოთ. დარჩნენ ცალკეული მუსიკოსები, რომელთა ერთდრო-



ული მოღვაწეობა (რაგინდ ვირტუოზი იყოს ყველა) კაკოფონიას  
 (წმინდა ანარქია) ვერ ასცდება. ამ არაორგანიზებულ ბრბოს უკვე  
 აღარაფერზე შეუძლია კონტროლის გაწევა. ზეპიროვნული ტვირ-  
 თის ზიდვა მხოლოდ ერთსულოვან ადამიანებს შეუძლიათ, ერთ-  
 დროულად, ერთი მიმართულებით, მთელ და არა აწეწილ საზო-  
 გადოებას. ლოგიკურად ეს მომენტი ასე გამოისახება: პლანეტის  
 მოსახლეობის ყველა წევრიც რომ ომის წინააღმდეგი იყოს, ეს არ  
 იქნება საკმაო საფუძველი იმისა, რომ ომი არ მოხდება.

რაც შეეხება გლობალურ პრობლემებს, იქ სახელმწიფო აპა-  
 რატი უძლურია — იგი საზოგადოებრივი კონფლიქტებით არის დე-  
 ტერმინებული.

ასეთია ამ ნაწარმოების სიუჟეტი, განვითარების ლოგიკა. მე-  
 ტრისმეტი იქნებოდა ავტორისთვის „თუ — მაშინ“-ის მაღალმხატვ-  
 რულ ჩვენებასთან ერთად პერსპექტიული ისტორიზმიც მოგვეთ-  
 ხოვა. და მაინც ფინალი საკამათოა, საკამათო თვით ფილმისაკვე  
 ქსოვილში.

აინშტაინის აზრით (ეს აზრი რაც დრო გადის, მით უფრო  
 ანგარიშგასაწევია), მესამე მსოფლიო ომის შემდგომ ომში მშვილდ-  
 ისარი გადაწყვეტს ყველაფერს.

ბირთვი კი ტაძრის მხოლოდ ერთ კედელს ანგრევს. ორკესტრ-  
 ანტებშიც მხოლოდ ერთი, „მეორეხარისხოვანი“ მსხვერპლია. კა-  
 ტასტროფამ საზოგადოება გამოაფხიზლა, ყველას შეაგნებინა, რომ  
 მცდარ გზაზე იდგნენ. მყარდება „შეზნებულნი“, რაციოზე, გონება-  
 ზე დაფუძნებული და „ცხელ-ცხელი“ ემოციებით განმტკიცებული  
 ერთსულოვნება. ორკესტრი, პირობებისდა მიუხედავად, რეპეტი-  
 ციას განაგრძობს.

ღმერთმა ქნას.. მაგრამ როგორია აქ რეალიზმისა („სადი აზ-  
 რი“) და სურვილის, იმედის თანაფარდობა? შეცდომებზე სწავლო-  
 ბენ, მაგრამ არა საბედისწეროზე (გამოუსწორებელზე). მსჯელო-  
 ბა — გაიმეორებდა თუ არა თვითმკვლეელი თვითგანადგურების  
 აქტს — სქოლასტიკურია.

თუნდაც დავუშვათ, რომ კატასტროფა ლოკალური იყო (რაც  
 თავისთავად აბსურდია), რომ მან ორგანიზმს (ორკესტრს) მხოლოდ



სასურველი გარეობები (აკუსტიკა, კომფორტი) გაუუარესა და მისი რომელიღაც „უმნიშვნელო“ ორგანოს (არფა) ამპუტაცია გამოიწვია, რის საფუძველზე უნდა მოხდეს მისი განკურნება, მეტასტაზები ხომ ყველგან არიან შეჭრილნი? რა არის გადამრჩენელი ძალა, ძალა, გარანტიის მომცემი, რომ მომავალში უკვე გლობალურ კატასტროფამდე არ მივალთ? შეგნება? რწმენა? ცხადია, აქ ლაპარაკია ზოგადადამიანურ თვისებაზე და არა მის რომელიმე გამოვლენაზე, ზოგადად რწმენაზე და არა მის რაიმე ფორმაზე, თუნდაც რომელიმე ახალ, ჯერ არარსებულ რელიგიაზე. ამ იდეალისტურ თვალთახედვას უკვე იმის გახსენება აბათილებს, რომ მან ერთხელ უკვე გვიმტყუნა. გამოსავალი არ ჩანს. არ ჩანს იმიტომ, რომ არ არის. ეს საზოგადოება დასაღუპადაა განწირული. არ არსებობს და ვერც იარსებებს ძალა, რომელიც ამ საზოგადოებას გააერთიანებს, გაამთლიანებს, გააერთსულოვნებს, მის გამთიშავ წინააღმდეგობებს მოხსნის ისე, რომ თვით საზოგადოებას უცვლელად დატოვებს.

ეს, რისი თქმაც უშუალოდ ფილმთან დაკავშირები გვინდოდა.

საზოგადოებრივი ცნობიერება საზოგადოებრივი ყოფიერების ასახვაა (ზედნაშენი — ბაზისის); კულტურა საზოგადოებრივი ცნობიერების შემადგენელი ნაწილია, ხელოვნება — კულტურის ერთი მხარე, კინემატოგრაფი — ხელოვნების ერთი დარგი, „ორკესტრის რეპეტიცია“ კი მისი ერთ-ერთი ნიმუში.

რამდენად ვართ უფლებამოსილნი, საზოგადოებრივი ყოფიერების ანალიზისას ამ ერთ ნიმუშს და მისგან გამომდინარე ზოგად დასკვნებს დავეყრდნოთ? რამდენად მიზანშეწონილია ცალკეულიდან (ერთეულიდან) ზოგადი დასკვნის გამოტანა?

იტალია ტიპიური კაპიტალისტური ქვეყანაა. კაპიტალისტური სამყაროსთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობები, ქრონიკული პრობლემები მისთვის უცხო არ არის; უფრო მეტიც — მათი უმრავლესობა — 'ეკონომიური კრიზისი, მრავაგანზომილებიანი გამოვლენებით, უმუშევრობა, კლასობრივი და პოლიტიკური ბრძოლა, მთავრობის კრიზისები, მილიტარიზაცია, ფაშიზაცია, ტერო-



რიზში, დამნაშავეობის ზრდა, მაფია, ნარკომანია და ა. შ. — ამ ქვეყანაში უკიდურესად გაშიშვლებულია. ასე რომ, მისი პრობლემების განზოგადება-განვრცობა მთელ კაპიტალისტურ სამყაროზე გარკვეულწილად დასაშვები, მისაღები და სამართლიანია.

იტალიური კინემატოგრაფის არსებითი ნიშნები (სოციალურობა, პოლიტიკურობა, რეალიზმისაკენ სწრაფვა და, ხშირ შემთხვევაში ფილოსოფიურობა), საზოგადოებრივ ყოფაზე საკუთარი აზრის გამომუშავებისას, ტიპიურ კრიტერიუმებად, არსებით ინდიკატორებად იქცევიან.

ფილმის სიმბოლიკის ფილოსოფიური შინაარსისა და მნიშვნელობის მეტ-ნაკლები სისავსითა და სიზუსტით გადმოცემის მცდელობის შემდეგ დრო მოვიდა ჩვენთვის ძირითად ასპექტებზე მსჯელობისა: 1. რამდენად რეალურად (არსებითად, ობიექტურად) არის ავტორის მიერ დანახული კაპიტალისტური საზოგადოების წინააღმდეგობანი; 2. რა დონეზეა გაცნობიერებული მათი წარმომშობი საფუძველი; 3. ჩანს თუ არა ამ წინააღმდეგობების (გლობალური კრიზისის) გადაჭრის გზა, ანუ საზოგადოების პერსპექტივა (იგულისხმე დადებითი პერსპექტივა). ვეცდებით, თანმიმდევრულად გავცეთ პასუხი ამ კითხვებს.

1. ფილმში წარმოდგენილი ძირითადი წინააღმდეგობა არის წინააღმდეგობა ხალხის მასებსა (მოსახლეობას) და ბაშცხრომბულ მთავრობას (ხელისუფლებას, მმართველობას, სახელმწიფო აპარატს) შორის.

კაპიტალისტური საზოგადოების რთულ, წინააღმდეგობებით აღსავსე სისტემაში დასახელებული წინააღმდეგობა რეალურია, არსებითიც, მაგრამ არა ძირითადი და განმსაზღვრელი — არც ისტორიულად და არც ლოგიკურად. რა თქმა უნდა, რეჟისორის მიზანი არ შეიძლება ყოფილიყო კაპიტალიზმის არსების, მისი შინაგანი კანონზომიერებების კვლევა — მას, როგორც მხატვარსა და მოქალაქეს, „კალამი“ ააღებინა თავისი თანამედროვე, გარემოცველი საზოგადოების, ცხრომბრის თვალშისაცემმა, მტკივნეულმა, კატასტროფის სიმბტომატურმა მოვლენებმა (ა. მორო, პუტჩის



მცდელობა, ბულონი და სხვა წვრილმანი თუ მსხვილმანი ცხოვრებისეული დეტალი). სოციოლოგისგან განსხვავებით ხელოვანისთვის ცხოვრების ყველა დონე (მასალა) ერთნაირად საინტერესოა.

ხელისუფლების, მმართველობის გაუცხოება ფაქტია და ეს ბრწყინვალედაა ასახული ფილმში, მაგრამ საქმე ის არის, რამდენად განმსახვრელ-განსახვრულია თვით ეს ფაქტი საზოგადოების ცხოვრებაში. ის, თუ რა შედეგი შეიძლება მოჰყვეს მას, უაღრესად დამაჯერებლად და რეალისტურადაა ნაჩვენები, მაგრამ კონფლიქტის გამომწვევი მიზეზი ფილმში არ ჩანს და ისიც, რაც მინიშნებულია, ჩვენი აზრით, არსებითი არ არის. გავიხსენოთ, რომ დარბაზში შემოსული მუსიკოსები „საკონფლიქტოდ“ უკვებ „მომწიფებულნი“ არიან: ნოტების ცვენა პიუბიტირიდან, აგდებული დამოკიდებულება ერთმანეთთან, დავა ადგილზე, ტელევიზიასთან.

მისი გამომწვევი მიზეზი კაპიტალიზმის ძირითადი წინააღმდეგობაა. სწორედ ამ წინააღმდეგობიდან გამომდინარეობს აუცილებლობით როგორც ზემომოყვანილი, ასევე ამ საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი ყველა სხვა პრობლემა. ამას ამთავითვე იმიტომ ვუსვამთ ხაზს, რომ ამ ძირითადი წინააღმდეგობის გადაჭრის გარეშე ყველა ეკონომიკური და ა. შ. ღონისძიება დროებითი იქნება და „მიმდინარე რემონტის“ ფარგლებს ვერ გასცდება.

ამიტომ ფილმის ფინალი ილუზორულად გვეჩვენება — განვლილი გზის გამეორება ანუ ახალი გამოსაცდელი ვადა, რაგინდ ფრთხილადაც უნდა წარმოებდეს, ადრე თუ გვიან იგივე პრობლემებთან მივა.

ასე რომ, მართალია, სიტუაცია რეალურია, მაგრამ მასში მომწიფებული რეალური კონფლიქტის რეალური გადაჭრა მის (ამ სიტუაციის, ამ წინააღმდეგობის) ჩარჩოებში აღარ ეტევა, სცილდება თავის ფესვებით მას, კიდევ უფრო უნივერსალურ მასშტაბს იღებს. იგი თვით არის შედეგი და მანამდე არ მოისპობა (გადაწყდება), სანამ მისი წარმომშობი მიზეზი არსებობს და ფუნქციონირებს.

**დასკვნა:** ფილმში გადმოცემული წინააღმდეგობა რეალურია, საზოგადოებისათვის ერთ-ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანიც, მაგ-



რამ არასუბსტანციური დონით. გლობალური გაუცხოება, მათ შორის სახელმწიფოსიც, თითქმის იმთავითვეა განსაზღვრული კაპიტალიზმის არსით და ამ წყობილების არსებობის „აუცილებელ გეგმაში“ ზის“. ასე რომ გაუცხოების პრობლემა მხოლოდ ფრაგმენტია იმ საერთო კრიზისისა, რისი პანორამის ჩვენებაც ერთგვრად შეუძლებელია.

2. როგორც პირველ საკითხზე საუბრისას ითქვა, ფილმის შინაარსის მიხედვით კონფლიქტის (წინააღმდეგობის) ძირითადი წარმომადგენელი მიზეზი არ ჩანს.

ის მინიშნებები კი, რასაც ავტორი დესაწყისში გვათავაზობს, უაღრესად მნიშვნელოვანია, მაგრამ ვითარების ბოლომდე ასახსნელად არასაკმარისი, არაგადამწყვეტი.

პროლოგით ავტორი იმას მიგვანიშნებს, რომ საქმე მაშინ „წახდა“ ჯერ კიდევ, როცა „უფლის სახლი“ „უპატრონოდ“ დარჩა (უპატრონო ეკლესიის ეშმაკები დაეპატრონენ). ეს თვალსაზრისი მხოლოდ ერთი შეხედვით, თვალის ზერელე გადავლებით თუ მოგვეჩვენება გულუბრყვილოდ. სინამდვილეში ლაპარაკია კაცობრიობის ისტორიაში უდიდეს, შეიძლება ითქვას, ანალოგის არმქონე გადატრიალებაზე, შემთხვევით რომ მხოლოდ ვაკვრით გვექონდა ნახსენებები. შევეცდებით, სქემატურად მაინც ჩამოვავალიბოთ მისი არსებითი შედეგები. წინასწარვე ვაცხადებთ, ჩვენი ინტერესებიდან გამომდინარე, აქცენტი მის უარყოფით შედეგებზე გვექნება გადატანილი; ნაწარმოებში ასახული კრიზისის ანალიზისას სწორედ ისინია ანგარიშგასაწევი.

ბურჟუაზია ალამინანის დროშით გამოვიდა ისტორიის ასპარეზზე. ამის შესახებ ბევრი თქმულა. „ძმობა, თანასწორობა, თავისუფლება“ — ეს ლოზუნგი კიდევ მრავალი ადამიანური იდეალით შეიძლება შეივსოს. რენესანსმა ხელახლა გადააფასა ეს გაგება, ხელახლა აღმოჩინდნენ, აღორძინდნენ და დადგინდნენ თავისთავად ადამიანური, სისხლითა და ხორციით სავსე ღირებულებანი. ადამიანს დაუბრუნდა და მიენიჭა თავისთავადი ღირებულება — მას თურმე მაშინაც (ან იქნებ მხოლოდ მაშინ) ჰქონია ღირებულება, როდესაც თავისთავად, არა „ხატად და მსგავსად“, არა ღმერთთან მიმართებაში, არამედ დამოუკიდებლად ვა-



წინილავენ. იმიტომ კი არ ყოფილა სულიერი, კეთილი, მშვენიერი და ა. შ., რომ მასში რაღაც ზეადამიანურია, არამედ თავისივე თავით. მან აქამდე ეს არ იცოდა. ადამიანის ფასი არნახულად ამოღლდა, მისი სახელი უკვე ამაყად ჟღერს.

შემეცნებას, მეცნიერებას, ცოდნას (რაციო) უპირველესი მნიშვნელობა მიენიჭა. ბუნებრივია, სამყარო გადააზრებას მოითხოვდა. გაჩნდა უამრავი კითხვის ნიშანი, მაგრამ იქვე იყო დაფუძნებული, შეგნებული, დარწმუნებული და ენთუზიაზმით აღვსილი ოპტიმიზმი, რომ აღრე თუ გვიან ყველაფერს ჯეროვნად გასცემდნენ პასუხს.

მაგრამ ასეთი განწყობა დიდხანს არ გაგრძელებულა...

ეს პროცესი უმტკივნეულოდ როდი მიმდინარეობდა. ორიენტაციდაკარგულ ცნობიერებაში სპონტანურად გაჩნდა ამგვარი „ულოგიკო“ კითხვა: „ღმერთი თუ არ არის, მე რა (ვილას) შტაბსკაპიტანი ვარ?!“ უაღრესად მტკივნეული კითხვაა, დრამატული, ტრაგიზმით სავსე.

ამას ისიც დაერთო, რომ თანდათან გამოირკვა: მეცნიერებას არათუ არა აქვს ყველაფერზე პასუხი, არამედ არც შეიძლება რომ ჰქონდეს.

კაცობრიობის ისტორიაში დაიწყო უდიდესი ახალი ეტაპი — ინტენსიური რეფლექსიის ხანა. ღვთის რწმენა რომ მოისპო, ცოტა ხანში ადამიანის რწმენაც დაიკარგა. რწმენის ადგილი დროებით, მეტად მცირე ხნით დაიკავა ენთუზიაზმზე დამყარებულმა იმედმა, ცოტა ხანში ენთუზიაზმი გაქრა (ეს ბუნებრივია), იმედმა ეჭვს დაუთმო ადგილი. ასეთი სულიერი მკვებავი გარემო უფრო ჰამლეტებს წარმოშობს, ვიდრე დონ-კისოტებს. ყველაზე უბრალო, ყოველდღიური, ჩვეულებრივი, აქსიომატური, რასაც „თვითცხადი“ ჰქვია — ისიც კი ხელახლა უნდა აწონილიყო ფასეულობათა უშუალო სასწორზე. ღირებულებები ახალ დაფუძნებას, იერარქიას მოითხოვდნენ, საუკრველთაო მნიშვნელობა რომ მიეღოთ.

საფუძველი კი არ ჩანდა. რევოლუციური ერთსულოვნება მაღლევე გაქრა, მასთანვე გაქრნენ ძმობა, თავისუფლება და ა. შ.; დარ-



ჩვენ ბურჟუები და პროლეტარები, რომელთა „გათიშვა“ უსწრაფესად გადაიზარდა სისტემის მთავარ წინააღმდეგობაში.

ადამიანი არც ისეთი „უფრთო ანგელოსი“ და „არსით კეთილი“ ყოფილა, მხოლოდ მის პიროვნებას რომ დამყარებოდნენ, როგორც ბონინიერ არსებებს. გამოთქმა „სალი აზრი“ უაზრო გახდა. სინდისი იმ პირობებში ბევრად ნაკლები ქმედითობის გამოდგა, ვინემ „ემმაკეული“ კუჭი, გონება კი, ეთიკურ ასპექტში, ტრადიციულად ორლესული. საფუძველგამოცლილი და ახალ საძირკველზე ჯერ დაუფუძნებელი ეთიკური კატეგორიები — კოსმოლოგიურს მეცნიერებამ შედარებით მარტივად გაართვა თავი — უშინაარსო და საეჭვო გახდა. სიცოცხლის სასრულობის მძაფრმა შეგრძნებამ — სამოთხე ხომ წარსულს ჩაბარდა — თითქოს ყველაფერს აზრი დაუკარგა: „თუ ჩემი სიცოცხლეა უმადლესი ღირებულება, მაშინ კარგი ის არის, რაც მას ხელს უწყობს, ცუდი — რაც ხელს უშლის.“ ამგვარი სუბიექტური პრინციპით შექმნილი ღირებულებათა იერარქია ადამიანებს თიშავს.

„ყველაფერი ნებადართულია“ — გამოაცხადა უთანმიმდევრულესად მოაზროვნე ერთმა ლიტერატურულმა გმირმა. ღმერთის და მისი მცნებების უარყოფით ხომ საქმე არ დამთავრებულა პირიქით — დაიწყო. ის მხოლოდ მწვერვალს მოწყვეტილი პირველი გუნდა იყო ადამიანური ღირებულებებით „დაბარდნილ“ მთაზე — უარყოფის სული თანდათან ზვავევით იკრებდა ძალას და ახალ-ახალ სფეროებს ითრევდა უფსკრულისკენ; ზვავს არ შეუძლია მთა დაანგრის, მაგრამ მშვენიერ საფარველს დილაღ აგლეჯს. ამგვარად „თავისუფალი“ ადამიანი კი პოტენციურად მოძალადეც არის, მკვლეელიც და ა. შ. თან — უდანაშაულოც.

ბურჟუაზიულმა ფორმაციამ ძველის ნაცვლად ვერ გამოიმუშავა ახალი „მარადიული და აბსოლუტური“ საყოველთაო ღირებულება (მორალი). მისი მორალი ჰუმანიზმის თვალსაზრისით თითქმის ანტიპოდურად კია ქრისტიანულისა — დეჰუმანიზაცია მისი ატრიბუტთაგანი გახდა.

ადამიანი მომზადებული, მომწიფებული ვერ შეეგება ზნეობრივ თავისუფლებას (ზნეობრივი მონობიდან გათავისუფლებას). ეს ბუნებრივია, ვინაიდან თუ ნგრევა შედარებით სწრაფია, თუმცა არა-



მეყსეული, ახლის დაფუძნება რთული, თანდათანობითი, ხანგრძლივი პროცესია; ახლის გათავისება კი ასევე დიდ დროსა და ტრადიციას მოითხოვს.

მაგრამ მშრომელი მასები „უღეთოდ“ იმიტომ როდი იჩაგრებიან, რომ კაპიტალისტებს „ღმერთი არ სწამთ“. ექსპლოატაცია ყველაზე რელიგიურ (ფეოდალიზმი) საზოგადოებაშიც ყვაოდა. ძირითადი კონფლიქტის მიზეზი სულიერი სფეროდან როდი მომდინარეობს. რაგინდ „ღვთისმოშიში“ იყოს კაპიტალისტი, მისგან, მისი პიროვნებისგან დამოუკიდებელი მიზეზით ხდება „უსამართლობა“.

ღსაძმნა: შექმნილი ვითარების მიზეზი კაცობრიობის ცხოვრებაში მომხდარი სულიერი კატაკლიზმი როდია, რომელიც ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ მოიტანა, არამედ თავად იმ ფორმაციის საზოგადოებრივი წყობის ძირითადი (გამთიშავი, გამაუცხოებელი) წინაღმდეგობა. კაპიტალისტური საზოგადოების სულიერი კრიზისი ამ საზოგადოებისვე ეკონომიკური კრიზისით არის ძირითადად განპირობებული. საქმე მაშინ კი არ „წახდა“, ეკლესია რომ საკონცერტო დარბაზად აქციეს (საფიქრებელია, რომ რელიგიური შომენტის ასე ძალუმად ხაზგასმისაკენ აეტორს მისმა იტალიურმა წარმოშობამ უბიძგა. ყველასათვის ნათელია ამ მხრივ იტალიის სპეციფიკა), არამედ მაშინ, როცა ყმა გლეხის ადგილი (და შესაბამისი როლი) პროლეტარმა დაიკავა, ხოლო ბურჟუაზიამ — ფეოდალებისა. ფეოდალიზმის უპოლარულესი დაპირისპირება დროებით ბურჟუაზიის „ზომიერმა განედურმა“ დაპირისპირებამ შეცვალა, შეცვალა და თავად იმთავითვე დაიწყო პოლარიზაცია. ახალმა დაპირისპირებულმა ძალებმა ახალი, ახლებური სოციალური კონფლიქტები და პრობლემები წარმოშვეს (მაგალითად, ანარქია სწორედ ამ ეპოქის ღვიძლი შვილია), მათ შორის — პოლიტიკურიც. ბურჟუაზიული საზოგადოების ყოფა ამით არის განსაზღვრული

3. ის, რომ ამ საზოგადოებას ადრე თუ გვიან კატასტროფული გარდაუვლად, მშვენიერად აქვს გაცნობიერებული რეჟისორს — ფილმის მთელი შინაგანი ლოგიკა ამას თხოულობს და აკი ასეც ხდება კიდევ, რაც დიდი მხატვრული დამაჯერებლობით არის გადმოცემული (აქ თანათემად ბირთვული საშიშროებაც შემოდის). და



თუ ფილმში ასახული კრიზისი ამ საზოგადოების იმანენტური ხვედრია და მისი, როგორც სისტემის, განადგურება შინაგანადაა გარდაუვალი, ბირთვული პრობლემა ზოგადსაკაცობრიოა. ომი პოლიტიკურ-ისტორიულიდან ფილოსოფიურ პრობლემად გადაიზარდა. თუმცა, ახლა ეს არ არის ჩვენი მსჯელობის საგანი. ფილმის ბოლო სტადიაა: ანარქია, დეჰუმანიზირებული გასტიქიურებული ძალა, ნგრევა. დამფრთხალ-შეშინებულ-შეცბუნებული სახეები, საყოველთაო გაოგნება, ორკესტრანტების თვალები ამჯერად მხსნელად დირიჟორს ეძებენ (დასაწყისში პულტან მისი მისვლა ვერავენ შეამჩნია!), მისგან ელიან ხსნას. იგი დიქტატორად ქცეულა. საზოგადოების ერთი ნაწილი — ძველი თაობა — იმწუთასვე მზადაა მხარი აუბას. „გავიმეოროთ კიდევ ერთხელ“ — ისმის ხმაში (გერმანული, ფიურერული) ფოლადნარევი კომანდა. ორკესტრი რეპეტიციას განაგრძობს.

ძნელი გასაგებია ფინალის არსი: რა არის ეს, ოპტიმიზმი, რომ შეცდომებზე სწავლობენ (როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეს არაა დამაჯერებელი), თუ მარადიული წრებრუნვის წინასწარმეტყველება? (არც ესაა დამაჯერებელი. ერთგვარი წრებრუნვის „წინააღმდეგები“ არა ვართ, მაგრამ მის მარადიულობაში გვეპარება ეჭვი — წრე რომ ხელახლა ჩაიკეტება, ბირთვი ხომ ბევრად დამანგრეველი ძალის იქნება!)

ჩემი აზრით, ფილმი პასუხს არ იძლევა, არ ჩანს კონფლიქტის გადაჭრის გზა. იმ სიბრტყეში, სადაც ავტორი მანიპულირებს, ეს გზა არც არსებობს.

ფილმი ფილოსოფიურ ფილმ-იგავს წარმოადგენს და ამდენად იგი ჭეშმარიტების ესთეტიკის პრინციპით უნდა იქნეს შეფასებული. შესაძლოა, ავტორმა იგი ფილმ-გაფრთხილებად შექმნა.

„თუ ოდესმე ყველაფერს ბოლო არ მოელო, ყველაფერი ისევ ისე (ძველებურად) იქნება“. ამ პოზიციას კაცობრიობის აზროვნების ისტორიაში უდიდესი ტრადიცია აქვს.



# რეცენზია მიმოხილვა

□ □ □

## ბერძნული და რომაული საკუთარი სახელების შესახებ

□  
გრანი ჭავჭავაძე  
□

„ბერძნული და რომაული საკუთარი სახელების ორთოგრაფიული ლექსიკონი“, შედგენილი კონა გიგინეიშვილის მიერ (თბ. 1985), საყურადღებო ნაშრომია. მასში თავმოყრილი და განმარტებულია ბერძნულ-რომაულ საკუთარ სახელთა ვრცელი გალერეა-ამგვარი ლექსიკონის საჭიროება კარგა ხანია იგრძნობოდა ჩვენში, ამიტომ მისი გამოცემა მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

ლექსიკონის მთელ რიგ ღირსებათა მიუხედავად, საჭიროდ ვცანით რამდენიმე შენიშვნა გამოგვეთქვა, რაც, ვფიქრობთ, ხელს შეუწყობს მის შემდგომ დახვეწასა და გაუმჯობესებას.



მრავალ საკუთარ სახელთან დართული განმარტება ბუნდოვანი და სერიოზულ უზუსტობათა შემცველია. განსაკუთრებით ზერელეაა შედგენილი საკუთარ სახელებზე დართული განმარტებების ისტორიული ნაწილი.

შევეჩებით რამდენიმე საკუთარ სახელს, რომელთა ლექსიკონისეული ახსნა ეწინააღმდეგება მეცნიერებაში დადგენილად მიჩნეულ შეხედულებებს.

ცნობილ ათენელ რეფორმატორს კლისთენეს ლექსიკონმა უმართებულოდ ჩამოართვა დამსახურება. წიგნის მიხედვით, აღნიშნულ სახელს საბერძნეთში ორი პიროვნება ატარებდა, სიკიონის ტირანი და მისი „შვილიშვილი, სოლონის რეფორმის გამტარებელი“ (გვ. 57). კლისთენეს სოლონის რეფორმა არ გაუტარებია. ამ ორ პიროვნებას საკმაოდ განსხვავებულ სოციალურ-პოლიტიკურ ეპოქებში მოუხდათ მოღვაწეობა. სოლონმა რეფორმები გაატარა ძვ. წ. აღ. 594 წელს. თავისი საქმიანობით მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ბერძნული დემოკრატიის განმტკიცების საქმეში. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მომდევნო ხანებში ტირანიის არსებობამ დააქნინა რეფორმების ძირითადი დამსახურება.

კლისთენეს სახელთან კი დაკავშირებულია ძვ. წ. აღ. 509 თუ 508 წელს, ტირანიის დამხობის შემდეგ, რეფორმების სერიის გატარება, რომელმაც არსებითად დასაბამი მისცა ათენის მონათმფლობელური დემოკრატიის ბატონობას. კლისთენეს რეფორმებით ახალი ეპოქა დაიწყო საბერძნეთის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. მისმა რეფორმებმა ბოლო მოუღო გვაროვნული არისტოკრატიის ძლიერების ყველა დასაყრდენს და საფუძველი განუმტკიცა დემოკრატიულ საწყისებს. სოლონისა და კლისთენეს რეფორმები ერთმანეთისაგან შედეგებითაც განსხვავდებოდა. ბერძნული სინამდვილე კლისთენეს დროს რეფორმებისათვის უფრო მომზადებული აღმოჩნდა. არასწორი ინფორმაციის შემცველია მსჯელობა, „სოლონის რეფორმის გამტარებელი“. გამოდის, რომ სოლონმა წამოაყენა რეფორმის იდეა, მაგრამ მას არ გაუტარებია. როგორ უნდა მოვიქცეთ, როდესაც სინამდვილეში ასე არ მომხდარა? რეფორმები რა სახითაც სოლონმა დასვა, გაატარა კიდევ. კლისთენემ სულ სხვა შინაარსის გარდაქმნები დააყენა დღის წესრიგში. სოლონისა და კლისთენეს მოღვაწეობის გაერთიანება შეცდომაა.



ლექსიკონი მემნონის სახელით ხუთ პიროვნებას წარმოგვიდგენს: „1. ასურეთის მეფე, პრიაშის მოკავშირე; 2. კიზიკოსელი მწერალი; 3. დარიოსის მხედართმთავარი; 4. როდოსელი, სპარსელთა მოკავშირე; 5. ეგვიპტის ერთი უძველეს მეფეთაგანი“ (გვ. 68).

ბერძნული მითოლოგიით, ტროას ომის მონაწილე მემნონი ასურეთის მეფეა. სინამდვილეში, ასურეთის ისტორია მემნონის სახელის მატარებელ მეფეს არ იცნობს. კიზიკოსელი მწერალი, დარიოსის მხედართმთავარი და როდოსელი მემნონი ისტორიული პირები არიან. ლექსიკონი გვაუწყებს, რომ მემნონი ეგვიპტის უძველესი მეფე იყო. ეგვიპტის ფარაონთა სიაში სახელი მემნონი არ გვხვდება. ლექსიკონის არასწორი ინფორმაცია იქიდან მომდინარეობს, რომ ბერძნებმა ეგვიპტის XVIII დინასტიის ფარაონის ამენხოტეპ III გიგანტურ ქანდაკებებს მითიური მემნონის სახელი უწოდეს (აღმართულია 15 მ. სიმაღლის ორი მჯდომარე ქანდაკება). ბერძნულმა ტრადიციამ მითოლოგიის გავლენით რეალური პიროვნების გამოსახულებანი მემნონის სახელით მონათლა. ამენხოტეპ III ქანდაკებები, რომლებთანაც მრავალი პოეტური გადმოცემა დაკავშირებული, დღესაც დგანან ეგვიპტის ძველი დედაქალაქის თებეს ნანგრევებთან და სამყაროს მემნონის სახელით აცნობენ თავს. ყველა ნაშრომში მითითებულია, რომ ქანდაკებებთან არავითარი კავშირი არ აქვს მითიურ მემნონს.

გაიუს იულიუს ცეზარს ორთოგრაფიული ლექსიკონი არ იცნობს. იგი უპირატესობას იულიუს კეისრის ხმარებას ანიჭებს.

ცეზარი იყო ზედმეტი სახელი (კოგნომენ), საგვარეულო სახელს (ნომენ) იულიუსს წარმოადგენდა. ყველაზე დიდი პიროვნების, გაიუს იულიუს ცეზარის ცეზარად ხსენებას ლექსიკონი გვერდს უვლის. ამავე დროს იულიუსების უმნიშვნელო წარმომადგენლებს კოგნომენ ცეზარით გვთავაზობს. წიგნში შესულია ლუციუს იულიუს ცეზარი, გაიუსის ნათესავი, უმნიშვნელო პიროვნება (იგი დიდ ცეზართან სიახლოვეთ შერჩა ისტორიას). რატომ არ ვწერთ ლუციუს იულიუს კეისარს?

ლექსიკონში ცეზარის ცეზარად ხსენებას ტაბუ აქვს დადებული, მაგრამ შეზღუდვა მოხსნილია მის შვილთან დაკავშირებით, „ცეზარიონი — იულიუს კეისრისა და კლეოპატრას შვილი“ (გვ. 140). საკუთარი სახელი ცეზარიონი ცეზარისაგან წარმოსდგა. ბერძნებმა



წერდნენ კეისარს და მის შვილსაც კესარიონს უწოდებდნენ. თუ კეისარს ეწერო, მაშინ ლექსიკონში კესარიონი უნდა იყოს ცეზარიონის ნაცვლად.

ლექსიკონში ცეზარი ახსნილია, როგორც იულიუსთა საგვარეულო სახელი. განმარტება სწორი არ არის. ცეზარი საგვარეულო სახელი არ ყოფილა, იგი ზედმეტი სახელი იყო. იულიუს ცეზარმა მისცა თავის კოგნომენს ის მნიშვნელობა, რომელმაც საუკუნეებს გაუძლო. ცეზარის გარდაცვალების შემდეგ „ცეზარ“ იმპერატორთა უმაღლესი ხელისუფლების სიმბოლოდ იქცა. არსებობა განაგრძო აღმოსავლეთ რომის იმპერიაში, ბერძნული ტრანსკრიპციით, კეისრის ფორმით.

ცეზარი ბერძნულის მეშვეობით შემოვიდა ძველ ქართულ მწერლობაში, როგორც კეისარი. ორთოგრაფიულ ლექსიკონში ორივე ფორმა უნდა ეწეროს. ბერძნულ ტრადიციას თუ გავყვებით, ციცერონის ნაცვლად უნდა დავწეროთ კიკერონი, სციპიონი იქნება სკიპიონი, მუციუს სცევოლა — მუკიუს სკევოლა და ა. შ. ლექსიკონში აღნიშნული რომაული სახელები ლათინური ფორმით არის შესული, გამონაკლისს მხოლოდ ცეზარი წარმოადგენს. ლათინებმა ოდისევსი ულისედ გადაიტანეს, ეს ფაქტი ლექსიკონში აღნიშნულია. ასევე შეიძლებოდა მოქცევა ცეზართან დაკავშირებით.

მსგავს შეუსაბამობას აქვს ადგილი ნარკისეს ახსნაში. ლექსიკონის მიხედვით, „ნარკისე — ლამაზი ჭაბუკი, (...) რომელმაც ექოს სიყვარული უარყო, რის გამოც ყვავილ ნარცისად იქნა ქცეული“ (გვ. 72). მოტანილ განმარტებაში ერთმანეთში არეულია ბერძნული და ლათინური ორთოგრაფიის თავისებურებანი. ბერძნული ნარკისოს ლათინურში გადავიდა ნარცისად. ბერძნულად საკუთარი სახელი და ყვავილის სახელწოდება ნარკისედ იწერება, ხოლო ლათინურად ნარცისად.

ცნობილ რომაელ რეფორმატორებს, ძმებ გრაქუსებს, ლექსიკონი გრაქუსების სახელით გვაცნობს (ამ დაწერილობას ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიაც უჭერს მხარს. იხ. ქსე, ტ. 3, გვ. 249). წიგნში გათვალისწინებული არ არის დამკვიდრებული ტრადიცია. იყო დრო, როდესაც ქართულად წერდნენ გრაქს (რუსულის გავლენით). შემდეგ გავლენა გადაილახა და აღდგა ლათინური ფორმა. დღეისათვის გრაქუსების შესახებ ვრცელი ლიტერატურა არ-



სებობს. საკმარისია დავასახელოთ პლუტარქეს რჩეული ბიოგრაფი-  
ების ქართული თარგმანი. ცნობილმა მეცნიერმა და მთარგმნელმა  
პროფ. ა. ურუშაძემ პლუტარქეს ორ გამოცემაში ძმები გრაკუს-  
სებად დატოვა. უნებრხელიც კი არის იმის აღნიშვნა, თუ როგორ  
შეუთანხმებლად ვაწვდით მკითხველს ადვილად მოსაგვარებელ სა-  
კითხებს. მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა გვთავაზობს გრაკ-  
უსს, ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია გრაკუსს.

გრაკუსებთან სხვა საკითხებიცაა გასარკვევი. ლექსიკონში ტი-  
ბერიუს სემპრონიუს გრაკუსი (მამა) და მისი შვილები, სხვადა-  
სხვა გვართაა შესული. მამა სემპრონიუსია შვილები გრაკუსები.  
ამის გამო მამა და შვილები სხვადასხვა ადგილას წერია. ტიბერიუს-  
თან და გაიუსთან სემპრონიუსი ნახსენები არ არის. გრაკუსების  
საგვარეულო სახელი სემპრონიუსი იყო. ამის მითითება აუცილე-  
ბელია. ყველა ლექსიკონსა და ენციკლოპედიაში მამა და შვილები  
ერთად შეაქვთ. ქართულმა ორთოგრაფიულმა ლექსიკონმა საყო-  
ველთაოდ მიღებული წესი დაარღვია.

ტიბერიუს სემპრონიუს გრაკუსის (მამა) შესახებ შემოთავაზე-  
ბული განმარტებაც არ არის სრულყოფილი. ლექსიკონში კვით-  
ხულობთ, „სემპრონიუსი ტიბერიუს გრაკუს — რომის სახალხო  
ტრიბუნი, ძმების ტიბერიუს და გაიუს გრაკუსთა მამა“ (გვ. 135).  
სახალხო ტრიბუნებად ცნობილი არიან ტიბერიუს გრაკუსის (მამა)  
შვილები. ხოლო მას რომის ისტორია სხვა თანამდებობით უფრო  
იცნობს. იგი იყო კონსული (177 წ. და 163 წ.), ცენზორი (169 წ.),  
კელტიბერიული აჯანყების დროს რომის არმიის სარდალი. სასურ-  
ველი იყო ჩამოთვლილი მაგისტრატურებიდან ერთ-ერთი მაინც იყოს  
მითითებული, რომლითაც მიიქცია მან ძველ ისტორიკოსთა ყუ-  
რადღება.

ლექსიკონი ხშირად ყურადღებას ამახვილებს მეორეხარისხოვან  
მოვლენებზე. სხვადასხვა ფორმით ასეთი ფაქტი რამდენიმე პი-  
როვნებასთან დაკავშირებით გვხვდება. აღნიშნული შენიშვნის დასა-  
დასტურებლად გამოდგება ბერძნულ საკუთარ სახელებში შესული  
ქალის სახელი ათენაიდა. წიგნში კვითხულობთ, „ათენაიდა — 1.  
იმპერატორ თეოდოსიუს II-ის ცოლი, ქრისტიანობაში ევდოკია;  
2. კაპადოკიის მეფის არიობარზანე II ფილოპატორის ცოლი“  
(გვ. 28).



მოტანილ განმარტებაში გარეგნულად ყველაფერი რიგზეა, მაგრამ სინამდვილეში საკმაოდ დიდ შეუსაბამობას ვაწყდებით. ათენაიდა ლექსიკონში ვერ მოხვდებოდა იმპერატორის ან მეფის მეუღლე რომ არ ყოფილიყო. ათენაიდა დედოფალსაც შეიძლება რქმეოდა და მონასაც.

იმპერატორი თეოდოსიუს II და არიობარხანე II ფილოპატორი ლექსიკონში საერთოდ არ წერია. ისინი თავიანთ მეუღლეებს უნდა უმადლოდნენ, რომ ახსენეს.

რომისა და კაპადოკიის ისტორიაში ორივე ათენაიდას ღვაწლი იმაში გამოიხატება, რომ გვირგვინოსანთა მეუღლეები იყვნენ.

რომის იმპერატორი თეოდოსიუსი ლექსიკონში შესულია, მაგრამ არ არის მითითებული, რომელი თეოდოსიუსია, „თეოდოსიუს-ი ფლავიუს — რომის იმპერატორი“ (გვ. 121). მოცემულ განმარტებაში არ არის მითითებული რომელი თეოდოსიუსის შესახებ არის საუბარი. მაგრამ ათენაიდას დახმარებით ვგებულობთ, რომ მისი მეუღლე თეოდოსიუს II იყო. იგი აღმოსავლეთ რომის იმპერიას მართავდა 408 წლიდან 450 წლამდე. იყო შვილიშვილი ერთიანი რომის უკანასკნელი იმპერატორის თეოდოსიუს I (379-395). თეოდოსიუს I დიდის სახელითაა ისტორიაში ცნობილი.

ათენაიდას წყალობით გავიგეთ თეოდოსიუს II და არიობარხანე II ფილოპატორის (62-54 წწ.) არსებობა.

არ არის სრული ლუციუს კალპურნიუს პიზონის განმარტება. ლექსიკონში ვკითხულობთ, ლუციუს ცეზონიუს პიზონი იყო ციცერონის მოწინააღმდეგე და იულიუს კეისრის სიმამრი (გვ. 132). ცეზარის მეუღლეს ერქვა კალპურნია. თუ მამის სრული სახელი ლუციუს ცეზონიუს პიზონი იყო, საიდან გაჩნდა ასულის სახელად კალპურნია? ლექსიკონში საგვარეულო სახელი კალპურნიუსი გამოტოვებულია.

გაურკვევლად გვეჩვენება ასეთი წინადადება, „ტერცია — ემილიუს პავლუსის ასული, კატონ უმცროსის მეუღლე“ (გვ. 137). ტერცია საკუთარი სახელი არ ყოფილა, იგი მესამეს ნიშნავს. რომაული ტრადიციით, გვარში ყველაზე უფროს ქალს ერქვა მაიორი, ასაკით მომდევნოს სეკუნდა, მესამეს ტერცია და ა. შ. ყველაზე პატარას მინორი. კატონ უმცროსის მეუღლეს ტერცია კი არ



ერქვა, არამედ იგი ემილიუსების გვარის ქალებში ასაკით მესამე იყო. მის სრულ სახელს წარმოადგენდა ემილია ტერცია.

ლექსიკონი რომაელ ქალთა სახელებს ყოველგვარი ტრადიციის გაუთვალისწინებლად წარმოგვიდგენს. არასწორი განმარტების ნიმუშად გამოდგება კორნელიუსების გვარის მანდილოსანთა ჩამოთვლა: ლექსიკონის მიხედვით, „კორნელია — 1. სციპიონ აფრიკელის უფროსი ასული; 2. სციპიონ აფრიკელის უმცროსი და, ტიბერიუს და გაიუს გრაკუსების დედა; 3. იულიუს კეისრის მეუღლე; 4. პომპეუსის მეუღლე“ (გვ. 125).

მრავალრიცხოვან სციპიონთაგან ორი ატარებდა აფრიკელის სახელს. ლექსიკონიდან ვერ გავიგებთ გრაკუსების დედა რომელი სციპიონის ასული იყო და რომელის და. მთავარი მაინც ის არის, რომ სციპიონ აფრიკელს (უნდა ვიგულისხმობთ უფროსი, რადგან უმცროსს შვილი არ ჰყავდა) ათი ასული და ამდენივე და რომ ჰყოლოდა, ყველას კორნელია ერქმეოდა. რომაელებს შეეძლოთ მათი განმასხვავებელი ნიშნებით დაწერა და მოხსენიება.

კორნელიუსების გვარის ყველა ქალს კორნელია ერქვა. ამიტომ ზედმეტად მიგვაჩნია ცეზარისა და პომპეუსის მეუღლეთა დასახელება. მაგრამ თუ აუცილებლად ვთვლით, გამონაკლისი არ უნდა დავუშვათ, ყველა უნდა ვახსენოთ. გაიუს მარიუსის მეუღლეც კორნელია იყო, რატომ არ შევიტანეთ ლექსიკონში? არ იყო აუცილებელი კორნელიების არასრული ჩამოთვლა. საკმარისი იქნებოდა მხოლოდ გრაკუსების დედის სახელი და იმის აღნიშვნა, რომ კორნელიუსების ყველა ასული კორნელიას სახელს ატარებდა.

კორნელიუს ცინას ასული ლექსიკონში იმიტომ მოხვდა, რომ ცეზარის მეუღლე იყო. სხვა დამსახურება რომის ისტორიის წინაშე მას არ მიუძღვის<sup>1</sup>. ცეზარის მეუღლეთა მიმართ ლექსიკონი გან-

<sup>1</sup> ცეზარის მეუღლეთა სრული სია თუ გვსურდა, კორნელიასა და კალპურნასთან ერთად პომპეიაც უნდა შეგვეტანა. რაც შეეხება ეგვიპტის დედოფალს, მას ცეზარის საყვარლად ვეცნობით. კლეოპატრას ლექსიკონი საერთოდ არ წყალობს. იგი გამოყვანილია, როგორც „იულიუს კეისრისა და მარკუს ანტონიუსის საყვარელი“. ჩვენ სულაც არ ვცდილობთ კლეოპატრას დამცველის როლში გამოსვლას, მაგრამ ლექსიკონის განმარტება ბოლომდე ზუსტი არ არის. კლეოპატრა ანტონიუსის მეუღლე იყო და არა საყვარელი.



საკუთრებულ დაინტერესებას იჩენს. ისმის კითხვა, რომის სხვა გამოჩენილ მოღვაწეთა მეუღლეებმა რა დააშავეს? რატომ დარჩნენ ისინი ყურადღების მიღმა. კვლავ აღვნიშნავთ, რომში რამდენი გვარიც არსებობდა, ქალის სახელიც იმდენი იყო. ამიტომ ლექსიკონს გამოჩენილი პიროვნებების მეუღლეებისა და ასულების დასახელების ნაცვლად ეს მოვლენა უნდა წარმოეჩინა. არ არის სწორი როცა ვწერთ, იულია—იულიუს კეისრის ქალიშვილი, ტულია—ციცერონის ქალიშვილი. იულია და ტულია ერქვა იულიუსებისა და ტულიუსების გვარის ყველა ქალს. ამ პრინციპის მიხედვით, ლექსიკონში ადგილი უნდა ეპოვა პორციუსების გვარიდან პორციას, ცეცილიუსებიდან — ცეცილიას, ვალერიუსებიდან — ვალერიას, ლუკრეციუსებიდან — ლუკრეციას, სემპრონიუსებიდან — სემპრონიას და ა. შ.

„ბერძნული და რომაული საკუთარი სახელების ორთოგრაფიული ლექსიკონის“ შინაარსი სახელწოდებას აღემატება. ბერძნული და რომაული სახელების გარდა წიგნში ფართოდაა შეტანილი ფინიკიური, სპარსული, ეგვიპტური, გალური, ნუმიდიური და სხვ. საკუთარი სახელები. მაგრამ არაბერძნული და არა რომაული საკუთარი სახელები უსისტემოდაა თავმოყრილი. გაურკვეველია, რატომ შედის ბერძნულ საკუთარ სახელებში სპარსული სახელები (დარიოსი, არტაქსერქსე, კიროსი, არტაბანე, მითრა და სხვ.), ხოლო ფინიკიური რომაულში (ჰამილკარი, ჰანიბალი, ჰანონი და სხვ.).

ბარკა ბერძნულ სახელებში წერია, ჰამილკარ ბარკა რომაულში. ლექსიკონი გვაცნობს, „ბარკა — კართაგენის წარჩინებული გვარი“. უნდა გვახსოვდეს, კართაგენში გვარი არ არსებობდა. ბარკა იყო ზედმეტი სახელი (ბარკა — ქართულად ელვა), ატარებდა მხოლოდ ჰამილკარი და შეერქვა პირადი ღირსებების გამო. მართალია, ჰამილკარის იდეების გამგრძელებლებს (რომთან ომის მომხრეებს) ბარკიდებს უწოდებენ, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ბარკა გვარი იყო. ჰამილკარის შვილებს ბარკას გვარით არავინ იცნობს.

ეგვიპტური საკუთარი სახელები ბერძნულშია შეტანილი. ძირითადად ყურადღება გამახვილებულია მითოლოგიაზე (ისიდა, ოსი-



ჩისი, აპისი და სხვ.). არ ჩანს არც ერთი ისტორიული პიროვნების სახელი რამფსისინიტეს გარდა, რომელიც ლექსიკონის მიხედვით მე-20 დინასტიის ფარაონია. XX დინასტიიდან ათი ფარაონის სახელია ცნობილი. ათიდან ერთს ერქვა სეტნახტი, დანარჩენ ცხრას კი რამფესი. საიდან გაჩნდა რამფსისინიტე უცნობია. თუ ლექსიკონი რამფესის ნაცვლად რამფსისინიტეს დამკვიდრებას ცდილობს, ეს იმავე ტრადიციის წინააღმდეგ გამოსვლაა, რომლის დამცველადც წინასიტყვაობა გამოდის. აღნიშნული სახელის მატარებელი ფარაონები XIX დინასტიის დროსაც მართავდნენ ეგვიპტეს. სხვათა შორის მრავალრიცხოვანი რამფესებიდან ყველაზე დიდი რამფეს მეორე XIX დინასტიის ფარაონი იყო.

ეგროპის ძველი ტომების ბელადთა სახელები (არმინიუსი — გერმანული ტომის ხერუსკების ბელადი, არიოვისტუსი — გერმანელთა ტომის სვევეების მეფე, არვირაგუსი — ბრიტანიის მეფე და სხვ.) რომაულ საკუთარ სახელებშია შესული. იგივე პრინციპია გამოყენებული ნუმიდიის მეფეთა მიმართ (მასინისა, მიციფსა, იუგურთა და სხვ.). თუ მთლიანობის პრეტენზიას ვაცხადებთ, მაშინ იბერიის ტომთა ბელადებისთვისაც უნდა მიგვეჩინა ადგილი. ინდიბილისს, კულხას, ლუქსინიუსს და სხვ. არანაკლები რეზონანსი ჰქონდათ თავისი დროისათვის. რატომ ვერ მოხვდნენ ისინი ბერძნულ-რომაულ საკუთარ სახელებში?

ლექსიკონი კართაგენის ახლებურ წაკითხვას გვთავაზობს. „კარტაგენონი — კართაგენი, ქალაქი ჩრდილოეთ აფრიკაში“ (გვ. 54). კართაგენი ბერძნულ სახელებშია შესული. ფინიკიური სახელებიდან ბარკას მსგავსად ესეც გამონაკლისს წარმოადგენს. ქალაქის სახელწოდება ლათინურის მეშვეობით გავრცელდა მსოფლიოში. ლექსიკონი რატომღაც ბერძნულს ანიჭებს უპირატესობას.

გაკვირვებას იწვევს ის ფაქტი, რომ ლექსიკონში რომი არ წერია. სამაგიეროდ შესულია მისი მფარველი ღვთაების რომას სახელი. ასევე გაურკვეველია, რატომ არ მოხვდა რომაულ საკუთარ სახელებში რომულუსის ტყუბისცალი, რომის ერთ-ერთი დამაარსებელი რემუსი. საზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ბევრი პიროვნების სახელი ლექსიკონში არ გვხვდება.



ქართული მასალა კარგადაა წარმოდგენილი, მაგრამ გვაქვს შე-  
ნიშვნაც. ფარნავაზის ნაცვლად წერია ფარნაბაზე. ქართულ საის-  
ტორიო მწერლობაში ფარნაბაზეს დაწერის ტრადიცია არსებობს?

მიზანდასახულობის მიუხედავად ლექსიკონი მყარ ფუნდამენტ-  
ზე აგებულ ცნობარს არ წარმოადგენს. შეიძლება ბევრი არასასი-  
ამოვნო ფაქტი აღენიშნეთ, მაგრამ ანტიკური სინამდვილისადმი სიყ-  
ვარული გვაიძულებს თავი ძველი სიბრძნით დავიმშვიდოთ —  
*amicus Plato, sed magis amica veritas.*

---



# შენიშვნები ტექნიკები

□ □ □

## ღირა კმაყოფილება, გეჭდვა— პასუხისმგებლობა

□  
ზაალ მესხიშვილი

□

1984 წელს გამომცემლობა „ხელოვნებამ“ დასტამბა ოთარ კასრაძის მონოგრაფია ლადო მესხიშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე სათაურით „კვალი ნათელი კაცისა“. ამ წიგნის მე-60 გვერდზე ვკითხულობთ:

„როგორ წარიმართა ლ. მესხიშვილის სიკვდილის შემდეგ ანა ვასილის ასულისა (ლ. მესხიშვილის მეუღლის — ზ. მ.) და პატარალადიკოს ცხოვრება, ჩვენთვის უცნობია. ვიცით მხოლოდ, რომ 1939 წლიდან დედა-შვილი სტალინგრადში იმყოფებოდა, 1940







მამზადებელ ერთადერთ კუსტარულ საწარმოს, სადაც მხოლოდ ოცამდე კაცი იყო დასაქმებული.

35-ე გვერდზე ვკითხულობთ: „ი. ჭავჭავაძის წერილს „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძე ერისთავის მიერ კოზლოვის „შეშლილის“ თარგმანზედა“, რომელშიც ენობრივი თვალსაზრისით გაკრიტიკებული იყო სარდიონ ალექსი-მესხიშვილის თარგმნილი მარმონტელის „მეუდაბნოენიც“, პასუხად მოჰყვა მამათა ბანაკის წარმომადგენლები: ბარბარე ჯორჯაძის, ექვთიმე წერეთლის, დავით ბერიშვილისა და გიორგი ბარათაშვილის სტატიები, ხოლო შემდეგ — სარდიონის „უსტარი ანტიკრიტიკული“.

ჯერ ერთი: ილია სარდიონ ალექსი-მესხიშვილის თარგმანს „ენობრივი თვალსაზრისით“ კი არ იწუხებდა, არამედ იმის გამო, რომ მარმონტელი სენტიმენტალური სკოლის მწერალი იყო. ესე იგი, ილიას კრიტიკა მიმართული იყო არა თარგმანის ხარისხისადმი, არამედ თვით ამ ნაწარმოების თარგმნის ფაქტისადმი.

მეორეც: სარდიონ ალექსი-მესხიშვილის „უსტარი ანტიკრიტიკული“ ექვთიმე წერეთლის სტატიის შემდეგ კი არ გამოქვეყნდა, არამედ მასზე თითქმის ერთი წლით ადრე.

მესამეც: ვინ არის დავით ბერიშვილი? „ცისკარში“ თანამშრომლობდა პოეტი დ ი მ ი ტ რ ი ბერიაშვილი (ბერიევი), რომელიც გააკრიტიკა ილია ჭავჭავაძემ „ორიოდე სიტყვაში“, მაგრამ ბერიევს პოლემიკაში მონაწილეობა არ მიუღია. ეს ყოველივე კარგად ცნობილი ფაქტებია.

რამდენიმე წლის წინ „თეატრალურ მოამბეში“ გამოქვეყნდა აკაკი ბაქრაძის რეცენზია ო. კასრაძის მონოგრაფიაზე „კოტე მარჯანიშვილი“. რეცენზიის სათაური იყო „ამ წიგნს ნუ ენდობით!“ სამწუხაროდ, როგორც ამ შენიშვნებიდანაც ჩანს, დიდ ნდობას ო. კასრაძის არც ეს ახალი მონოგრაფია იმსახურებს.



## შინაარსი

### რედაქციის ტრიზუნა

პარტიის ყრილობა და მწერლობის ამოცანები ცნოვრება. ლიტერატურა. პრიტიკა.	3
ლია დუმბაძე. შუქი და ჩრდილი	9
შოთა სულაბერიძე. პოეტის ლექსების... მეშვიდე... ოცდამეშვიდე	26
ასოცდამეშვიდე... წიგნი	26
აპოლონ ცანავა. „მარადი მხედარი“	54
<b>ჩვენი საღისეოსიო დარბაზი</b>	
საუბარი პოეტებთან პოეზიაზე	67
<b>უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან</b>	
ბეჟან ბარდაველიძე. ჯონქა ხორნაულის დაბრუნება	85
გიორგი ჯავახიშვილი. „ალზიორა“	100
<b>კლასიკური მიმკვიდრეობა</b>	
ბაჩანა ბრეგვაძე. „პირველი ალკიბიადე“	105
<b>კომედიკა</b>	
ბორის დარჩია. ლექსი „მუხრანული“	125
<b>თეორიის საკითხები</b>	
ვიქტორ ბიჩკოვი. სახე და სიმბოლო.	137
<b>ხელოვნება</b>	
დავით გურგენიძე. ფ. ფელინის „ორკესტრის რეპეტიცია“	147
<b>რეცენზია, მიმოხილვა</b>	
გრანი ქავთარია. ბერძნული და რომაული საკუთარი სახელების შესახებ	162
<b>შენიშვნები, რეპლიკები</b>	
ზაალ მესხენგისერი. წერა კმაყოფილებათა, ბეჭდვა — პასუხისმგებლობა	172



გამომცემლობის რედაქტორები —

ალექსანდრე გაბელაია

ანდრე გრიგალაშვილი

გამომცემები — რევაზ ჭუბაბრია

სადა — სპარტაკ ცინცაძისა

## КРИТИКА

Альманах Союза писателей Грузии

(на грузинском языке)

№ 1 (56)

1986

Издательство «Мерани»

გადაეცა ასაწყობად 6.01.86. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 21.02.86. ნაბეჭდი  
თაბახი 10,23, სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7,69, ზომა 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. ბეჭდვა  
შალალი.

შეკვ. № 14

შე 08810

ტირაჟი 5.000.

ფასი 60 კაპ.

საქართველოს კვ ცკ-ის გამომცემლობის შრომის წითელი დროშის ორდენოსანი  
სტამბა, მისამართი: 380096, თბილისი, ლენინის ქ. № 14.

Ордена Трудового Красного Знамени типография изд-ва ЦК КП  
Грузии, Тбилиси, Ленина, 14.



ინდექსი 76188

