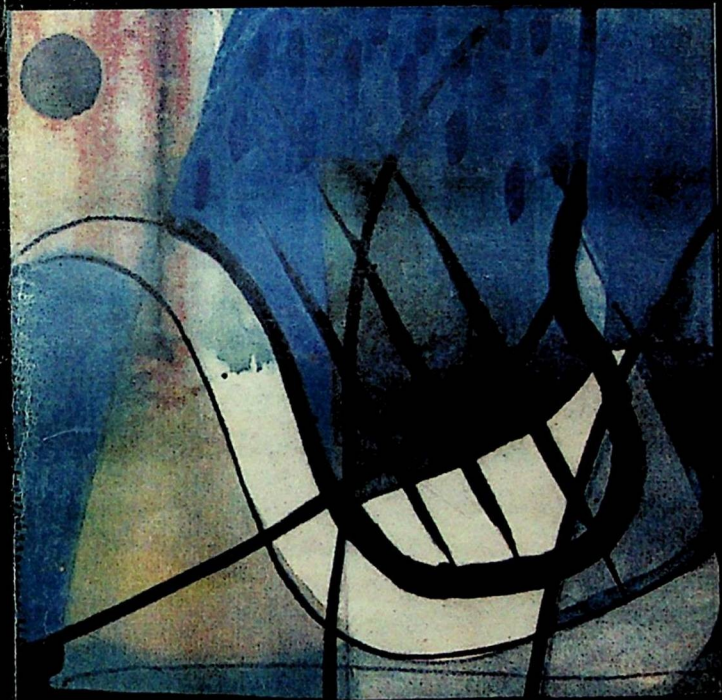


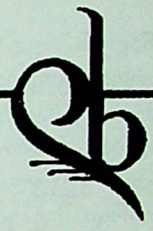
838 / 2  
2001

155  
საქართველოს  
გამართლება

ლიტერატურა  
და  
სკულპტურა  
№ 1  
2001 წელი



ლიტერატურა  
და  
ხელოვნება



2001 წ. № 1 153

საქართველოს პარლამენტის  
ილია ჭავჭავაძის  
სახელობის ეროვნული ბიბლიოთეკა

საქართველოს მეცნიერებათა  
აკადემია

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული  
ლიტერატურის ინსტიტუტი

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული  
ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი

თბილისი  
2001



ჟურნალი დაარსდა 1990 წელს, გამოდის სამ თვეში ერთხელ.

მთავარი რედაქტორი: სოლოვო ცაიშვილი

ჟურნალის რედაქცია:

- გიორგი გოციელი
- დავით ვაშაკიძე
- მალხაზ კობიაშვილი
- მედეა კუკულაძე
- გიორგი მაჭავარიანი
- ზაზა სხირტლაძე
- ნინო ლაღანიძე
- დავით ხოშტარია

გამოქვეყნებული მასალა გამოხატავს ავტორთა შეხედულებებს და შესაძლებელია არ ემთხვეოდეს რედაქციის თვალსაზრისს. რედაქციაში შემოსული მასალები ავტორებს არ დაუბრუნდება.

ჟურნალი გამოიცემა ლევან ბერძენიშვილის მეურვეობით.

ჟურნალის რედაქცია მადლობას უხდის ქ-ნ ინგა წითურიშვილს გაწეული დახმარებისთვის.

ყდის მხატვრობა ეკუთვნის ირაკლი ფარჯიანს

© „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 2001, № 1

რედაქციის მისამართი:  
 380007, თბილისი, ლ. გუდიაშვილის ქ. № 7  
 ტელეფონი: 98-75-84

ლევან ასათიანი - უფროსი მებრძობარი ..... 5

კულტურის თეორია

ლევან ტატიშვილი - ფაუსტის ბანკითხვა  
(ფრიდრიხ ნიცშეს „ტრაგედიის დაბადება  
ანუ კელინობა და კენიმიზმის“ მიხედვით) ..... 11

XX საუკუნის კულტურა

გიორგი გოყიელი - მოწამებრივი სიკვდილი  
თუ ანგარებიანი თვითმკვლელობა? (თ.ს.  
ელიოტის დრამა „მკვლელობა ტაპარში“) ..... 46

ლიტერატურისმცოდნეობა

ნინო ფირცხალავა - კოსმიური ხის  
მორფოლოგია და სინათლის ესთეტიკა  
..... 51

სოლოკო ცაიშვილი - რიტუალიდან კი-  
როვნებაამდე (დაკვირვება „ვეფხისტყა-  
ოსნის“ სიუჟეტზე) ..... 111

22317

საქართველო  
ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

არქიტექტურა და ხელოვნება  
დავით ხოშტარია - შატბერდის (ენი-  
რაბათის) ეკლესიის არქიტექტურის  
ზოგადი თავისებურება ..... 115

ფილოლოგიურ-იკონოგრაფიული კიეზანი  
(გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის კედლის  
მხატვრობის შესახებ)

წერილი 1.  
ქეთევან მიქელაძე - ისტორიული კორ-  
ტრეტები გელათის მონასტრის მთავარი  
ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთის ეგვ-  
ტირში ..... 145

წერილი 2.  
ირინე მამაიაშვილი - გელათის მთავარი  
ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობის  
იკონოგრაფიული პროგრამის თავი-  
სებურებანი ..... 151

ნომერი ეძღვნება ჟურნალის  
პირველი რედაქტორის,  
სარგის ცაიშვილის ხსოვნას.

უზროსი მემობარი



სარგის ცაიშვილზე, მის ცხოვრებისეულ გზაზე, მის მოღვაწეობაზე ფიქრისას ცხადად და თვალნათლივ ცოცხლდება საინტერესო მოვონებანი:

1978 წლის ივნისია... პატარძელში დღესასწაულია, – „გოგლაობა“ – გიორგი ლეონიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილი დღე. იქ, სადღესასწაულო სუფრაზე, ქართველ მწერლებთან ერთად აღმოვჩნდით ჩემი მეგობარი, სარგის ცაიშვილის ვაჟი – სოლიკო და მე, ფილო-

ლოგიის ფაკულტეტის პირველი კურსის სტუდენტები.

მანამდე, რამდენიმე თვით ადრე, მისაღები გამოცდებისათვის მზადებისას, წავიკითხე სარგის ცაიშვილის წერილი გიორგი ლეონიძის პიროვნებასა და შემოქმედებაზე: საოცრად თბილი, გონებამახვილური მიგნებებით აღსავსე, მძაფრი შემოქმედებითი გატაცებით დაწერილი სტატია, რომლის კითხვისას მკაფიოდ ჩანს, თუ რა ღრმად ერკვეოდა სარგის ცაიშვილი ქართველი პოეტის პიროვნებისა და შემოქმედების თავისებურებებში.

ამიტომ გამიკვირდა კიდევ, თავი არაფრით გამოუჩენია სუფრასთან ყოფნისას. ბევრი არ ულაპარაკია, უსმენდა სხვებს, ხუმრობდა.

შემდეგ ყველანი აღმოვჩნდით გიორგი ლეონიძის სახლთან, ეზოში. ნათელი, უღრუბლო, თბილი დღე იდგა...

მე კარგად მახსოვს: ჩემთვის სრულიად მოულოდნელად, რა ძალით დაეუფლა სარგის ცაიშვილის არსებას შთაგონება. მან დიდხანს, გატაცებით ილაპარაკა. მე ზუსტად არ მაგონდება ამ იმპროვიზირებული სადღეგრძელოს თუ შთაგონებული მონოლოგის ცალკეული ფრაზები, მაგრამ ახლაც მკაფიოდ მახსოვს ამ აღტაცებული გამოსვლის შინაარსი და სულიკვეთება.

ამ საოცრად შთამბეჭდავ სიტყვაში იგი მხოლოდ გიორგი ლეონიძის



პიროვნებასა და ლექსებს არ შეხებია, საუბარი იყო პოეზიაზე, საქართველოზე, ჩვენს სულიერ კულტურაზე, ადამიანურობაზე, საერთოდ სიცოცხლეზე.

ბატონი სარგისი გვამხნევებდა, თითქოს უნდოდა, რომ აღტაცება, შთაგონება, ბედნიერებისა და სიხარულის მძაფრი შეგრძნება ჩვენც გადმოგვცემოდა, თითქოს მისი დაჟინებული სურვილი იყო დაენახებინა ჩვენთვის, საქართველოს, საერთოდ „უთვალავი ფერით“ დამშვენებული ამქვეყნიურობის თვალუწვდენელი სამფლობელოს, მისთვის ნაცნობი მრავალი კუთხე. მის თვალეში ზაფხულის მცხუნვარე მზის ათინათი ირეკლებოდა და მაშინ მე სარგის ცაიშვილი საოცრად ახალგაზრდა და ლამაზი მეჩვენა.

მჭევრმეტყველების, პოეზიის დღესასწაული გვიან ღამით დასრულდა ნინოწმინდაში.

შემთხვევით და პირველ რიგში გიორგი ლეონიძის პიროვნებასთან დაკავშირებული მოგონება არ გამსხენებია.

მკითხველს შესაძლოა ეუცნაუროს და ზედმეტად თამამად მიიჩნიოს ასეთი შედარება, მაგრამ ყოველთვის ასე ვფიქრობდი და დღესაც ასე მგონია, რომ ჩვენი მამების თაობიდან გიორგი ლეონიძის პიროვნებასთან ცხოვრების წესით, სულიერი წყობით, ტემპერამენტით ყველაზე ახლოს სწორედ სარგის ცაიშვილი იდგა (რაოდენ სიმბოლურია, რომ გიორგი ლეონიძე სარგის ცაიშვილის ნათლია იყო).

ჩემს წინ დევს 1977 წელს გამოცემული სარგის ცაიშვილის წიგნი „წინამორბედნი და თანამედროვეები“: „მშობლიური ქვეყნის ბედ-იღბალი მის ლიტერატურულ მეგვიდრეობაში მძაფრი ვნებებით არის განცდილი, ხოლო მისი წარსული ენერგიულ სიტყვაშია გაცოცხლებული... ხალხის, სამშობლოს უკვდავების რწმენა დასადგურებულია თითქმის ყველა ნაწარმოებში „შენ ისევ დგებარ, თუმცა სისხლის ზღვამ და ცეცხლის წვიმამ გადაგიარა, ყველას უნდოდა შენი გაღწევა, თვით დაილენენ, იქმნენ იავარ!“ სამშობლოს ბედი, წარსული და თანამედროვეობა მწერლის მსოფლმეგრძნების ქვაკუთხედაა... გიორგი ლეონიძემ უმაგალითო მხნეობა გამოიჩინა და პრაქტიკულად არაერთ სასარგებლო საქმეს უმეთაურა ახალი ქართული კულტურის აღორძინებისათვის. სიჭაბუკეშივე გამოვლენილი სიყვარული სიძველეებისადმი მას არასოდეს შენელებია და დღეს შესამჩნევია



გიორგი ლეონიძის ღვაწლი ქართული კულტურის ძეგლთა დაცვა-აღდგენაში. ლაღი და დაუოკებელი ბუნება ხელს არ უშლიდა სამაგალითო სიბეჯითით ეკვლია და გამოეჩნრცა ძვირფასი ცნობები... მშობლიური კულტურის წიაღთან იგი სისხლხორცეულად იყო დაკავშირებული და ეს ბევრს ავალებდა კიდევ. როგორც ჭეშმარიტმა შემოქმედმა, მან კარგად იცოდა, რომ მოწიწება და სიყვარული არ გამორიცხავდა შეჯიბრს. წარსულის ათვისება ახალ მხატვრულ ძიებათა საფანელია მხოლოდ... გიორგი ლეონიძე ფართო განათლებისა და ღრმა ინტელექტის მქონე პიროვნება იყო და მასთან საუბარში ეს არაერთხელ გვიგრძნია მის უმცროს მეგობრებს. მას ახალგაზრდებთან შემოქმედებითი კონტაქტის განსაკუთრებული უნარი ჰქონდა“.

განა არ მიესადაგება ეს სიტყვები სარგის ცაიშვილის პიროვნებას, მის ცხოვრებას, მოღვაწეობას?

ბატონ სარგისს უყვარდა და აინტერესებდა ახალგაზრდებთან ახლობლობა, ურთიერთობა, მსჯელობა...

1978 წლის აპრილის მიწურულია. თბილისში ეს-ესაა მინელდა ვნებათაღელვა, გამოწვეული 14 აპრილის თავგანწირული ახალგაზრდული აქციით...

მცხეთის ქუჩაზე ბატონი სარგისის კოლეგებთან და მეგობრებთან ერთად სუფრასთან ვსხედვართ სოლიდოს რამდენიმე ამხანაგი...

ბატონი სარგისი ფეხზე წამოდგა და ახალგაზრდობის სადღეგრძელო წარმოთქვა. ნელა, დინჯად დაიწყო საუბარი, თითქოს თითოეულ სიტყვას წონიდა, ზომავდა. შემდეგ კი ჩვენ მოგვმართა: „თქვენ ერთდროულად მართლებიც იყავით, მაგრამ ამავე დროს შეცდით“. ჩვენ გვეუცნაურა 14 აპრილს მომხდარი მოვლენების ამგვარი არაერთმნიშვნელოვანი შეფასება; იმჟამად და შემდგომ წლებში სტუდენტური, ახალგაზრდული პროტესტი ერთმნიშვნელოვნად დიდ წარმატებად, ქართველობის გამარჯვებად აღიქმებოდა.

ამჟამად ჩანდა, რომ ბატონ სარგისს მოსწონდა ახალგაზრდათა პატრიოტული, თავგანწირული სულისკვეთება, გულწრფელად უხაროდა, რომ საქართველოში ცხოვრობდნენ ახალგაზრდები, რომლებმაც სძლიეს შიშის გრძნობას და მზად იყვნენ თავი დაედოთ სამშობლოსათვის. მაგრამ ამავე დროს მის სიტყვაში იყო რაღაც განგაშის მსგავსი და კიდევ ისეთი რამ, რაც მიჭირს სიტყვით ავხსნა,





ალბათ ცხოვრების ბრძნული ხედვიდან მომდინარე, წინასწარმეტყველური...

სარგის ცაიშვილმა საინტერესო ცხოვრებით იცხოვრა. თბილისში დაბადებულს, გაზრდილსა და დავაჟიკაცებულს, ახალგაზრდობისას თითქოს ევიწროებოდა თბილისური ქუჩების რკალი, დიდხანს ვერ ეგუებოდა ერთფეროვნებას და პირველი შესაძლებლობისთანავე, შეჩვეულ და ერთგულ მეგობრებთან ერთად მიიჩქაროდა მთებისკენ, ზღვისკენ. ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდას ფეხით ჰქონდა შემოვლილი მთელი საქართველო, ადვილად შედიოდა ადამიანებთან კონტაქტში, ყველგან იჩენდა მეგობრებს, მეტოქეებს, ფართო იყო მისი ინტერესების სფერო, ბევრი რამ იტაცებდა. სრულიად ახალგაზრდამ ბევრი რამ ნახა, კიდევ უფრო მეტი განიცადა...

სარგის ცაიშვილის ნაწერების კითხვისას თუ მისი მსჯელობის სმენისას რწმუნდებოდი, რომ ის იყო უადრესად თანამედროვე პიროვნება – ამ სიტყვების ყველაზე არსებითი და ღრმა მნიშვნელობით – ყოველგვარი ცრუ რწმენებისაგან განთავისუფლებული, ყოველივე ახლისადმი უჩვეულოდ მგრძნობიარე, სამყაროს ფართო ხილვის ნიჭით დაჯილდოებული, თავისუფალი, თავისუფლებისმოყვარე ადამიანი. მაგრამ ამავე დროს მთელ მის ადამიანურ იერში და მწერლურ ბუნებაში, გარეგნობაშიც კი იყო რაღაც შორეული, ძველქართული. თბილისური ღამეების დაძაბულ სიმყუდროვეში, მას ალბათ ხშირად აღვიძებდა ძარღვებში მომსყდარ დიდ წინაპართა სისხლის ამბოხი და ის ღამეს თეთრად ათევდა წიგნის კითხვასა თუ საწერ მაგიდასთან და ჭაბუკური დაუინებით ცდილობდა ამოეცნო რუსთაველის, გურამიშვილის პოეტური სამყაროს საიდუმლოებანი, ან გათენებისას ჩქარი ნაბიჯით მიემართებოდა, მის მიერ ჯერ კიდევ უძლეველი მწვერვალის დასაპყრობად.

სარგის ცაიშვილი იყო სანიმუშო ქართველი მეცნიერი, არაერთი სამაგალითო გამოკვლევისა და ნაშრომის ავტორი, რომელთა კითხვისას რწმუნდები, თუ რა ღრმად ერკვეოდა იგი ქართული კულტურის, საქართველოს ისტორიის არსებით საკითხებში, მის ნიუანსებსა და დეტალებში. მართლაც თავისებურად უნიკალური იყო მისი განათლება: მან ზედმიწევნით იცოდა ყველაფერი, რაც კი მეტ-ნაკლებად დაკავშირებული იყო საქართველოსთან, რომელიც მას გულწრფელად



უყვარდა.

მან კარგად იცოდა ქართველი ხალხის ზნე და ხასიათი...

აპრილის იმ ნათელ საღამოს ვიგრძენი, რომ ჩვენ გველაპარაკებოდა დიდი სულიერი გამოცდილების მქონე, მრავლისმნახველი და მრავლის მცოდნე ადამიანი, რომელიც ღრმად ჩაწვდა ცხოვრების ყველაზე არსებით კანონზომიერებებს და თავისი მდიდარი ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან გამომდინარე ახალგაზრდათა ქმედებაში შემამოფოთებელს, ავისმომასწავებელს ხელავდა...

მისი სიტყვა ნამდვილად არ იყო ჭკუის დამრიგებლური. მის ნააზრევში, მის დასკვნებში, უფრო მეტად, ჩვენდამი ზრუნვა, სვალინდელ დღეზე ფიქრი ერია...

არ დამავიწყდება ჩვენი შეხვედრები ჩვენთვის ყველასათვის ძვირფას რამაზ და ეთერ კობიძეების ოჯახში. ეს შეხვედრები გამთბარი იყო იუმორით, გონებამახვილობით, ხალისით, განსაკუთრებული საზეიმო, სადღესასწაულო განწყობით. საუბარი იყო ხელოვნებაზე, ლიტერატურაზე, პოეზიაზე, საქართველოს აწმყოსა თუ მომავალზე ...

ბატონი სარგისი და ბატონი რამაზი ჩვენთან ერთად გულწრფელი ბავშვური გატაცებით უყურებდნენ მსოფლიო ჩემპიონატის მატჩებს ფუტბურთში.

მე გამოვყოფდი რამდენიმე არსებით თვისებას, რომლებიც სარგის ცაიშვილის პიროვნებაზე ფიქრისას მკაფიოდ იკვეთება ჩემს მეხსიერებაში: განსაკუთრებულ სულიერ მხნეობას, სიცოცხლისმოყვარეობას, მხურვალე პატრიოტიზმს და კიდევ „დაუთრგუნავ ძალას სიჭაბუკისას“ (ნიშანდობლივია, რომ ეს სიტყვები სარგის ცაიშვილს ნახმარი აქვს გიორგი ლეონიძის დახასიათებისას).

მე არ მახსოვს ბატონი სარგისი ნირწამხდარი, უიმედო, რაიმე იჭვით ან სულიერი დეპრესიით შეპყრობილი. სულიერი სიმრთელე თითქოს არასოდეს ტოვებდა ამ ადამიანს. არაერთხელ გავუმხნევებივარ...

მახსოვს, მხოლოდ ერთხელ ბატონი სარგისის მეუღლის ქალბატონ გულნარა ცინცაძის დაყრდამის დღეს გაიჟღერა თანაგრძნობით აღსავსე ხმამ: „სარგისი დღეს ფრთამოტეხილია.“

სარგის ცაიშვილი ვაჟკაცური, რაინდული წესით ცხოვრობდა. რაინდად და ვაჟკაცად დარჩა იგი ავადმყოფობის დროსაც, როდესაც ბედისწერისგან განწირულს მაინც ეძლეოდა ძალა მისთვის ჩვეული

მხნეობის, ოპტიმიზმის, სიცოცხლისმოყვარეობის შესანარჩუნებლად.  
ღრო საუკეთესო მსაჯულია...

ღღეს, სარგის ცაიშვილის დაბადებიდან სამოცდაათი და გარდა-  
ცვალებიდან რვა წლის შემდეგ, ჩვენ შეიძლება თამამად ვთქვათ:

სარგის ცაიშვილმა თავისი მოღვაწეობით, შემოქმედებით, ცხოვრების  
წესით დაგვიმტკიცა, რომ საქართველოს სიყვარული შეიძლება  
გამოგონილი გრძნობების გარეშე, რომ ქართველი ერის შვილს იმდენი  
რამ აქვს ზურგს უკან, იმდენად საიმედო სულიერი წრთობა გააჩნია,  
იმდენად მხნე, ძლიერი და მდიდარია, რომ შეუძლია თავის წარსულს,  
აწმყოს თუ მომავალს საღი თვალით შეხედოს.

მთელი თავისი ბუნებით, სულიერი წყობით მან სრულყოფილად  
გამოხატა ქართველი ადამიანის ხასიათი, მისი უტყუბი ნება, მისი ლაღი,  
თავისუფლებისმოყვარე სული და აუღმღვრეველი გონება, მისი  
მიდრეკილება ნატიფი ფორმებისადმი, ნათელი აზროვნების ნიჭი, მისი  
დაუცბრომელი ნღობა და სიყვარული სიცოცხლისადმი და პრინციპული  
უთანზმოება ყველაფერთან, რაც ადამიანის ამქვეყნიურ არსებობას  
გათელავითა და გაუფასურებით ეშუქრება.

მისი არცთუ ისე ხანგრძლივი, მაგრამ ლამაზი ცხოვრება წუთი-  
სოფლის წარმავლობასთან, სიკვდილთან ბრძოლის შესანიშნავი  
მაგალითი იყო და იგი ამ წარმავლობას თავისი მხნეობითა და პიროვ-  
ნების განუმეორებლობით უპირისპირდებოდა.

## ლევან ტატიშვილი

### ფაუსტის განკითხვა

(ფრიდრიხ ნიცშეს „ტრაგედის დაბადება  
ანუ ელინობა და კენიზიზმის“ მიხედვით)

(*DAMNATIO FAUSTI. PROGYMNASMATA*)

### *INSINUATIO*

გაზვიადების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ესეე განკითხვა – გამოკვეთილი კრიტიკული სჯის გულმოდგინებით გამსჭვალული ფილოსოფიურ-ლიტერატურული ნაწარმოები. ესესე ავტორი უნდა გამოირჩეოდეს განკითხვის თინით. განკითხვა უნდა იყოს როგორც პრინციპი, ისე თვითმიზანი.

აგრეთვე, ესესე შემქმნელმა უნდა იზრუნოს დისტანციურობის დაძლევაზე, რადგან განკითხვისთვის თინი ქმედითია მხოლოდ უშუალოდ შემთხვევაში. ჭვრეტისთვის დამახასიათებელი უშფოთველი მზერა საგნების არსში სრულიად მიუღებელი სტილია ესესესთვის.

უნდა გამოვტყდეთ, რომ განკითხვისთვის არც გმობის თინი და არც ნება არ აღმოგვაჩნდა. ასე რომ, ჭვრეტის დისტანციაც ვერ დავძლიეთ, რამაც ჩვენს ქნილებას რამდენადმე სქოლასტიკური ხასიათი მიანიჭა. ვიმედოვნებთ, მკითხველი შეიწყნარებს ამ აზრებას და გაგებით მოეკიდება ჩვენს კაპრიზს, თანაც თუ მხედველობაში მიიღებს, რომ „სქოლასტიკურობის“ ქვეშ არ ვგულისხმობთ შუასაუკუნეების ფილოსოფიური მიმდინარეობის ცნებით და დიალექტიკურ სინატიფეს. მოკლე ესესეში შეუძლებელია დახვეწილი დიალექტიკური ჭვრეტა და თანაც ამგვარი განაზრებითი სინატიფისთვის არც ჩვენ, დაე გვეპატიოს, არც მკითხველი მზად არ არის. მარტივად რომ ითქვას, მოღური აღარ არის. ჩვენ ესესეში, ცნება „სქოლასტიკურს“ ვუბრუნებთ თავის ძირძველ ძველბერძნულ ეტიმოლოგიურ მნიშვნელობას, რაც მოცალეობას ნიშნავს. ამ ესესეს გამჭოლი იდეა შეიძლება გამოისახოს სენეკასეული აფორიზმის პირდაპირი მნიშვნელობით: *”Discimus non vitae sed scholae”*<sup>1</sup>. უფრო ცხადად თუ ვიტყვით, ჭემმარიტი ჭვრეტა მხოლოდ მოცალე სულს მართებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში

ვეწმავსებით არისტოფანეს სტრეფსიადეს, რომელსაც „სააზროვნოში“ ერეკება არა კეთილი ნება, არამედ გასაჭირი.

უშფოთველმა ჭვრეტამ განაპირობა ამ ესსეს ესთეტიკური სტილიც. დაე ნუ გაიკვირვებს მკითხველი, თუკი ვერ ვხედავთ განსხვავებას ესთეტიკასა და ჭვრეტას შორის. ესთეტიკის, ისევე როგორც ჭეშმარიტი ფილოსოფიის საზრისი, შეგრძნებითი აღქმის პლატონისეული გმობის მიუხედავად, ძველბერძნული ძირძველი ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით მდგომარეობს ჭვრეტალობაში, ე.ი. თეორიულობაში. რა განიჭვრიტება: ზეარსნი თუ შეგრძნებითად აღქმადი ხელოვნების ნიმუშები, თუ იერარქიულობის პრინციპს არ მივიღებთ მხედველობაში, ვფიქრობთ, არ არის არსებითი.

შესაბამისად, ჩვენ შემთხვევაში, ნიცშესეულ დაყოფას „სოკრატესეულ“ და „აპოლონისეულად“ არა აქვს აზრი. შპენგლერისეული „აპოლონური“ უფრო ნატიფ ალეგორიულ განზოგადებად გვეჩვენება. „აპოლონური“ ისევე მისადაგება ესთეტს, როგორც თეორეტიკოსს. ესთეტიც და თეორეტიკოსიც მოცალე და უშფოთველი, ნებელობისაგან განდგომილი მჭვრეტელები არიან.

მაგრამ, რადგან ესსე მოითხოვს სულის სიმტკიცეს და შეუპოვრობას, შფოთსა და ამბოხს, ესთეტს კი არ მართებს სულის ფორიაქი, დავეჯერდეთ სხვისი პიროვნების განკითხვის ჭვრეტას, პიროვნების მტკიცე ხასიათით და ნებით. ამ მიზნით ავირჩიეთ ფაუსტი.

## ფაუსტის სახე

### PRINCIPIUM

განკითხვა ფაუსტის სახეა, დასავლელი ადამიანის იერი. ყველას და ყოველის სჯა, ტოტალური და უსასრულო დაუკმაყოფილებლობა. განკითხვა, როგორც პრინციპი და ბოლოვანი მიზანი, როგორც მოქმედება და განცდა, როგორც განზრახვა და გარდაუვლობა. მისი, როგორც *hominis*<sup>2</sup> ეპითეტებია *condemnans*<sup>3</sup>, *condemnatus*<sup>4</sup>, *condemmandus*<sup>5</sup> და *condemnaturus*<sup>6</sup>, ანუ აწმყო, წარსული და მომავალი, როგორც მოქმედებითი, ისე ვნებითი გვარის ოთხივე მიმდევობით, ერთი სიტყვით, განკითხვის ადამიანი. მისი ხვედრია ყოფიერების კიცხვა და მსჯავრდება სიზიფეს შრომაზე მარადიული მოქმედების იმპერატივის სახით.



უსასრულო ძიება, სწრაფვა, შემართება, ნებელობა და, ბოლოს, გაწბილება: აი, ფაუსტის „ჰეროიზმის“ მთელი მითი.

მითი ფაუსტის წყევლაზე ალევორიულად ზუსტად ასახავს დასავლელი ადამიანის სულიერ ტრაგიზმს. ეს სახე დასაბამიერი, ტოტალური შეცოდების პესიმიზმის სიმბოლური ხატია და რაც კიდევ უფრო ამძიმებს ამ პესიმიზმს - ნებაყოფლობითობაა: ფაუსტი ნებაყოფლობით უარყოფს აპოლონურ ჰიპერბორეას შეცოდების სწავლების სასარგებლოდ, თანაც, ყოველგვარი ელევოური თანაგანცდის გარეშე, რადგანაც აპოლონურ იდილიასთან განრიდებასთან ერთად, მან ესთეტიკური გემოვნებაც დაკარგა. ფაუსტური რელიგიურობა, ეს ესთეტიკური ვერგაგებაც და ესთეტიზმის საზოგადოდ გმობაცაა.

ფაუსტური განკიცხვა - ეს, უპირველესად, ფილელინიზმის, როგორც ესთეტიზმის სინონიმის, წინააღმდეგ რელიგიურ-მორალური ამბოხია, წმინდა ქრისტიანობაა, ყოველგვარ ანტიკურ კეთილშობილებას მოკლებული. ფაუსტი - ეს ვერგაგებული ქრისტიანი წმინდანია, თავგამოდებული აპოლოგეტი წარმართების წინააღმდეგ, რაც, უმთავრესად მის მიერ აპოლონურის გააფთრებულად კრულვაში ვლინდება. რატომღაც ვერავინ ხედავს ფაუსტურში აპოლონურის გმობას. ბოროტ სულთან გარიგება, წარსულის ამოება, მაგიით ცდუნება, - ყოველივე ეს მცირე ბოროტებაა ფაუსტისთვის. მთავარ უბედურებას ფაუსტი ხედავს აპოლონურ მოცალებობასა და უქმ ჭვრეტაში, ნებიდან განდგომასა და იდილიურის ხიბლში, რაც გოეთეს „ფაუსტის“ პირველ სცენაშიც ცხადია: „არა სიტყვა - არამედ საქმე“, - ფაუსტის კრულვის არსი.

ფაუსტის შესახებ მითი, სავსებით გასაგები გარემოებების გამო, ჩაისახა სწორედ პროტესტანტულ გარემოში, რაკი მხოლოდ პროტესტანტიზმმა უარყო ყოველგვარი კომპრომისი ანტიკურ ესთეტიზმთან. პროტესტანტიზმამდე და რეფორმაციამდე ქრისტიანობა, გარკვეული თვალსაზრისით, აპოლონური ესთეტიზმის, ქრისტიანული რელიგიურობის და მორალის გარეგნულად ეკლექტიკური ნარევი, ხოლო შინაგანად უმძაფრესი კოლიზიაა.

აპოლონურის საბოლოო დაგმობამ ფაუსტურ სულს მოქმედების უსასრულო პერსპექტივები გადაუშალა, მაგრამ თავადვე შემოუბრუნდა მას მარადიულ წყევლად თავშეუკავებელ ვნებათა ღელვით, უწყვეტი

ძიებით და უიმედო გაწბილებით. ერთადერთ, მოჩვენებით ნუგეშად აღსარებად აღსარება. გაწბილების, სევდის და უსაფუძვლო იმედის მხოლოდ ეს დაშვებული ნუგეშისცემა გასაგები და მისაღები ფაუსტური სულისთვის. ფაუსტის ფსიქოლოგიური პორტრეტი ამომწურავად ისახება „აღსარებით“. აღსარება არა მხოლოდ შპენგლერისეული მნიშვნელობით, როგორც საკუთარი გამოცდილების მხოლოდ ფსიქოლოგიური აღიარება, არამედ როგორც ქადაგების და თანაგრძნობის დაუღალავი მონოლოგი.

რამდენად მოჩვენებითია ნუგეშისცემა აღსარებით! მეტიც, იგი უკიდურესად უგემოვნოა სწორედ „ფაუსტაუსტური საქმის“ შუქში: ვინც ღვთაებრივი შემართებით ბედავს, მას არ მართებს მონანიებაზე სასოება! ეს წმინდა დონკიხოტობაა: რაინდობაზე თავის გამოდება, ცხენზე ჯდომის და იარაღის გამოყენების გვარიანად ცოდნის გარეშე. ფაუსტი, უფრო გროტესკული პერსონაჟია, ვიდრე ღონ კიხოტი. ფაუსტი იმასაც კი ბედავს, რასაც ვერც გმირები და ვერც ღმერთები ვერ ბედავდნენ, თანაც ავლენს თერსიტეს სულმდაბლობას. ფაუსტის ბიოგრაფია უდიდესი უსამართლობაა. ფაუსტი თერსიტეა, მაგრამ არა ოდისევსის მიერ დამცირებული სულმდაბალი „გმირი“, არამედ „ამაღლებული“ და „გააზნაურებული“, იმავე თერსიტეს სულმდაბლობით და სიგონჯით „მოხილი“.

თერსიტეს, როგორც ფაუსტის შეულამაზებელ ორიულს, ზუსტად წარმოაჩენს ამ ორივე პერსონისთვის დამახასიათებელი „სულიერი განძი“: განკითხვა და კიცხვა ... თანაც გმირების. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თერსიტე ტროას მხოლოდ იმიტომ გაემგზავრა, „რომ მეფენი ელანძღა მუღამ“<sup>7</sup>. განსხვავება ამ ორ სახეს შორის მხოლოდ ის არის, რომ ანტიკურმა სულმა უსაფუძვლო თერსიტესეულ ამბოხში დაინახა არა სულიერების უსაზღვროება, არამედ სულმდაბლობა, ყრანტალი და გარეგნული სიგონჯეც კი:

ტროაში მოჰყვა ლაშქარს გონჯი, უსაზიზღრესი,  
ელამი, კოჭლი, კუზიანი, მოხრილი მხრები  
ზედ გულის – კოვზთან რომ შეყროდა, თავის კინკრისხო  
წაწვეტებოდა, აქა-იქლა ფარავდა ღინღლი.<sup>8</sup>



ჰომეროსის ბერძენისთვის ფაუსტურ-თერსიტესეული „გმირობა“ და ამბოხი სხვა არაფერია, თუ არა თავხედობა.

რით არის ფაუსტური გმობა და ამბოხი აპოლონურ თანხმობასა და სიმშვიდეზე მომხიბვლელი? განა მშვენიერი არ არის, ბედისწერასთან უშფოთველი ზიარება? რა სიმამაცე და სიმხნევეა ამ სიმშვიდესა და სულიერი შფოთისაგან განრიდებაში!

ფაუსტური განკითხვა დასაბამს სწორედ ბედისწერით უკმაყოფილებაში ჰპოვებს, ხოლო ფაუსტური საქმე კი საკუთარი ბედის ქმნას გულისხმობს. რა საფუძველი აქვს უკეთეს ხვედრზე თავგამოდებას? თუკი გმირებიც უღრტვინველად იზიარებენ თავიანთ ხვედრს, რა თავხედური თავდაჯერებულობა უბიძგებს ფაუსტს ამგვარი ამბოხისაკენ? სწორედ ეს განსხვავებაა აქილევსსა და თერსიტეს შორის: პირველს ეძლევა სიმამაცეც, ღირსებაც და ბედისწერაც *ქედმაღლობის სტილისთვის*, მეორისთვის კი თვისი მახინჯი სულმდაბლობის გამო ღმერთებმა მხოლოდ მეამბოხეობა და თავხედური კადნიერება გაიძეტეს. სახელი „თერსიტეც“ ხომ სიტყვა თავხედობას აღნიშნავს?

## ფაუსტუსის გამართლება

### *NARRATIO PRIMA*

განკითხვა, მისგან გამოძინარე შედეგების გათვალისწინების გარეშე, ფაუსტის ტრაგიზმის შესახებ ზუსტ სურათს ვერ მოგვცემდა. ერთია, როცა განკითხვა გულისხმობს მხოლოდ გმობას და მეორეა, როცა ის უშვებს გამართლებასაც. განკითხვა აუცილებლობით არ გულისხმობს გამართლებას, მაშინ, როცა გამართლება შესაძლებელია მხოლოდ განკითხვის შემთხვევაში. მსგავსად, შეწყალება აუცილებლობით გულისხმობს შეცოდებას, შეცოდება კი - აუცილებლობით არ გულისხმობს შეწყალებას, რასაც ამოწმებს დუალისტური და გნოსტიკური სწავლებები.

ასიმეტრია სხვა რამეშიც ვლინდება: თუ მხედველობაში მივიღებთ ფაუსტური განკითხვის მასშტაბებს, გამართლება მხოლოდ აზვიადებს განკითხვას: გამართლება უფრო მკაცრი და სასტიკი განკითხვისთვის და სასტიკი განკითხვა უფრო დამაჯერებელი გამართლებისთვის.



შეწყალების დიდსულოვნება ხომ შეცოდების ხარისხის თანაზომიერა.

შეწყალება თავისებური პრინციპია, რაც ამ მრწამსის გამზიარებელ სარწმუნოებებს განასხვავებს სხვა სწავლებებისგან, რომლებიც მხოლოდ ყოფიერების დაცემის პრინციპს იზიარებენ. მხოლოდ ყოფიერების დაცემის პრინციპის გამზიარებელ სწავლებებთან შედარებით, შეწყალების რწმენა ყოველწუთიერად უშვებს გადაცდომას. ამდენად ეს სწავლება სურს და ეხერხება მას, ვინც ერთი მხრივ, ბუნებით მიდრეკილია გადაცდომისკენ და მეორე მხრივ, სულმდაბლობით უშვებს შეწყალების შესაძლებლობას. ქრისტიანობის ნიცშეანურ-ვებერიანული შეფასება, როგორც პარიების სარწმუნოება, სარწმუნოა ამ გარემოების გამოც.

აპოლონურ მსოფლჭვრეტაში არც დაცემის და არც შეწყალების ხსენებაც კი არ არის. ვფიქრობთ, სწორედ ესთეტიკური მოსაზრებებით, აპოლონური არისტოკრატიზმის გამართლება ისეთივე უგემოვნოა, როგორც განკითხვა. შეცოდება, როგორც მორალური კატეგორია, არ მიესადაგება ეპიკური გმირის არისტოკრატულ ეთოსს. შეცოდება ხომ დაცემის და არასრულყოფილების შედეგაა, ხოლო, გმირს, როგორც დასაბამიდანვე ონტიურად სრულყოფილ არსებას, არ ეძლევა გადაცდომის, მითუმეტეს, შეწყალების შესაძლებლობა. ნებისმიერი გადაცდომა, შეცდომა გამოუსწორებელი არასრულყოფილების სიმპტომაა. ეპიკური გმირის შემთხვევაში შეცოდების ერთადერთი „გამართლება“ ყოველგვარი თვითშეწყალების გარეშე უმძიმესი სასჯელის თვითშეგებებაა.

არაფერია ისე დამამცირებელი არისტოკრატული სულისთვის, როგორც გამართლება. გადაცდომა, როგორც გამონაკლისი, კიდევ დასაშვებია, ხოლო გამართლება უმძიმეს შეცოდებაზე უარესია. გადაცდომის შემთხვევაში ეპიკური გმირი არისტოკრატული ქედმაღლობით და ღირსების გრძნობით იღებს სასჯელს. ალბათ, კალოკაგათიის მთელი ეთიკური შინაარსი მდგომარეობს სწორედ ან უცოდველ დიდსულოვნებაში, ამ სიტყვის არისტოტელესეული მნიშვნელობით, ან შემზარავი სასჯელის ქედმაღლურად მიღებაში.

სასჯელი მიგების სწავლების თვალთახედვაა. მორალში გადაცდომა და თვინიერება გაწონასწორებულია მიგების რწმენით. აპოლონური ეთიკური პარადიგმის შემთხვევაში, მართებული იქნებოდა, თუ „შეცოდების“ მაგივრად ვიტყოდით ნໍცრდ (ჰიბრისი) – იერარქიული



მდგომარეობისადმი შეუსატყვისი მედიდურობა, ქედმაღლობა და კადნიერება, მოკლედ - თავხედობა.

ისეთი მორალური ცნებები, როგორცაა: „ცოდვა“, „მონანიება“, „შეწყალება“, „მიგება“ და ა.შ. არა მხოლოდ შორსაა არისტოკრატიული ღირსებისგან, არამედ შეურაცხყოფს კიდევ მის დიდსულოვნებას. არისტოკრატიულ ეთოსში მნიშვნელოვანია, ვინ ქედმაღლობს და არა როგორ, ან რას.

ამის ბრწყინვალე მაგალითია დონ ჟუანი. არისტოკრატიული ღირსების და კადნიერების თვალსაზრისით, ალბათ, მსოფლიო ლიტერატურას არ შეუქმნია უფრო მშვენიერი და დახვეწილი სახე.

შიგადაშიგ ჰომეროსის გმირებიც კი ითხოვენ შეწყალებას, ხოლო აქილევსი, თუმცა ღირსეულად იღებს თავის ბედისწერას, მაგრამ ტროას ომის უდიდესი გმირობით იკმაყოფილებს საკუთარ არისტოკრატიულ ღირსებას. დონ ჟუანის ბედი სრულიად სხვაგვარია. დონ ჟუანი არავითარ დაკმაყოფილებას არ იღებს საკუთარი საზარელი ხვედრისაგან. იგი მარად სატანჯველადაა განწირული ყოველგვარი ეთიკური დაკმაყოფილების გარეშე და არა სასჯელისთვის: დუელში მკვლელობა ბოროტება არ არის, არამედ ღირსებაა, როგორც მოკლულისთვის, ისე მკვლელისთვის. დონ ჟუანი უბრალოდ არისტოკრატიული კადნიერების ნებაყოფლობითი მსხვერპლია. კომანდორი ცდილობს შეწყალების გზით მის დამცირებას პირადი ქედმაღლობის დაკმაყოფილებისთვის. დონ ჟუანი არ მცირდება, არ ითხოვს შეწყალებას და იღებს საზარელ ხვედრს.

კომანდორსა და დონ ჟუანს შორის დუელი, როგორც სააქაო, ისე საიქიო, ამაღლებული არისტოკრატიული ქედმაღლობა და, ჩვეულებრივი მოკვდავისთვის გაუგებარი, მხოლოდ ამ ქედმაღლობისა და ღირსებისათვის საშინელის, შემზარავის აბუჩად აგდებაა.

ინტერესმოკლებული არ იქნებოდა მოკლე ისტორიული გადახვევა. დონ ჟუანი მხოლოდ ლიტერატურული ხატი როდია. არც თუ ისე შორეულ წარსულში, არისტოკრატიულმა კადნიერებამ, 1590-1610 წლებში, დუელებში გაწყვიტა ფრანგული არისტოკრატიის მესამედი (4000 აზნაური)<sup>10</sup>. მხედველობაში თუ მივიღებთ, რომ დუელის საფუძველი, როგორც წესი, სრულიად უმნიშვნელო წვრილმანი იყო ხოლმე და, თანაც, დუელში მოკლულს ზიარება არ ეძლეოდა, ცხადი ხდება, რომ

საქართველოში  
მეცნიერული  
ბიბლიოთეკა

## ლევან ტატიშვილი

ისტორიული დონ ჟუანი კადნიერებაში არაფრით ჩამოუვარდება, თუ არ აღემატება, თავის ლიტერატურულ ორეულს.

დონ-ჟუანობა დიდებულია, რადგან იგი წმინდა არისტოკრატობაა. მის არისტოკრატულ სიდიადეს კომპენსირებაც კი არ სჭირდება აქილევსის ავტორიტეტის მსგავსად. მაგრამ სწორედ ამ გარემოებით იღებს დონ ჟუანი უზენაეს ეთიკურ დაკმაყოფილებას: რა შეიძლება უფრო ფასეული იყოს არისტოკრატისთვის, ვიდრე საზარელი სიკვდილის აბუჩად აგდება მხოლოდ ღირსების იმპერატივისთვის. იგი გარეგნულად რაღაცით ემსგავსება ქრისტიან დიდმოწამეს. თუმცე ქრისტიანი მოწამე სასოებს საუკუნო მიგებაზე, დონ ჟუანისთვის კი ცნობილია, რომ მისი სული უნუგეშოდაა წაწყმედილი.

შეუძლებელია არ აღრფთოვანდე დონ-ჟუანობით, თუკი მორალით ესთეტიკური მგრძობელობა მთლიანად არ დაბლაგვებულია. არ არსებობს უფრო მშვენიერი საქციელი, ვიდრე საზარელ სიკვდილთან ქედმაღლობითა და ესთეტიზმით მოსილი ზიარება. იგი მიაგებს ნებისმიერ გადაცდომას უკეთესად, ვიდრე რელიგიური შეწყალება. ეს მართლაც ის შემართებაა, რომელიც სცილდება ღმერთების შესაძლებლობას.

### ფაუსტის ცდუნება

#### *NARRATIO SECUNDA*

ვინ არის დონ ჟუანთან შედარებით ფაუსტი? – მდაბალი მეამბოხე. მაგრამ ღმერთს სურს ფაუსტი და არა სრულყოფილი გმირი. ღმერთის ძლევა მოსილება ვრცელდება შეცოდებაზე და კარგავს ყოველგვარ მადლს აპოლონურ სრულყოფილებაზე. ამას თუნდაც ის ხდის აშკარას, რომ ღმერთის ძლიერება უპირველესად შეწყალებაა.

მეორე მხრივ, დიდი შეცდომა იქნებოდა შეწყალებაში ვერ დაგვენახა, თუმცე ილუზორული, მაგრამ რელიგიურ-მორალური საზრისი. შეწყალება ხომ საბოლოოდ საფუძველს იძლევა ოპტიმიზმისთვის? სწორედ ეს ოპტიმიზმი ხიბლავს ფაუსტურ სულს. ფაუსტური მსოფლშეგრძნება ოპტიმისტურია, უსაფუძველოდ ოპტიმისტურიც კი.

მხოლოდ გამართლება საკმარისია მხოლოდ მორალური ოპტიმიზმისთვის. სულმდაბალ ფაუსტს კი უფრო მეტი ოპტიმიზმი



ესაჭიროება, ვიდრე მორალური კმაყოფილება. ეთიკური კმაყოფილება საკმარისი იქნებოდა მხოლოდ არისტოკრატიული სულისთვის, სულმდაბლობას კი მორალური თვითკმაყოფილების სანაცვლოდ ხსნა ესაჭიროება.

მაგრამ ფაუსტური სულმდაბლობის უბრალო ხსნაც არ არის საკმარისი. დასაბამიერი შეცოდების და დაცემისთვის იგი თავს მსხვერპლად არ გაიღებდა, რომ არა „ოპტიმისტური“ ხსნის“ იმედი. მხოლოდ საუკუნო სიცოცხლის პერსპექტივა ვერ იქნებოდა რაიმე ორიგინალური დაპირება. სავარაუდოა, რომ ელევსინურ, პითაგორულ და ანალოგიურ სწავლებებს უნდა ჰქონოდათ მსგავსი სოტეროლოგიური კონცეფციები. ამის დასტურად პლატონის დიალოგებიც კმარა. ხსნის დემოკრატიულ-გამარტივებული პრაქტიკაც ვერ აღმოჩნდებოდა უპირობო ცდუნებად. დიონისეს მისტერიები, როგორც არისტოკრატიულ-აპოლონური კულტის საპირისპირო დემოკრატიულ-პლებეური რელიგიური პრაქტიკა, სოტეროლოგიურ ამოცანებსაც ისახავდა. მაგრამ ფაუსტის ხსნისადმი სიხარბის დაკმაყოფილება შესაძლებელი გახდა მხოლოდ ინდივიდუალობის, თანაც, არა იმდენად როგორც ხსნის კონცეფციის საზოგადოდ, ან თუნდაც ინდივიდუალური სულის გადარჩენის გზის, არამედ *ინდივიდუალობის*, როგორც *ასეთის*, ხორცში, ვნებებით და ნებით ხსნის მრწამსით. სწორედ ხორცში ხსნის ასპექტია მნიშვნელოვანი, როგორც დაპირება. ამგვარი მრწამსი, როგორც ხსნის ფორმა, პრინციპულად ახალია მიუხედავად იმისა, რომ შესაძლოა გარკვეული გარეგნული მსგავსება არსებობდეს სხეულის ძველგვიპტურ იმქვენიურ კულტთან.

პლატონურ-პითაგორული და არისტოტელური ტრადიცია სულიერ განახლებად სრულად საწინააღმდეგოს მიიჩნევდა, სახელდობრ, სულის განთავისუფლებას ხორციდან, რადგან ხორცს, მატერიის მსგავსად თვლიდა ბოროტების წყაროდ.

პლოტინუსი ამკარად ეწინააღმდეგება მკვდრეთით ხორცში აღდგომის ქრისტიანულ რწმენას და ჭეშმარიტ განახლებად თვლის სწორედ სულის სხეულისგან განცალკევებას, რადგან ყოველივე ხორციელი ძირეულად ეწინააღმდეგება სულიერს. ქრისტიანობას საკმაოდ მოუწია გარჯა, რომ წინააღმდეგობა გაეწია პლატონისტებისთვის სწორედ „ხორცში აღდგომის“ საკითხში. თავად პავლე მოციქულსაც, მიუხედავად

## ლევან ტატიშვილი

იმისა, რომ ათენელებმა არეოპაგზე თავად მიიწვიეს და ინტერესითაც უსმენდნენ, „... მკვლარების აღდგომა რომ მოისმინეს, ერთნი დასცინოდნენ, სხვები კი ამბობდნენ: ამის შესახებ კვლავაც მოვისმენთ“.<sup>12</sup> ღიონისე არეოპაგელთანაც ნათლად ჩანს, რომ მატერია თავად სიკეთეა, რადგან იგი საგნების წესრიგის თანაზიარია და აუცილებელია სამყაროს სისრულისთვის.<sup>13</sup>

ხორციისა და მატერიის გამართლება ქრისტიანობას მოუხდა არა მხოლოდ კრეაციონისტური მოსაზრებით. მაგალითისთვის, გარკვეული თეოლოგიური სირთულეების მიუხედავად, რათა ზიანი არ მიაღგეს კრეაციონიზმის პრინციპს, შესაძლებელია მატერიის ინტერპრეტაცია არა როგორც არარასაგან შექმნილი, არამედ, როგორც დაცემა, როგორც სულიერი განმსაზღვრელის დანაკლისი, თითქმის ისე, როგორც პროკლესთან<sup>14</sup> არის, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მატერია არა პირველსაწყისის ემანაციის შედეგი იქნებოდა, როგორც ეს პროკლესთანაა, არამედ არარასაგან შექმნილი არსის დაცემა.

იდეალური ხსნის, ე.ი. სულიერის მატერიალურისგან განთავისუფლების შემთხვევაში, შესაძლებელია მხოლოდ სულის, როგორც წმინდა გონების, ყოველგვარი ნების და ვნებების გარეშე, ხსნის დაპირება, რადგან ვნება და ნება ძელი წარმოსადგენია უხორცოდ. ქრისტიანობა კი გულისხმობდა ინდივიდუალობის, როგორც *ნების* ხსნას.

როგორც ჩანს, არაფილოსოფოსისთვის და არაესთეტიკოსისთვის ყველაზე საკრალური სწორედ ნებაა. თავის ინდივიდუალობას, როგორც პიროვნებას, იგი პერცეფციურებს მხოლოდ ნებაში და ნებით.

სწორედ ნების მომენტი არის ქრისტიანული მოძღვრების ღერძი. ქრისტიანული კრეაციონიზმი გულისხმობს სამყაროს შექმნას არარადან, მხოლოდ ღვთაებრივი ნებიდან და ამ ნებისთვისვე. ღმერთიც მნებელი პიროვნებაა. ქრისტიანული კრეაციონიზმი და ღვთაებრივი ნება მასშტაბური და უნივერსალური ფსიქოლოგიზმი და ინდივიდუალიზმია, ეტიმოლოგიურად კი, უფრო ზუსტად რომ ითქვას, ვოლუნტარიზმია. ინდივიდუალობა, როგორც ნება, უკვე თავისთავად განიხილება, როგორც ღვთისაგან ნაბოძები მადლი. ქრისტიანული სიკეთისა და მორალის ცენტრდაც მოიაზრება ნება. ქრისტიანობა დასაბამიდანვე ვოლუნტარისტულად ფსიქოლოგიური და, ამდენად, მორალურია. მან უნდა იზრუნოს სულზე, როგორც მხოლოდ ფსიქიკურ ფენომენზე

იმდენად, რამდენადაც სული მას ესმის, როგორც უპირატესად ნებელობა და მან უნდა ააგოს მორალური სისტემა უპირატესად იმ მიზნით, რომ დასახოს ინდივიდუალური სულის, როგორც ფსიქიკური ფენომენის გადარჩენის გზები ამ სულის ავტონომიური ნებვის გზით.

ქრისტიანობა სხვა არაფერია, თუ არა ელმურ ონტოლოგიასთან დაპირისპირებით ჩამოყალიბებული რელიგიური მორალი. უნივერსალური მორალის, როგორც ონტოლოგიის შემცველის, კლასიკური მაგალითი მოცემულია ნეტარი ავგუსტინეს *De Doctrina Christiana*-ში<sup>15</sup>. აკადემიურ წრეებში გაზიარებული თვალსაზრისის საწინააღმდეგოდ, რომ ხსენებული ტრაქტატი შეეხება სწავლებას ნიშანთა შესახებ, ჩვენი ღრმა რწმენით, ავგუსტინესთან ნიშანი არა სემიოტიკური კატეგორიაა, არამედ მორალურ-სიმბოლური იმპერატივი. ნიშანი, საბოლოოდ, არა საგანია, რომელიც სხვა საგანს აღნიშნავს, არამედ საგანია, რომელიც მორწმუნეს მოაგონებს ღმერთს და ამით ქრისტიანს ავალდებულებს თავისი მისწრაფება არ შეაჩეროს სხვა რამეზე, უკეთუ ღმერთზე. ცხადია, რომ ონტოლოგია კარგავს ყოველგვარ საზრისს, ხოლო რეალობა, ყოფიერების აჩრდილიც კი აღარ არის პლატონური გაგებით, არამედ რელიგიურ-მორალური ორიენტირია.

თუმცა ბერძნული ონტოლოგიური აზროვნების გაქარწყლება ერთბაშად ვერ მოხერხდა. შუასაუკუნეების ქრისტიანობამ ვერ დაძლია ანტიკური გავლენა, უფრო ზუსტი იქნებოდა თუ ვიტყვით, ანტიკური განათლებულობის დაპირისპირება, რის გამოც მერყეობდა ყოველივე წარმართულის სრულიად უარყოფასა და მისი მემკვიდრეობის ათვისებას შორის. სწორედ ამგვარი მერყეობის ნიშნება, ერთი მხრივ, ქრისტიანული სწავლების ონტოლოგიური დასაბუთებების მცდელობები ანტიკური მეტაფიზიკური ტერმინოლოგიური აპარატის გამოყენებით, თუმცა სრულიად წარუმატებლად, ხოლო, მეორე მხრივ, ანტიკური მეტაფიზიკის კრიტიკა. მხოლოდ სქოლასტიკური პერიოდის შემდგომ, ბოლოს და ბოლოს მოხერხდა მეტაფიზიკიდან და ონტოლოგიიდან განთავისუფლება.

რეფორმაციისა და პროტესტანტიზმის შემდეგ მის სწავლებაში აღარაფერი დარჩა გარდა ნებისა და მორალისა. თანაც, ფსიქოლოგიური მხარე თანდათან სჭარბობს მორალურს. ალბათ, ამას ხელი შეუწყო იმქვეყნიური მიზღვევის რწმენაში გაწბილებამ.

ფაუსტის ალეგორიული ხატი, როგორც მეამბოხის და მბედვის, მოკლედ მხოლოდ მწებელის, ზუსტად ასახავს წმინდა ქრისტიანობის არსს. სწორედ ფაუსტურ ქრისტიანობაში, ანუ წმინდა სახით ქრისტიანობაში, იმალება დასავლური ფსიქოლოგიური ინდივიდუალიზმის არსი. ამიტომ დასავლური კულტურა, საკუთარი მორალურ-ფსიქოლოგიური გამოცდილების უსასრულო აღსარებაა, ე.ი. მორალურ-ფსიქოლოგიური ინტროსპექციაა. პოსტსტოლასტიკური ფილოსოფიაც კი, რომელსაც ყველაზე ნაკლებად მართებს ფსიქოლოგიურობა, რომ არაფერი ითქვას თანამედროვე პოპულარულ ფსიქოანალიტიკურ სწავლებებზე *libido*-ს ცენტრალური ცნებით, ინტროსპექციული პრაქტიკის ნაირსახეობაა.

ყოფიერების ფსიქოლოგიური ინტროსპექციით დასაბუთება დეკარტეს დროიდან იწყება.

დეკარტესეული *cogito, ergo sum*, მიუხედავად ყოფიერების დასაბუთების მცდელობისა, არაფერს ამტკიცებს, გარდა ფსიქოლოგიური შთაბეჭდილებებისა: თვითრეფლექსიიდან შეუძლებელია ყოფიერების გამოყვანა. პირეკუ, მხოლოდ წმინდა ფსიქოლოგიური თვითრეფლექსია მხოლოდ *თვითშთაბეჭდილებას* და არაფერ მეტს არ ასაბუთებს, ხოლო მხოლოდ თვითშთაბეჭდილებიდან შესაძლებელია არა იმდენად ყოფიერების, არამედ უფრო *მაიას*, ანუ ტოტალური ილუზორულობის გამოყვანა. გარდა ამისა, გამონათქვამში *cogito* იმპლიციტურადა რომ არ იყოს ნაგულისხმები არსებობა, საიდან მივიღებდით დებულების მეორე ნახევარს – *ergo sum*? ანუ *ergo sum* სხვა არაფერია, თუ არა იმის ექსპლიციტურად ჩვენება, რაც იმპლიციტურად იგულისხმება *cogito*-ში. არსებობის რეფლექსია ხდება არა აზროვნების პროცესის რეფლექსირებით, არამედ აზროვნების რეფლექსირება შესაძლებელია არსებობის პოსტულირებით.

შელნგიეული თვითდაშვება, როგორც ფილოსოფოსობის ამოსავალი პუნქტი, ასევე ფილოსოფოსობის უარყოფა იქნებოდა. მაგრამ შელნგი თავისდა შეუმჩნეველად ფილოსოფიის პრინციპად იღებს ყოფიერებას და არა თვითდაშვებას. მართლაც, გარდა დეკარტესთან დაკავშირებით მოყვანილი მოსაზრებებისა და გარდა იმ ბანალური ფილოსოფიური მოსაზრებისა, რომ საზოგადოდ რაიმეს დაშვება შეუძლებელია არსებობის და ყოფიერების იდეის გარეშე, საგულისხმოა კიდევ ერთი გარემოება:

შელინგის მიხედვით, ფილოსოფიის შემთხვევაში, განსხვავებით ბუნებისმეტყველებისგან, თვითდაშვებამ, როგორც სუბიექტურობამ, უნდა დაასაბუთოს ობიექტურობა. ჩვენი აზრით, ამგვარი თანმიმდევრობიდან ის მნიშვნელოვანი დასკვნა გამოდინარეობს, რომ ობიექტურობა სუბიექტურობის მიზანს წარმოადგენს, რაც ნიშნავს, რომ სუბიექტურობას საზრისი მხოლოდ ობიექტურობის შემთხვევაში გააჩნია, რასაც სხვათაშორის, თვით შელინგიც არ უარყოფს. ამდენად სუბიექტურობის „პირველადობას“ ფილოსოფოსობის შემთხვევაში წინ უსწრებს ობიექტურობა, როგორც მიზანი და ამოცანა, რაც ვფიქრობთ, უნებლიედ შელინგსაც იმპლიციტურად აქვს ნაგულისხმევი.

სამყაროს წვდომის ფსიქოლოგიურობა არა მხოლოდ მეტაფიზიკური სიბეცეა. ფაუსტურ ვოლუნტარიზმს არა მხოლოდ არ შესწევს, არამედ აღარც სურს ყოფიერების ჭვრეტა. ჭვრეტა მას გარკვეულწილად ხელსაც უშლის, რის გამოც მართებს ყოველნაირი მეტაფიზიკიდან გაქცევა.

ამგვარი გაქცევის ბოლო ნაბიჯია მეტაფიზიკის კანტიანური კრიტიკა. მარტოოდენ პრაქტიკული გონების მორალური იმპერატივების, როგორც მსოფლშეგრძნების ტოტალურ პრინციპებად გამოცხადება, დამამთავრებელი ფაზაა ონტოლოგიისგან “განთავისუფლების” გზაზე.

მოკლე დოქსოგრაფიული მიმოხილვის შემდეგ ცხადი ხდება დასავლური ფსიქოლოგიური ინდივიდუალიზმის არსი. ნება დასავლელი ადამიანისთვის არის ერთადერთი აღიარებული პრინციპი. არა მხოლოდ სამართალი<sup>6</sup>, პოლიტიკა, ეკონომიკა და სხვა გაბატონებული სფეროები გამსჭვალულია ნების პრინციპით, არამედ ყოფითი ცხოვრების უმნიშვნელო წერილმანებიც კი. მაგალითისთვის, წარმოუდგენელია ორი თუნდაც ფილოსოფიურად განათლებული ადამიანის ბაასიც კი, ფილოსოფიური განათლების არმქონე მოკვდავებზე, რომ არაფერი ითქვას, პლატონური დიალექტიკის ან და არისტოტელური აპორიმატიკის სტილში. რაოდენ შესაძლებელია, თანამედროვე, თუნდაც განათლებულმა ადამიანმა ინტერესით მოისმინოს მისთვის არაფრის მომცემი, ერთის შესახებ წინააღმდეგობებზე დაფუძნებული საუბარი, როგორც, მაგალითისთვის ათენელები მოციქულ პავლეს უსმენდნენ მათთვის არაფრის მომცემ ქრისტიანობის შესახებ, ან თუნდაც იმის მსგავსად, როგორც ბერძნებს აინტერესებდათ მათთვის სრულიად



უსარგებლო ნილოსის აღიღების მიზეზები, მაშინ, როცა ეგვიპტელებს აზრადაც კი არ მოსვლიათ მათთვის ესოდენ სასარგებლო მდინარის აღიღების მიზეზების დადგენა.<sup>17</sup> თანამედროვე დისკურსის არსი მდგომარეობს *საკუთარი აზრის აღსარებაში* და *სხვისი აღსარების გაზიარებას* ან *უარყოფაში*. დიალექტიკით აპორიების გამოვლენა ან თუნდაც მოცალე ჭვრეტა უბრალოდ შეურაცხყოფს აღსარებას და ნების ინტიმურობას.

## ინდივიდუალობის ორი კონცეფცია *NARRATIO TERTIA*

ქრისტიანული თავისუფალი ნება გვესმის, როგორც წმინდა ნება, ნება, რომელიც არაფრითაა განპირობებული და ნებაა ნებისთვის. ქრისტიანულ პარადიგმაში სული და თავისუფალი ნება სინონიმებია. მართალია, სულს ვნებებიც ახასიათებს, მაგრამ ეს რატომღაც არაარსებითად და ნეგატიურადაც კია მიჩნეული. ალბათ, იმ გარემოების გამო, რომ ვნება ნების დამოუკიდებლად, ხშირად კი მის საწინააღმდეგოდაც წარმოიშობა, არსებობს და მოქმედებს. არც თუ ისე იშვიათად ნებასაც განაპირობებს.

მნებელ სულს, როგორც ინდივიდუალობას, თუ ყურადღებით დავაკვირდებით, მნიშვნელოვანი აღმოჩნდება ნებელობა და არა თავად სული, რადგან სულს ინდივიდუალურად ხდის ნებვის უნიკალურობა. სულის ინდივიდუალობის შენარჩუნებისთვის ნებას მართებს *ნების თვითშენარჩუნება* ნებვაში, რაც, უნდა ვივარაუდოთ, არსებითად არის ინდივიდუალური სულის, ე.ი. თავისუფალი ნების, გადარჩენის ქრისტიანული ვერსიის უკიდურესი აბსტრაქცია.<sup>18</sup>

ფაუსტი ჭეშმარიტი ქრისტიანია იმ გარემოების გამოც, რომ მისი ინტერესი ნებით შემოიფარგლება. ქრისტიანული მორალიც კი საბოლოოდ გამსჭვალულია ნების ფსიქოლოგიზმით, რადგან ქრისტიანობის, როგორც მორალური სწავლების, ძირითად ამოცანას წარმოადგენს სულის, ანუ ნების მნიშვნელობის შთავონება, დარწმუნება და ნებვა და, რაც უმთავრესია, ჭეშმარიტი გზის ჩვენება ამ ნების და ნებვის გადასარჩენად.

აპოლონური სულის მოცალე ჭვრეტა ყოველგვარ მორალურ

საზრისსაა მოკლებული. ელნური სულისთვის უმთავრესი ჭეშმარიტება დაუფარავობაა (ἀλήθεια) ყოფიერების შექმნების თვალსაზრისით. ქრისტიანობისთვის ჭეშმარიტება ღვთისმოსავი საქციელია სულის გადასარჩენად. თანაც ჭეშმარიტების შექმნებადობის საკითხი არ დგება, ცხადია ზოგიერთი გადახვევის გამოკლებით: ჭეშმარიტება ხომ ღმერთია, ღმერთი კი შეუქმნადია.

ბერძენს ყოფიერება აინტერესებს, ქრისტიანს - სულის ხსნა. ორივე მსოფლმხედველობა ნებისმიერ საკითხს განიხილავს საკუთარი პარადიგმის ჩარჩოებში.

ამ ფუნდამენტურ განსხვავებებში იმალება დღევანდულობის მიერ ანტიკური ინდივიდუალიზმის ვერ გაგება. აპოლონური *principium individuationis* არის ონტოლოგიური და, ამდენად, გნოსეოლოგიური, ეთიკური და ესთეთიკური და, არანაირად მორალურ-ფსიქოლოგიური ინდივიდუალიზმი. ბერძნული მსოფლჭვრეტა შეგნებულად გაურბოდა ყოველგვარ ფსიქოლოგიზმს (როგორც სწავლებას ნებისა და ვნებების შესახებ), როგორც ეთიკური ბოროტების მიზეზს. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ აპოლონურ მსოფლჭვრეტისთვის უცხოა ინდივიდუალობის გაგება.

ბერძნულმა მეტაფიზიკამ ონტოლოგიურადაც და გნოსეოლოგიურადაც ამომწურავად გამოიკვლია ინდივიდუალობის პრობლემა და საზოგადოდ ინდივიდუაციის პრინციპი. მეტიც, ალბათ, ბერძნები ერთადერთნი არიან, ვინც არ მოახდინეს ინდივიდუალობის პოსტულირება მსგავსად კაპადოკიელი მამებისა, არამედ გამოიკვლიეს შემდეგი გნოსეოლოგიური და ონტოლოგიური შეკითხვების საფუძველზე: ა) როგორ არის შესაძლებელი ინდივიდუალობის შექმნება და ბ) რა არის ინდივიდუალობის მიზეზი და რა აყალიბებს მას ამგვარად.

პლატონის მიმდევართათვის პირველი შეკითხვა მოკლებულია საზრისს, რადგან ცოდნა მხოლოდ უნივერსალურია. არისტოტელე კი მერყობდა და, ერთი მხრივ, თვლიდა, რომ ყველაზე სრულყოფილი ცოდნა კონკრეტულობის უშუალო ცოდნაა, ხოლო, მეორე მხრივ, უნივერსალური ცოდნა უპირატესია მრავალი თვალსაზრისით.<sup>19</sup>

რაც შეეხება მეორე ასპექტს, ინდივიდუალობის ონტოლოგიური კონცეფცია იშვა ანაქსიმანდრეს აპეირონის შესახებ სწავლებასთან



ერთად.<sup>20</sup> ანაქსიმანდრეს მიხედვით, ინდივიდუალური საგნები წარმოიშვნენ აპეირონიდან, რაც ანაქსიმანდრემ შეაფასა, როგორც უსამართლობა. ანაქსიმანდრეს ანტიერესება ინდივიდუალური საგნების მხოლოდ *სიმრავლე*, თანაც ისიც მხოლოდ აპეირონთან მიმართებაში.

რაც შეეხება ელეურ სკოლას, იგი ონტოლოგიურადაც და გნოსეოლოგიურადაც უარყოფდა ინდივიდუალურ საგნებთან ერთად მათი ყოველგვარი სიმრავლის არსებობის შესაძლებლობას, ხოლო შეგრძნებითი საგნების სიმრავლეს ილუზიას მიაწერდა.

ჰერაკლიტე ცნობდა უწყვეტად ცვალებადი საგნების სინამდვილეს, მაგრამ გრძნობად სამყაროს თვლიდა შეუქმეცნებად და, ამდენად, ინდივიდუალურ საგნებს ყოველგვარ გნოსეოლოგიურ საზრისს მოკლებულად.<sup>21</sup>

ინდივიდუალური არსით პირველად, როგორც დამოუკიდებელი პრობლემით, პითაგორელები დაინტერესდნენ.<sup>22</sup>

პითაგორელებმა აპეირონს მიუმატეს ზღვარის პერასის (πέρας) ცნება და ონტოლოგიურად ახსნეს პარტიკულარული საგნის წარმოშობა. პერასი, აპეირონ და მათი პროდუქტი, რიცხვები, ხსნის მხოლოდ პარტიკულარული საგნების წარმოშობას, მაგრამ იგი სრულებით არ არის დამაკმაყოფილებელი ინდივიდუალობის, როგორც *პოზიტიურად* და *უნიკალურად* განსაზღვრული რაობის ასახსნელად. პითაგორეიზმი მხოლოდ ხსნის პარტიკულარული საგნის ზღვარს სხვა საგნებისგან განცალკევებულობის და თავისუფლების თვალსაზრისით. თუმცა პითაგორელებმა კიდევ ერთი ნაბიჯი გადადგეს ინდივიდუალობის შემეცნებაში: ახლად შემოტანილი მონადის ცნებით მათ განჭვრიტეს პარტიკულარული საგნის *ერთიანობა*. მაგრამ, საფიქრებელია, რომ პითაგორული მონადა გულისხმობს განცალკევებულობას (*ერთობას*) და არა *ერთიანობას*.

პლატონმა „ერთის“ ტერმინთან ერთად გარკვევით ჩამოაყალიბა ინდივიდუალური საგნის ერთობის, ერთის ასპექტი.<sup>23</sup> თუმცა პლატონმა არ განავითარა უნიკალობის შესახებ სწავლება. პლატონისთვის ინდივიდუალური საგნები ჰომოგენურია. იგი იგნორირებს პარტიკულარული საგნის სპეციფიკურ მახასიათებელს. ერთიანის ქვეშ ის ისევ გულისხმობს გარკვეული კლასის ელემენტს.

ინდივიდუალობის სპეციფიკურ განმსაზღვრელ კონცეფციას ვერც

გვიან პლატონისტებთან ვხვდებით. ნეოპლატონიკოსები ინდივიდუალობას იაზრებდნენ როგორც დაცემას, გარკვეულ სქიზმას ერთთან მიმართებაში.<sup>24</sup> ისინი ინდივიდუალობას მიიჩნევდნენ არანამდვილ მყოფად მისი წარმავალი და არათვითკმარი ბუნების გამო, მისი შემეცნების შესაძლებლობასაც უარყოფდნენ მისი ცვალებადი არსების გამო.<sup>25</sup> პლოტინუსის თანახმად, ინდივიდუალობა - შემთხვევით მყოფია, რომელიც არარასთან იმდენადაა ახლოს, რამდენადაც იგი მატერიის თანაზიარია. ამ „წარყვნით“ იგი ბოროტების თანაზიარიც კია.<sup>26</sup> შექმდე, სიმრავლევ ბოროტებაა, ხოლო ინდივიდუალური საგნები სიმრავლის თანაზიარნი არიან.<sup>27</sup>

ამდენად, პლოტინუსმა „დაგმო“ ინდივიდუალობა, როგორც ბოროტება, სიმრავლესთან და მატერიასთან თანაზიარების და ცვალებადი ბუნების გამო.

არისტოტელე, ალბათ, ერთადერთი გამონაკლისია, ვინც გამოიკვლია ინდივიდუალობის პრობლემა, როგორც სპეციფიკურად პოზიტიურად განსაზღვრული არსი. მან სპეციალური ტერმინიც კი შემოიღო — *τοδὲ τι*<sup>28</sup>. ამ ცნების, ალბათ, ყველაზე ზუსტი თარგმანი, დუნს სკოტუსის *haecceitas* ანალოგიით „ესობა“ არის.

არისტოტელემ ჩამოაყალიბა პოზიტიურად სპეციფიკურად განსაზღვრული ინდივიდუალური არსის ინდივიდუაციის პრინციპები. სამწუხაროდ, არისტოტელეს ამ საინტერესო სწავლების ზერელედ მიმოხილვის შესაძლებლობასაც კი მოკლებულნი ვართ. შემოვიფარგლოთ მხოლოდ ინდივიდუაციის პრინციპების ჩამოთვლით: პ) მატერია; 3) მოქმედება; 3) ფორმა; 4) ბუნება; 3) რიცხვითი განსხვავებულობა.<sup>29</sup>

ინდივიდუაციის პრობლემის შუასაუკუნეების სქოლასტიკის კვლევა უპირველესად განპირობებული იყო ქრისტოლოგიურ-თეოლოგიური, ვიდრე მეტაფიზიკური ინტერესით. საბოლოოდ, ქრისტოლოგიური კრეაციონიზმი და ინდივიდუალიზმი ერთი და იმავე პრობლემის ორი ასპექტია: ღმერთს სურდა შეექმნა სამყარო არარადან, როგორც ინდივიდუალობებით სტრუქტურირებული კომპოზიცია.

მიუხედავად ინდივიდუაციის პრობლემით მეტი დაინტერესების ანტიკურობასთან შედარებით, სქოლასტიკამ არსებითად ვერანაირი ახალი კონცეფცია ვერ შეიმუშავა. გადმოცემის ორიგინალობის,



დახვეწილობისა და არა კონცეპტუალური სიახლის გამო შესაძლოა მოხსენიებულ იქნას ჰენრი გენტელის ორმაგი უარყოფის<sup>30</sup> სწავლება და ღუნს სკოტუსის *haecceitas*-ის თეორია. ამკარაა, რომ ორმაგი უარყოფა და *haecceitas*-ის კონცეფციებიც მოკლებულია სიახლეს. ინდივიდუაციის ყველა სქოლასტიკური დოქტრინა უკეთეს შემთხვევაში ხვეწდა, ამუშავებდა და აღრმავებდა არისტოტელესეულ ანალოგებს. გამონაკლისს არც ღუნს სკოტუსის თეორია წარმოადგენს. ტერმინი *haecceitas* არისტოტელური τῶνδε τῶν-ს ლათინიზირებული ფორმაა. ეს ცნება არისტოტელეს ლათინურ თარგმანებში გვხვდება *hos quid, hoc quid est, hoc aliquid* და *quod est ex hiis*. სავარაუდოა, რომ „ნატიფმა დოქტორმა“ ახალი ფილოსოფიური კატეგორია ჩამოაყალიბა დემონსტრაციული ნაცვალსახელის *hic, haec, hoc*, საშუალო სქესის, მრავლობითი რიცხვის აბსტრაქტულ არსებით სახელად გარდაქმნის გზით.

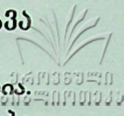
ვიმედოვნებთ, რომ ეს ზედაპირული დოქსოგრაფიული მიმოხილვა მკითხველს დაარწმუნებს ჩვენი ამოსავალი დებულების მართებულობაში ელინურ მსოფლჭკვრეტაში ინდივიდუაციის საკითხთან დაკავშირებით. მკაფიოდ უნდა გაიმიჯნოს ინდივიდუალობის აპოლონური და ფაუსტური გაგება.

ინდივიდუაციის პრინციპი ნებაში, ისევე უაზროა ონტოლოგიურად მოაზროვნე ბერძენისთვის, როგორც აბსოლუტურად გაუგებარია თანამედროვე ფილოსოფიისთვის ინდივიდუალობის საზრისის ძიება მატერიაში, ფორმაში, ბუნებაში, დადებით არსში, გადათვლაში და ა. შ. საკმარისია, გავიხსენოთ სტოიკურ-სკეპტიკური ატარაკსიის და აპათეის ეთიკური კატეგორიები, ცხადი გახდება, რომ ბერძენი შეგნებულად გაურბოდა ნებას და ვნებას.

## ნების აბსურდულობა *ENUMERATIO. REPREHENSIO*

ფაუსტურის და აპოლონურის შეუთავსებლობა უხეშად შეიძლება შემდეგ ალტერნატივად ჩამოყალიბდეს: ან ნება, ან ყოფიერება.

ნება რომ არაონტოლოგიური კატეგორიაა, ამას ქრისტიანული კრეაციონიზმიც ადასტურებს: ღმერთი სამყაროს არარაღან ქმნის.



ყოფიერების არაფრიდან შექმნა კი ონტოლოგიურად შეუძლებელია. თვით ყოფიერების ქმნადობის აქტია შეუძლებელი: ყოფიერება მარადიულია.

კრეაციონიზმს სხვა სირთულეც ახასიათებს: ღეთაებრივი, ან ნებისმიერი სხვა ნება, გინდ არარაღან ქმნიდეს სამყაროს, გინდ თავად იყოს სამყაროს საფუძველი, ვერაფრით ვერ ახსნის სამყაროს წესრიგისა და გარკვეულობის მდგომარეობას: ნებას ხომ გარკვეულობა და წესრიგი არ ახასიათებს, რადგან გარკვეულობა სხვა პრინციპია, ვიდრე ნება.

შოპენჰაუერის მიერ ნებით სამყაროს ახსნის მოდელი საკმაოდ არაღამაჯერებელია. ნება თავისთავად ვერანაირად ვერ იქნება არა მხოლოდ ყოფიერების პრინციპი, არამედ ყოფიერებასთან რამენაირად თანაზიარიც კი, რადგან ყოფიერება უპირველესად გარკვეულობაა, ხოლო წმინდა, „არაობიექტივირებული“ ნება განუზღვრელობაა. შოპენჰაუერის მიერ მოყვანილი მაგალითები, იქნება ეს მსოფლიო მიზიდულობის თუ მაგნიტური ველის ძალა, უფრო შეესაბამება, მისივე ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, ობიექტივირებულ ნებას, ანუ ნებას, რომელიც განსაზღვრულია და აძლენად განსხვავდება წმინდა ნებისაგან. ხოლო წმინდა, არაობიექტივირებულ, ბრმა ნებას, როგორც იგი უწოდებს, იგი მხოლოდ დაშვების, პოსტულირების საფუძველზე მიიჩნევს ყოფიერების პრინციპად. როცა კი ცდილობს წმინდა ნების დასაბუთებას მაგალითებით, არაწმინდა, „არა ბრმა“, ანუ ობიექტივირებული ნების ნიმუშები მოაქვს. სხვაგვარად შეუძლებელია: ბრმა ნება ვერანაირად ვერ იქნება მკაცრად სტრუქტურირებული სამყაროს პირველმიზეზი.

ნებასთან მიმართებაში კიდევ ერთი საკითხია გასარკვევი. სახელდობრ, ვნება. რატომღაც „ნების ფილოსოფოსებს“ ყურადღების მიღმა რჩებათ ნების ეს აუცილებელი კორელატი. ნებას მხოლოდ განცდის (ჩვენ ონტოლოგიურ კატეგორიას ვნებას უფრო ვარჩევდით, ლათინური *passio*-ს მნიშვნელობით) შემთხვევაში შეუძლია არსებობა. „შიშველი ნება“ კიდევ იმიტომაა უსაზრისო კატეგორია, რომ მას ვნების, განცდის ობიექტი ესაჭიროება. ანუ თუ შევეცდებით მეტაფიზიკურად ამ აზრის გამოთქმას, ნება ვნებით განისაზღვრება; კიდევ უფრო ზუსტად ნება ვნების ნებაა, რაც სხვა არაფერია, თუ არა ნების ობიექტივაცია. „უენები ნება“ ოქსიუმორონის ტროპს უფრო განეკუთვნება, ვიდრე ფილოსოფიური საზრისის მქონე გამოსახულებას. მეტის თქმაც კი



შეიძლება, ნების არსი, თუ საერთოდ შესაძლებელია არაონტოლოგიური კატეგორიების არსზე საუბარი, შესაძლოა ვნებამ განსაზღვროს. მართლაც, სულ მცირე, ნების ბოლოვან მიზანს ვნება წარმოადგენს. მეტიც, შესაძლოა ნების ვნებიდან წარმოშობაც. გარდა ამისა, მთლად გარკვეული არ არის, თუ როგორ და რამდენად დომინირებს ნება ვნებაზე. ეს ინტროსპექციიდანაც აშკარაა: ნებით გრძნობის გამოწვევა და მართვა საკმაოდ ძნელია.

თუმც მეთოდოლოგიური შეცდომაა ამგვარი ფსიქოლოგიური ფენომენების მეტაფიზიკური აპარატით მოაზრება. ალბათ, თვით ამ ფენომენის ბუნება გვაიძულებს, დაე გვეპატიოს, ფსიქოლოგიური ინტროსპექციით გავაშუქოთ ეს ცნებები.

ნების ამოსავალი წერტილი სურვილი, ლტოლვაა. ცხადია, თუ არავითარი სურვილი არ არსებობს, ძნელია ნების არსებობაზე საუბარი (ამ შემთხვევაში ფსიქოლოგიურ პათოლოგიას აქვს ადგილი), თუმც სურვილი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს აგრესიულ მდგომარეობას, ანუ ნებას. ე.ი. სურვილი თავისთავად პასიურობაა, ანუ „აქტიური“ განცდაა, კიდევ უფრო ზუსტად „აქტიური“ ვნებაა. თუმც ფსიქოლოგიურ ფენომენთა გამაში, განცდა კიდევ ცალკე ფენომენად შეიძლება გამოიყოს, როგორც უკიდურესი და სრული პასიურობა, რომელიც ნების „ძალადობის“ უშუალო „მსხვერპლს“ (აფექტს, ეტიმოლოგიურად ზუსტი მნიშვნელობით) წარმოადგენს და რომელიც, თავის მხრივ, სურვილის წინარე ფაზაა. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მხოლოდ სქოლასტიკური, ნატიფი დაყოფებია და, ალბათ, ფსიქოლოგიური მეცნიერების თვალსაზრისით მანკიერი.

რაკი თავისი ბუნებით სურვილი-ვნება პასიურია (განმცდელია) და თანაც ობიექტივირებულია, მას უნდა გააჩნდეს ობიექტივაციის სუბიექტი, როგორც სურვილის ობიექტი, მიზანი და თანაც ეს ობიექტი, როგორც სუბიექტი, ანუ აგენტი, მქმედი, რომელიც უნდა მოქმედებდეს მასზე. ეს უკანასკნელი გარემოება კი, ანუ მოქმედება ვნებაზე გულისხმობს ნებას. თუმც, ესოდენ ზუსტი გამიჯვნა და ზღვარის მოძიება არ მართებს ფსიქოლოგიურ ფენომენებს. ეს, ალბათ, უფრო არისტოტელეს მოქმედებისა და განცდის კატეგორიების წამხედურობით შედგენილი მოდელია. ფსიქიკურ სინამდვილეში კი, ნების და ვნების განცალკევება საკმაოდ რთული და საეჭვოც კია. მეტიც, თუ კი

შევეცდებით ამ ორი კატეგორიის სიღრმეში, ანუ ონტოსში ჩაწვდომას, არისტოტელეს მსგავსად, მოგვიხდება მათი აქციდენციებად აღიარება, რადგან, ერთი მხრივ, ისინი დამოუკიდებლად არ არსებობენ და გარკვეულ არსებს (სუბსტანციებს) ეკუთვნიან, როგორც აქციდენციები და, მეორე მხრივ, თუნდაც რომ დაუშვათ, რომ ისინი წმინდა სახით არსებობენ, გარკვეულობას, ე.ი. ობიექტივაციას იძენენ არსის მეშვეობით.

მაგრამ ამ დათმობაზეც წავიდეთ და დაუშვათ წმინდა ნების და ვნების არსებობა, ე.ი. არა როგორც აქციდენციები, არამედ როგორც გარკვეული პრინციპები. მაშინ მივიღებთ, რომ ზღვრის დადება ნებასა და ვნებას შორის შეუძლებელია: ნება – სხვა არაფერია, თუ არა ვნების ნება (როგორც ნების ობიექტივაცია), ხოლო ვნება ... ისევ ვნების ნება (როგორც ნების ობიექტივაცია). პირველ შემთხვევაში ვნების მიყენება ნების მიერ იგულისხმება, ხოლო მეორეში – ნების ვნებისადმი კუთვნილება. წარმოშობის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ნება ვნების შედეგია, ხოლო ვნება ... ისევ ვნების შედეგი. მეორე მხრივ, ცხადია (აპოდიკტიკურად, თვით „ვნების ნების“ ფორმულირიბიდან გამომდინარე), რომ ვნება ნების გარეშე ვერ იარსებებს და პირუკუ. „ვნების ნების“ აპორიის გადაჭრა შესაძლებელია, თუ ნებას და ვნებას კორელატურ აქციდენციებად გავიაზრებთ.

ონტოლოგიური და კოსმოგონიური მოსაზრებები ერთი მხარეა. რა ეთიკური თუ მორალური საზრისი გააჩნია ნებას?

სანამ ამ კითხვას გაეცემა პასუხი, ნათელი უნდა მოეფინოს თვით ეთიკის და მორალის ცნებების მნიშვნელობას. ცხადია, ეტიმოლოგიური ასპექტი არ იგულისხმება.

ეთიკაც და მორალიც, ორივე ფასეულობებითი სწავლებებია, მაგრამ ეთიკა მორალისგან განსხვავებით წარმოებულია და თავისი სისტემის კრიტერიუმად იღებს სიკეთეს (ἀγαθόν), სრულყოფილი ყოფიერების მნიშვნელობით. უხეშად რომ ითქვას, ეთიკა – ონტოლოგიის ერთ-ერთი განყოფილებაა, კიდევ უფრო ზუსტად, „ევდაიმონიის ონტოლოგია“, როგორც ბედნიერების, ნეტარების მდგომარეობის შესახებ სწავლება. ეთიკის ზღვარი, ბოლო ევდაიმონიაა, ხოლო საშუალებაა ცოდნა და უნარი (ἐπιστήμη). მორალი თვითემარია და მისი პრინციპი ნებაა. ნების გაუქმება მორალის გაუქმებას ნიშნავს. მორალს „სტაბილური“ ზღვარი და ბოლო არ აქვს, თუ, რა თქმა უნდა, ნებას არ მივიღებთ



მხედველობაში: იგი გულისხმობს უწყვეტ და დაუსრულებელ ძალისხმევას ნების სახით. მორალი შესაძლებელია მხოლოდ არაონტოლოგიურ, არამეტაფიზიკურ, უწყვეტდინამიკურ მდგომარეობაში.

მორალი რომ არაონტოლოგიურია, ამის დამტკიცება ძალიან იოლია აპოდიქტიკურად: ნამდვილმყოფი სრულყოფილია, არაწარმავალია, უცვლელია და ა.შ., რაც ნიშნავს, რომ არ საჭიროებს სხვას მაშინ, როცა ნება არასრულყოფილების, სხვაგვარობაზე დამოკიდებულების და საჭიროების სიმპტომა და, ამდენად, ძალისხმევისა და ქმნადობისკენ დაუსრულებელი წაქეზებაა. ნება არაონტოლოგიური კატეგორიაა იმდენად, რამდენადაც იგი ცვალებადობის მიზეზია და თავად ცვალებადობაა, ხოლო ყოფიერება კი უცვლელია. თავისთავად ნებას არ გააჩნია ზღვარი მაშინ, როცა ყოფიერება არის ქმნადობის ზღვარი.

აგრეთვე, გვმართებს ეთიკისა და მორალის ალტერნატიული პრინციპების, სახელდობრ, ევდაიმონიის და ნების შეუთავსებლობის გაშუქება.

შევეცდებით ამ შეუთავსებლობის აპოდიქტიკურად დამტკიცებას. რადგან ზემოთ ვაჩვენეთ შესატყვისობა ნებას და ვნებას შორის, ანუ სურვილ-განცდასა და ნებას შორის, დამტკიცების ამოსავალ დებულებად ავიღოთ, ერთი მხრივ, ჩვენთვის ყველაზე არასახარბიელო, ხოლო, მეორე მხრივ, სავსებით ბანალური გამოსახულება: საბოლოოდ მხოლოდ ბედნიერებაა სასურველი და იგი არც ერთ შემთხვევაში არ შეიძლება სასურველი არ იყოს და ყოველივე, რაც სასურველია, საბოლოოდ გაითვლება ბედნიერებაზე (ამოსავალი დაპირისპირება ხომ ნება-ბედნიერებაა? ჩვენ კიდევ უფრო დიდ დათმობაზე მივდივართ, რადგან ნების და ბედნიერების შესაბამისობა გაცილებით ბუნდოვანია, ვიდრე სურვილის და ბედნიერების ჰარმონიულობის თვალსაჩინოება).

გავშალოთ ეს დებულება: 1. იქნებ ბედნიერება სხვა არაფერია, თუ არა სურვილის მდგომარეობა? თუ ბედნიერება სრულყოფილება და სისავსება, ერთი სიტყვით, ავტარკიულობაა, თვითეპარობაა, ხოლო სურვილის მდგომარეობა გარკვეული დინამიკური მისწრაფებაა, მხოლოდ ამ გარემოების გამო ვერ იქნება ის ბედნიერების იგივეობრივი; 2. მართალია, ბედნიერება თავად სურვილის მდგომარეობა არ არის, მაგრამ იქნებ, ბედნიერება სასურველია? წინა (1) დასკვნის გათვალისწინებით, თუ ბედნიერება სურვილის მდგომარეობა არ არის, მაშინ სასურველი

სურვილის მდგომარეობა არ უნდა იყოს. აპორია ცხადია: როგორაა შესაძლებელი სასურველის არსებობა სურვილის მდგომარეობის გარეშე?

იქნებ, შეგვერბილებინა ამოსავალი დებულება და დაგვეშვა სურვილის მდგომარეობის სასურველობაც. ეს დაშვებაც აპორიას არსებითად ვერ ხსნის, რადგან: თუ სურვილის მდგომარეობის სასურველობა ბედნიერების სასურველობისთვისაა დაშვებული, მაშინ ის იმდენად არის სასურველი, რამდენადაც ბედნიერება სასურველი, ხოლო თავად სასურველი არ არის, უკეთეს იგი დამოუკიდებლად არის სასურველი, მაშინ, როგორც კი გავრცელდება ბედნიერების სასურველობაზე, ეს დაშვება კარგავს ყოველგვარ მნიშვნელობას.

შეიძლება დაიბადოს მოსაზრება: ბედნიერება სასურველია და ამდენად იგი გარკვეულ მამოძრავებელს წარმოადგენს ბედნიერების მიღწევის დინამიკაში, ხოლო ბედნიერების მდგომარეობის შემთხვევაში იგი უქმდება. მაგრამ სურვილი ვერც ამ დინამიკაში ვერ ითამაშებს ვერანაირ როლს იმ უბრალო გარემოების გამო, რომ, თუ ბედნიერებისკენ სწრაფვის მამოძრავებელი სურვილია, მაშინ იგი ბედნიერების მიღწევასთან ერთად უნდა გაუქმდეს. მაგრამ თუ ბედნიერების მიღწევამდე გაუქმდა, მაშინ იგი აღარ არის მამოძრავებელი, თუ შემდეგ, ან თუნდაც თანადროულად გაუქმდა, მაშინ იგი ბედნიერებასთან ერთად თანაარსებობს, რაც წინა აპორიას წარმოადგენს.

ამდენად, ცხადი ხდება, რომ ვერც იმას ვიტყვით, რომ ბედნიერება სურვილის მდგომარეობაა და ვერც იმას, რომ ბედნიერება სასურველია.

ეს სირთულე უფრო გასაგებად ფსიქოლოგიურ პარადიგმაში მოგვეცემა: განვიხილოთ მიმართება ბედნიერება - სურვილი. სურვილის წყაროა ის, რაც არ არის, რაც ნაკლოვანებას ქმნის (მართლაც, ხომ არ შეიძლება სურვილს წარმოშობდეს ის რაც სულს უპყრია). ამდენად, თუ ბედნიერებას აქვს ადგილი, მაშინ სურვილი არ არსებობს, რადგან ბედნიერება სრულყოფილების მდგომარეობაა და სრულყოფილების მდგომარეობას არ შეიძლება რაიმე სურდეს. ვიმეორებთ, ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ სურვილის ობიექტი ბედნიერება არ არის და რომ სურვილი დროში ვერ გაუსწრებს ბედნიერებას, არამედ იმას, რომ ბედნიერების შემთხვევაში სურვილი აღარ არის, ხოლო ბედნიერების სურვილი სწორედ ბედნიერების ნაკლებობის ნიშანია.



მეორე მხრივ, როგორ არის შესაძლებელი სურვილის მდგომარეობას სურდეს თავის თავის სრული გაუქმება, თუ სურვილი ტანჯვად არ აღიქმება და, თანაც, თუ ბედნიერების ხიბლი მის სასურველობაშია? ცხადია, მხოლოდ ილუზიის შემთხვევაში.

ზემორე დიალექტიკის საფუძველზე იბადება მარტივი აზრი: ვედაიძონია შესაძლებელია ატარაკისის/აპათიის ანუ სურვილისგან (რომ აღარაფერი ვთქვათ ნებაზე) განდგომის შემთხვევაში.

ნების და ბედნიერების კონფლიქტის გამოვლენა არა მხოლოდ სპეკულაციური განაზრებებით, არამედ ინტუიციურ-ემპირიული რეფლექსითაც შეიძლება.

მკითხველი, იძუდა, კიდევ ერთხელ გვაპატიებს კიდევ ერთ გადახვევას მგრძნობელობის სფეროში, მაგრამ ვიმეორებთ, რაკი ნება არამეტაფიზიკური კატეგორიაა, მისი ბუნების, უმეტეს წილად შერბნება შესაძლებელი, ვიდრე შეძენება.

ყველა დაგვეთანხმება, რომ ნება უპირატესად ფსიქიკური ძალისხმევა უნებლობის, უნებურობის ალაგმვის, ან ვნებაზე ბატონობის სახით, ან მსგავსი რამ. ნება არც სპონტანურ-ექსტატური მდგომარეობაა და არც სულის ნეტარი სასოება. იგი ეწინააღმდეგება და ძალადობს, როგორც სპონტანურ ექსტატურობაზე, ისე ნეტარ სასოებაზეც. ნება იქ წარმოიშობა, სადაც ძალისხმევას თავს ვერ ავარიდებთ.

ვის არ უგრძნია ის სულიერი ამაღლება, როცა ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე სხეულის ასოებიც კი ჰომეროსის მიერ ესოდენ მოხდენილად აღწერილ სიმსუბუქეს იძენენ. ჩვენ გვეჩვენება, რომ სწორედ ეს ექსტატური მდგომარეობაა თავისუფლება, ანუ *ნებისგან თავისუფლება* და არა *ნების თავისუფლება*. „თავისუფალი ნება“ თავისთავად წინააღმდეგობრივი ცნებაა, რადგან სწორედ ნება ეწინააღმდეგება და ლაგმავს ექსტატური მდგომარეობის თავისუფლებას. თავისუფლების კონცეფტი უნდა მიეკუთვნოს ექსტატურ მდგომარეობას და არა ნებას. ჭეშმარიტი თავისუფლება დიონისური საწყისის ექსტაზში მდგომარეობს.

რამდენადაც თავად ექსტატური მდგომარეობა მხოლოდ ინტუიციური და არა შეძენებითი ფენომენია და, ამდენად, მის შესახებ შესაძლებელია მხოლოდ საეჭვო ვარაუდების შემუშავება, ჩვენ არ ჩავეუღრმავდებით შემდგომ კვლევას. დაე, მივანდოთ ამ საკითხის გაშუქება მათ, ვინც

სულის დაკვირვების და ინტროსპექციის სფეროში მუშაობს.

მეორე მხრივ, იდეალური, სრულყოფილი ობიექტის ჭვრეტა იწვევს ნეტარებას ესთეტიკური ტკობის სახით. როგორც შოპენჰაუერმა სავესებით სწორად შენიშნა, ამ შემთხვევაში ნება უქმდება. სწორედ სულიერი ნეტარების მდგომარეობაა ევდაიმონია.

„თავისუფალი“ ნების არჩევანი უარყოფს როგორც დიონისური ექსტაზის თავისუფლებას, ასევე აპოლონური სრულყოფილების ევდაიმონიას. მაგრამ ფაუსტური სული არც ილტვის ბედნიერებისკენ. მისი ხვედრია ტანჯვა უსასრულო „ნების“ სახით. ნება ღვთაებრივი მაღლი კი არ არის, არამედ კრულვაა.

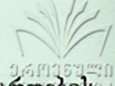
### კრულვის ტოპოსი

#### REPREHENSIO SECUNDA. CONCLUSIO

ინდივიდუალიზმის ქრისტიანული გაგება, როგორც ნების ფსიქიკური აქტი, ნიშნავს უნიკალობის უწყვეტ და უსასრულო ჩამოყალიბება-ქმნადობას.

მართლაც, თუ ნების აქტი წყდება, თუნდაც ნებელობა მხოლოდ შესაძლებლობაში იყოს, უკიდურეს შემთხვევაში ადგილი აქვს ატარაკსიის, ან აპათიის შემთხვევას. ნებელობის აქტუალური მდგომარეობაა ნება, ხოლო ამ ნების, როგორც უწყვეტი დინამიზმის მახასიათებელია უნიკალობა. სხვაგვარად რომ ითქვას, უნიკალობა ნების მანიფესტაცია, ზომა და, საბოლოოდ, ინდივიდუალობის, როგორც ფსიქიკური ფენომენის მახასიათებელია.

კვანონტოლოგიურად (რადგან ქმნადობა და ჩამოყალიბება თავისთავად არაონტოლოგიური მდგომარეობაა, ამიტომ ვამბობთ „კვანონტოლოგიურად“) რომ გამოისახოს ფაუსტური ჩამოყალიბება-ქმნადობა, როგორც *ლაბილური დინამიკურობა*, ნების მდგომარეობაა, ე.ი. უპირობო (არაფრით განპირობებულ) ცვალებადობა; *თანმღევი უნიკალობების რიგი*. ალბათ, ერთადერთი რეგულაცია ეს *თანმღევი თანმიმდევრულობაა*, რაც ქმნის ფაუსტური სულისთვის ესოდენ მნიშვნელოვან დროით ნაკადს. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ამ რიგის შემადგენელი ელემენტები უნიკალობებია, დროის საზრისი ამ უნიკალობებს უკავშირდება. *თანმღევი თანმიმდევრულობის*, როგორც



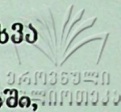
დროითი ნაკადის და უნიკალობის დროის საზრისთან მიმართების პოსტულატის საფუძველზე, ალბათ, შესაძლებელია დროის, როგორც უნიკალობის ინტენსივობად განსაზღვრა.

მაგრამ ანტიკური ონტოლოგიაში ვერანაირად ვერ გაიზიარებდა ინდივიდუალობას, როგორც დროში ქმნადობა-ჩამოყალიბების აქტს. მეტიც, ონტოლოგოურად ინდივიდუალობის, როგორც ფსიქოლოგოური უნიკალობის, მხოლოდ არარად მოაზრებაა შესაძლებელი. უნიკალობის უსასრულო და უწყვეტი ჩამოყალიბება-ქმნადობა, სწორედაც რომ ონტიური ინდივიდუალობის გაუქმებაა და ამ შემთხვევაში ვერანაირი დიალექტიკა ჰეგელიანური მნიშვნელობით ვერ უშველის: დროით ნაკადში კრატილოსის მსგავსადაც შეუძლებელია უწყვეტ და უსასრულო ჩამოყალიბება-ქმნადობაზე მითითებაც კი, აღარას ვაძბობთ ამ მდგომარეობაში მყოფ ინდივიდუალობაზე, რადგან სიტყვათა შეთანხმება „უწყვეტ და უსასრულო ჩამოყალიბება-ქმნადობაში მყოფი ინდივიდუალობა“ სრული უაზრობაა, თუ, რასაკვირველია, ინდივიდუალობის ქვეშ რაიმე უცვლელი და მარადიული არ მოიაზრება, ხოლო ჩამოყალიბება-ქმნადობა ამ უცვლელი არსის მხოლოდ აქციდენტური მდგომარეობა არ არის. მაგრამ, თუკი დავუშვებთ აბგვარი არსის არსებობას, ეს უკვე აპოლონური იბბბბ-ა, ანუ არსია (სუბსტანცია), რასაც არაფერი აქვს საერთო ინდივიდუალობის ზემოაღწერილ შემთხვევასთან.

სწორედ ქმნადობის წინააღმდეგობრიობაში მდგომარეობს ფაუსტური კრულვა. იგი წინააღმდეგობრივია სწორედ საკუთარი პარადიგმის შიგნით: ნების სახით ინდივიდუალური სულის გადარჩენის დაპირებამ გააქარწყლა ინდივიდუალური სულის ყოფიერება, სინამდვილეში ფაუსტურ სულს დაუტოვა უსასრულო დროით ნაკადში მხოლოდ უწყვეტი შფოთვა უბიზნო და უსასრულო ნების სახით.

**ქრონოსის ტყვეობაში**  
**REPRESHESIO TERTIA. CONCLUSIO**

ფაუსტს გამწესებული აქვს საკუთარი განკითხვის განცდა დროით ნაკადში, უფრო ზუსტად, დროითი ნაკადი თავად არის მისი განკითხვა, უსასრულო „განსაწმენდელი“.



ფაუსტური ნებვა არა მხოლოდ შესაძლებელია მხოლოდ დროში, არამედ უკვე თავადაა დრო. კანტიანური ტრანსცენდენტალური ესთეტიკის კატეგორიების ანალოგიურად რომ ითქვას, დრო არა მხოლოდ ნებვის, ე.ი. ცდის, როგორც ეს კანტთანაა, პირობაა, არამედ თავადაა უკვე ნებვა. ალგებრულად რომ გამოისახოს, დრო ნებვის ფუნქციაა.

ნეტარი ავეუსტინე ალბათ ერთ-ერთი იმათაგანი იყო, ვინც ყველაზე ზუსტად ჩასწვდა დროის ფსიქოლოგიურობის ქრისტიანულ განცდას: „იგი (დრო) ზომ სულშია სამგვარად, სხვაგან და სხვა ალაგას მას ვერ ვხედავ, აწმყო მეხსიერება წარსულის შესახებ, აწმყო ხედვა აწმყოს შესახებ, აწმყო მოლოდინი მომავლის შესახებ“.<sup>31</sup> ანუ დრო ფსიქოლოგიზმის პირობაც კი არ არის, როგორც ეს იქნებოდა კანტიანური ტრანსცენდენტალური ესთეტიკის, თუნდაც, უკიდურესად სუბიექტივისტური ინტერპრეტაციის შემთხვევაში, არამედ თავისთავადაა მხოლოდ *მეხსიერების*, *ხედვის* და *მოლოდინის* ფსიქიკური ფენომენი.

იმის ჩვენება რთული არ იქნება, რომ საბოლოოდ ნებისმიერი ფსიქიკური ფენომენი მეხსიერების, ხედვის და მოლოდინის ჩათვლით დაიყვანება ნებელობით აქტზე: მოლოდინი, ხედვა და მეხსიერება გარკვეული ძალისხმევებია, ერთი შეხედვით რაოდენ „უნებლიედაც“ უნდა ძალისხმევებდნენ. თანაც, თუ ამ ფსიქიკურ აქტებს განცდის მნიშვნელობაც დაემატება, მაშინ ცხადი ხდება, რომ „უნებლიობა“ მხოლოდ ამ განცდების ინტენსიურობით კომპენსირდება. კიდევ უფრო გასაგებად: ნებელობა ამ ფსიქიკურ აქტებთან მიმართებაში თანაგანცდის თანაზომიერია, ანუ დრო, ამ შემთხვევაში, იძენს გამორჩეულად ფსიქოლოგიურ შიანაარსს, - *ნებელობის თანაგანცდის* საზრისს.

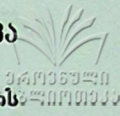
ნება არ მონაწილეობს მხოლოდ უნებლიე დახსომება-დავიწყებაში, ან მომავლის ინდიფერენტულობაში. პირველ შემთხვევაში გახსენების ხოლო მეორეში მოლოდინის ნებვას ადგილი არა აქვს.

თუ ფსიქოლოგიური „ღირსებები“ არ მიიღება მხედველობაში, მაშინ, ალბათ ელინური სულის, დროის მიმართ „მტრობის“ მიზეზიც გასაგები უნდა გახდეს, რაც ესოდენ ნატიფად გამოსჭვივის ჰორაციუსისეულ *“carpe diem”*-ში<sup>32</sup>. აპოლონური მსოფლჭვრეტისთვის დრო, რეალობის მდინარობის პირობა, თუ სიმპტომა, იგი კი ცდილობს მარადიული და უცვლელი ყოფიერების მოაზრებას, ანუ იმის, რაც



ზედროულია. მარადიულობა გაიაზრება როგორც ყოფიერების, ხოლო დრო როგორც წარმოშობის და განადგურების ატრიბუტი. მხოლოდ „ახლა“ განიხილება როგორც მარადიულობის შედარებით შესატყვისი „ნამტკრევი“. მაგრამ მხოლოდ „ახლა“, არსებითად დრო არ არის.

მიუხედავად დროის მტრობისა, რეალობასთან შეხების გამოცდილებიდან გამომდინარე, ბერძნებიც ვერ გაექცნენ დროსთან კომპრომისს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გონებაჭვრეტისადმი უკიდურესი ნდობით გამსჭვალულ ელექტებს. კომპრომისის პირობა ისევ ონტოლოგია იყო: დროის დაშვება ბერძენს შეეძლო მხოლოდ მეტაფიზიკური კატეგორიების გათვალისწინებით, თანაც „ონტიური იერარქიულობის“ დაცვის პირობით. სწორედ ეს ონტიური იერარქიულობაა აპოლონური დროის განცდის არქაულობის მიზეზი. ონტიურად დრო სავსებით სიმეტრიული არაა. სხვა სიტყვებით „ახლა“ ყოფს წარსულს და მომავალს, როგორც სხვადასხვა „სიმძლავრის“ და „მოძალობის“ მქონე ორ სხივს (კონტინუუმს), რადგან წარსულის და მომავლის ონტიური სტატუსი „არათანაბარძალოვანია“. მართალია, ერთი მხრივ, „ახლა“ ყველაზე ახლოა ონტიურ მდგომარეობასთან, მაგრამ, მეორე მხრივ, თავისი უკიდურესი ლაბილობით ყველაზე შორს ღვას ნამდვილმყოფის სტატუსისგან. წარსული, როგორც უკვე აქტუალიზებული (განხორციელებული) მდგომარეობა, ანუ რამაც განიცადა ქნადობა და არსებობა, ყოფიერების მსგავსია, მაგრამ თავისი აწარარსებობით იგი არარას უახლოვდება. რაც შეეხება მომავალს, იგი მთლიანად პოტენციის სფეროს განეკუთვნება, ანუ „მომავალი“ აქტუალურად არასოდეს არსებობს. ერთი შეხედვით თითქოს წარსულზეც იგივე ითქმის: იგი არასოდეს არსებობს იმდენად რამდენადაც მან იარსება. მაგრამ ვფიქრობთ, მნიშვნელოვანი განსხვავებაა მომავლის და წარსულის არარსებობას შორის. პირველი განსხვავება გნოსეოლოგიური რიგისაა: წარსულის მდგომარეობა ერთმნიშვნელოვანია და ონტიურ წინააღმდეგობას არ უშვებს. ამდენად, იგი უფრო ახლოა აქტუალურ მყოფთან. მომავლის მდგომარეობა სრულიად გაურკვეველია და აღსავსეა ონტიური წინააღმდეგობებით. გარდა ამისა აქტუალობა (განხორციელება), როგორც მოცემულობა, მხოლოდ წარსულის განვრცობაა, რაც მომენტის სახით „ახლათია“ მოცემული. მომავალი კი მხოლოდ პოტენციის (შესაძლებლობის) სახით მოიცემა



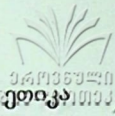
და, თანაც „ახლას“, როგორც ონტოურ მდგომარეობასთან ახლო მყოფის განადგურების მუქარაა. ცხადია, პირიქითაც შეიძლებოდა თქმა, თუ მხედველობაში არ მივიღებდით „ახლას“ დომინანტას. დამატებით, თუ კი მხედველობაში მივიღებთ არისტოტელეს თეორიას იმის შესახებ, რომ აქტუალობა წინ უსწრებს დროში პოტენციას, თანაც პოტენციის ონტოლოგიურ მიზეზსაც წარმოადგენს და, საზოგადოდ, უფრო „მნიშვნელოვანია“ ვიდრე პოტენცია, მაშინ ცხადი ხდება, თუ რატომაც წარსული მეტაფიზიკურად უფრო მნიშვნელოვანი ვიდრე მომავალი: მასში, როგორც აქტუალობაში, უფრო ზუსტად კვაზიაქტუალობაში, მოცემულია მომავალი, როგორც პოტენცია. მომავალი სხვა არაა თუ არა წარსულის განვრცობა-მანიფესტაცია, ანუ აქტუალიზაცია. სწორედ ამაში მდგომარეობს აპოლონური მარადიული დაბრუნების მეტაფიზიკური საზრისი.

მეორე მხრივ, დროის ფსიქოლოგიური აღქმის შემთხვევაში მომავალი უფრო მნიშვნელოვანია იმ უბრალო გარემოების გამო, რომ წარსული ნებას ვერ დაემორჩილება: ნებას შეუძლია მხოლოდ მომავალზე ბატონობა.

მეტის თქმა შეიძლება დროის ეთიკურ-მორალურ ასპექტთან დაკავშირებით. ფაუსტს დრო ეძლევა ნებვისთვის, რაც სავესებით გასაგებია მორალური ჩამოყალიბების თვალსაზრისით. აპოლონისთვის დრო უცვლელის და მარადიულის ინდიკატორია; ესეც გასაგებია: აპოლონი სრულყოფილების ღვთაებაა. სრულყოფილება კი მარადიული და უცვლელია. აპოლონური მსოფლჭვრეტისთვის დრო ყოფიერების რეალობაში გამოვლენის პირობაა. დრო არავითარ შესაძლებლობას არ ტოვებს ონტოლოგიური სტატუსის შესაცვლელად. იგი მხოლოდ პირობაა ამ მოცემულობის მანიფესტაციისა. ოდისვესი, კლიტემნესტრა, ანტიგონე ჩამოყალიბებული ადამიანებიც კი არ არიან, როგორც ამას შპენგლერი თვლის, მეტიც, ეს პერსონაჟები დასაბამიდან, ბუნებით დასრულებულნი და ეთიკურად გარდაუვლად წინასწარ განსაზღვრულნი არიან. ეთიკური ჩამოყალიბების აქტი, როგორც ასეთი არც ყოფილა; ადამიანს ან მიეცა სრულყოფილება, ღირსება – არეტე (ἀρετή) ან არა. ადგილი ჰქონდა მხოლოდ ეთიკური „მიდრეკილების“, არეტეს მანიფესტაციას.

არეტე კორექციას არ ექვემდებარება. არეტეს ნაკლებობას ვერც





ნებელობა და ვერც მორალური ძალისხმევა ვერ აღმოფხვრის. ეთიკა მოწოდებულია მხოლოდ არეტეს კულტივირებისთვის, ხოლო „უარეტეობის“ შემთხვევაში ყოველგვარი ძალისხმევა უქმია. არისტოტელეს მაგალითის ანალოგიით, უჯიშო ცხენს ვერანაირი წვრთნა ვერ გახდის დოლისთვის გამოსადეგად.

იდეალში, საზოგადოებაც დასაბამიდან სტრუქტურირებულია არეტეს შესაბამისად. ალბათ ამ გარემოებით აიხსნება ჰომეროსის გმირების ღირსეული წინაპრების ვრცელი ნუსხა. არისტოტელე „პოლიტიკაში“ ერთ ადამიანთა ძალაუფლებას და მეორეთა მორჩილებას ასაბუთებს დაბადებიდან თანდაყოლილი, ბუნებრივი მიდრეკილებებით განპირობებული საზოგადოების იერარქიული სტრუქტურირებით, რაც იმას ნიშნავს, რომ ერთნი მიდრეკილნი არიან მორჩილებისკენ, ხოლო მეორენი ბატონობისკენ.<sup>33</sup> ეს მიდრეკილებები ისევეა თანდაყოლილი, როგორც ფიზიოგნომიური თავისებურებები.<sup>34</sup> ეთიკის დანიშნულება შემოიფარგლება მხოლოდ მართებული ქცევით, მოქმედებით ამ მიდრეკილებების გამოვლენაში: ბუნებრივი თვისებები (სულის იერი, მიდრეკილება - ჰექსისი (ἔξις) შეიძლება გამოვლინდეს ან არ გამოვლინდეს მოქმედების ან უმოქმედობის შესაბამისად.<sup>35</sup> ამდენად, ბერძენისთვის მოკლებულია ყოველგვარ საზრისს დროის ის მაგიური ძალა, რომელსაც ყოველი წუთი იძენს ჭეშმარიტების გზის მარადმადიებელი ფაუსტისთვის. მნებელი მთლიანადაა დამოკიდებული დროზე. თუ კი ვირჩევთ თავისუფალი ნების გზას, ჩვენ ქრონოსის ტყვეობაში ვართ. მაგრამ რაკი გვანტერესებს იგი, ეს ნიშნავს, რომ ავირჩიეთ ეკლიანი გზა. ნეტარს ხომ დრო არ ანადვლებს?

## ფაუსტის ესქატოლოგია

### CONCLUSIO FINALIS

ამდენად სიკვდილი ორგვარია: ერთი, ბუნებრივი, ანუ როცა სულის სხეულიდან მოცილება; მეორე, ნებაყოფლობითი, როცა ჩვენ ვიმსჯვალებით ზიზღით აწმყო ცხოვრებისადმი და მომავლისკენ მივისწრაფით. (იონე დამასკელი, დიალექტიკა, 535B).

დროის ჭვრეტა მასზე შზრუნველობის გარეშე, მარტო ისტორიას

ძალუძს. ისტორია გამოჩნეულად არქაულია. ისტორია მხოლოდ წარსულის ჭვრეტაა და რადგანაც ჭვრეტაა, ჭვრეტს მხოლოდ სრულქმნილს. სრულქმნილებას კი მზრუნველობა არ სჭირდება. მისი მხოლოდ ჭვრეტაა შესაძლებელი. არსებითად ისტორიის საზრისიც ეს არის, უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, ისტორია იდეალში სრულყოფილი ნიმუშების ბიოგრაფიაა.

მომავლის ისტორია არა მხოლოდ უაზრობაა, არამედ უგემოვნოცაა: მომავალი უპირობოდ თვითმზრუნველობას გულისხმობს, რაც თავისთავად სულმდაბლობაა.

ფაუსტური სული, რომ არადახვეწილი სულია, მის მომავლისკენ სწრაფვაშიც ჩანს. ალბათ, „მუღამსხლეტი“ მომავალი უზრუნველყოფს თვითდავიწყებას, რითაც ჩინებულად შეიძლება აწმყოს და წარსულის გალატაკების გამართლება; ფაუსტს არც მართებს თავისი თავის ხსომება; მას ხომ სულმდაბლობის გარდა აღარაფერი დარჩენია. წარსულით ხიბლი ვერ იქნება მისი სულისკვეთება. ფაუსტი არა ისტორიული სახეა, არამედ ესქატოლოგიური. ესქატოლოგიური მრწამსი გამოსჭვივის მისი არსებობის ყოველ წაშში. ქრისტიანულ-ფაუსტური დრო არა მხოლოდ მარტივად სწორხაზოვანია, არამედ უწყვეტი კვანტუშია გვემილთა ღერძის მსგავსად, რომელზეც ყოველი წერტილი ესქატოლოგიური მოვლენების ასახვაა. ამიტომაც წარსული ან კარგავს ყოველგვარ საზრისს, ან მიიღება, როგორც მხოლოდ ესქატოლოგიური მოვლენებისადმი თანაგანცდა.

მაგრამ ჩვენ სრულებით არ გვესმის, როგორ არის შესაძლებელი ესქატოლოგიური მოლოდინი შესაბამისი ჰეროიზმის და შემართების გარეშე? თავად ეს მისწრაფება თავისთავად ვერ ბადებს გმირს. პირუკუ, მხოლოდ გმირს შესწევს უნარი ამგვარი ესქატოლოგიური მოლოდინისა. ესქატოლოგიურ ბოლოს და ბედისწერასთან ზიარებას, გარკვეული თვალსაზრისით, ერთი ბუნება აქვთ. ორივე ეპიკურ გმირთა ხვედრია. ფაუსტს, როგორც დავინახეთ ამგვარი ამაღლებული სული არ გააჩნია. ამიტომაც ესქატოლოგიიდან აღარაფერი დარჩა: ფაუსტურ ესქატოლოგიას სოტეროლოგია ჩაენაცვლა, თანაც ნიშნის მოგებით: სამყაროს ბოლო იგივეა, რაც მხოლოდ ფაუსტის ხსნა.

ცხადია, ამგვარი „ოპტიმისტური“<sup>36</sup> ხსნის ხარბი მრწამსი, აპოლონური უშფოთველობის მიმართ ამბოხის საკმაოზე მეტ საფუძველს იძლევა.



ფაუსტური პერსპექტივა, ერთი მხრივ, ამ ამბოხის გამართლება, ხოლო მეორე მხრივ, ისტორიის ფუტურისტული აღქმა: ერთი მხრივ, წარსულის მოაზრება მხოლოდ ისტორიული განვითარების პროგრესში დარწმუნებისა და, მეორე მხრივ, მომავლის თვალუწვდენელი განვითარების ილუზიისთვის. დღევანდებობის ისტორიული მრწამსია წარსულის უსუსურობა და მომავლის სიდიადე.

განა რამეს ეყრდნობა დიადი მომავლით ამგვარი დაიმედება? ალბათ, აპოლონურის უარყოფა განაპირობებს უფრო სხვაგვარ ესქატოლოგიას... სოტეროლოგიის გარეშე. არათუ ხსნა, განახლებაც კი ქარაფშუტული ორიგინალობაა სრულყოფილების ხატის გარეშე. ჭეშმარიტი განახლება, რომელიც სულის სიდიადეს სრულყოფილებამდე ამაღლებს და, რომელიც თავად ხდება სრულქმნის მარადიული მაგალითი, შესაძლებელია მხოლოდ წარსულის სრულყოფილების ნიმუშების გათვალისწინებით და საფუძველზე. ამის ნათელი მაგალითია ევროპის ისტორია. ევროპა რამდენჯერაც არ განახლებულა, იმის და მიუხედავად თუ თავად რას აცხადებდა - განახლებას, თუ წარსულის აღორძინებას, რომ აღარაფერი ითქვას იტალიურ რენესანსზე, იყო ეს კაროლინგური თუ მე-12 საუკუნის აღორძინება, ფრანგული კლასიციზმი თუ პრუსიული განმანათლებლობა, რამდენიც არ უნდა დავითვალოთ ეს აღორძინებები თუ განახლებები, ყველა ისინი გამსჭვალულნი იყვნენ ფილელინობის სულით. ანალოგიურის თქმა შეიძლება არაბულ სამყაროზე და რომზეც!

ბოლო ოთხი საუკუნე, ფაუსტის ამბოხის გამო, გამონაკლისია. პირველად ევროპამ საკუთარი აღორძინების წყარო ჰპოვა არა ანტიკურობაში, არამედ იუდაურ-აღმოსავლურ ტრადიციაში, ბოლოს და ბოლოს უარჰყო რა ანტიკურობა. ალბათ, ბოლო ოთხი საუკუნის სამოქალაქო-რელიგიური ომები, არა მხოლოდ სოციალური თუ რელიგიური ხასიათის კოლიზიებია, არამედ წარსულის უარყოფის მტკივნეული პროცესია, რომელიც საბოლოოდ და, ალბათ, შეუქცევადად რომანტიზმმა დაასრულა.

განა შესაძლებელია ამგვარი შეუწყნარებლობა წარსულისადმი? ვიმეორებთ, შეუძლებელია, თუ ხსნის ავადმყოფური და ილუზორული უნით არ ვართ შეპყრობილნი.

შესაძლოა, ზოგჯერ სჯობდეს მზერა მოაცილო წარსულს, რათა

თამამად იღვაწო მომავლისთვის, მაგრამ მთლიანად ამოიღო იგი თვალსაწიერიდან, ეს ნიშნავს ყოველგვარი ორიენტირის დაკარგვას, რადგან აღსრულებული ფასეულობები მხოლოდ წარსულშია.

### შენიშვნები:

- 1 (ლათ.) ვსწავლობთ არა ცხოვრებისთვის, არამედ მოცალებისთვის.
- 2 (ლათ.) ადამიანის.
- 3 (ლათ.) მკიცხავი.
- 4 (ლათ.) გაკიცხული.
- 5 (ლათ.) გასაკიცხი.
- 6 (ლათ.) გამკიცხავი.
- 7 პომპროსი. *ილადა*. რომან მიმინოშვილის თარგმანი. ქება 2, 214.
- 8 Ibid, 216-219.
- 9 მტრთიჯ – (ძველბერძნული) თავხედობა.
- 10 შტრ. Craig Turner and Tony Soper. *Methods and Practice of Elizabethian Swordplay*, (South Illinois University, 1990), 6.
- 11 იგულისხმება პირდაპირი ეტიმოლოგია: *optimus* - (ლათ.) საუკეთესო.
- 12 სახარება. *მოციქულთა საქმენი*. თავი 17, 32.
- 13 დიონისე არეოპაგელი, *ლეთაებრივი სახელების შესახებ*, 4, 23.
- 14 პროკლეს *თეოლოგიის საწყისების* 72-ე დებულების მიხედვით მატერია ემანირებს პირველერთიდან.
- 15 (ლათ.) ქრისტიანული სწავლების შესახებ.
- 16 საგულისხმოა, რომ ისეთ განვითარებულ სამართლებრივ სისტემაშიც კი, როგორც რომის კერძო სამართალია (*ius privatum*), შეუზღუდავი თავისუფალი ნება, როგორც იურიდიული ძალის მქონე ხელშეკრულების აუცილებელი პირობა ჩნდება არაუადრეს პირველი საუკუნისა.
- 17 დღევანდელი მეცნიერებებიც, მიუხედავად პრეტენზიისა მიუკერძოებლობაზე და ობიექტურობაზე, საბოლოოდ მაინც ვოლუნტარისტულია, თუმცა სხვა კუთხით: დღევანდელი გაგებით მეცნიერება, თუნდაც ფუნდამენტური, იმპლიციტურად თუ ექსპლიციტურად უნდა ისახავდეს შორეულ თუ უახლოეს გამოყენებით ამოცანებს, ანუ გარკვეულწილად უნდა ამსუბუქებდეს ან ეხმარებოდეს ადამიანის ყოფას. ამით მეცნიერება იძენს გარკვეულ „სოტეროლოგიურ“ ფუნქციას რითიც შორეულად, თუმცა სრულიად სხვა შინაარსით უკავშირდება ქრისტიანობის რელიგიურ სოტეროლოგიას. სწორედ ეს გარემოებაა, რომ ბევრ კულტუროლოგს აფიქრებინებს გამოყენებითი



მეცნიერების ქრისტიანულ საფუძვლებზე. თანამედროვე მეცნიერება გამოყენებითობის თვალსაზრისით რადიკალურად განსხვავდება მეცნიერების მიუკერძოებლობის ანტიკური წარმოდგენებისაგან: ელინისტური ხანის ალექსანდრიულ მეცნიერებებსაც კი, ფილოსოფიური უნივერსალიზმიდან ვიწროსპეციალიზაციისკენ წანაცვლების მიუხედავად, ძნელად თუ შეიძლება ეწოდოს „მეცნიერები“ დღევანდელი გაგებით თავიანთი არაგამოყენებითი ბუნების და ჭვრეტითი სულისკვეთების გამო. ძნელად თუ მოიძებნება ალექსანდრიელი მეცნიერი, რომელსაც კვლევისკენ უბიძგებდა სხვა რამე, გარდა წმინდა „მეცნიერული“ ინტერესისა. თავად არქიმედეც გამოგონებებს მექანიკის სფეროში და საინჟინრო მიღწევებს მოიხსენიებდა, როგორც მეორეხარისხოვან მიგნებებს მათი გამოყენებითი და არაჭვრეტითი ბუნების გამო. თავის უმთავრეს მოწოდებას კი იგი წმინდა მათემატიკაში ხელავდა.

18 თუ რას წარმოადგენს სულის გადარჩენა კონკრეტულად ქრისტიანულ მოძღვრებაში, ერთ-ერთი ყველაზე დაუმუშავებელი საკითხია.

19 უნივერსალიებისა და ინდივიდუალობების ცოდნის არისტოტელეს მერყეობასთან დაკავშირებით იხ. Arist., *Met.*, 998a20-999a23, 1059a39-1060a3, 1086b13-1087a25; Arist., *Post. Analit.*, 85a13-86a30 (85a20-85b3-ში არისტოტელეს მოჰყავს ორი მოსაზრება ინდივიდუალობის ცოდნის უპირატესობასთან დაკავშირებით, ხოლო 85b-86a30-ში მას მოჰყავს უნივერსალური ცოდნის უპირატესობის ონტოლოგიური (მიზეზობრივი), გნოსეოლოგიური (უფრო შემეცნებადი) და დროითი (წინმსწრები) დასაბუთება).

20 მართალია ანაქსიმანდრემდე თალესი ხსნიდა ყოველივეს წარმოშობას წყლიდან, მაგრამ მას უპირატესად პირველსაწყისი ანტიერესებდა, ვიდრე ინდივიდუალური საგნების წარმოშობა და არსებობა.

21 Arist., *Met.*, 987a33-987b1.

22 Theo Gerard Sinnige, *Matter and Infinity in the Presocratic Schools and Plato*, (Assen: Van Gorcum fbd Company, 1971), 46-47.

23 Plato, *Philebus*, 16c.

24 შტრ. Leo Elders, *Aristotle's Theory on the One: A Commentary on Book X of the Metaphysics*, (Assen: Van Gorcum & Comp. N.V., 1961), 199.

25 შტრ. პლოტინუსის ენეადები. VI ენეადა, 3,2.

26 Ibid 8,4. შტრ. პლოტინუსის ენეადები. I ენეადა, ბოროტების შესახებ, 8,4, 1-2.

27 Ibid, VI ენეადა. რიცხვთა შესახებ, თავი 6, 1, 1-5.

28 შტრ. Arist., *Met.*, 1028a10-1028a13; 1017b23-27; 1029a27-30; 1040a29-30; 1042a30-31; 1070a12.

29 Ibid., 1016b31-33; 1016b35-1017a1. აგრეთვე შტრ. Joseph Owens,

*The Doctrine of Being in the Aristotelian 'Metaphysics': A Study in the Greek Background of Medieval Thought*, (Weteren: Universa, 1963), 394.

<sup>30</sup> ინდივიდუალობა არსებობს იმდენად, რამდენადაც იგი სხვა არ არის, ვიდრე თავად და რამდენადაც იგი დაუყოფადია.

<sup>31</sup> *Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio*. S. Augustinus, *Confessiones*, XI, 20 (26).

<sup>32</sup> (ლათ.) – „იხელთე დღე“, Horatius, *Carmina*, 1, XI.

<sup>33</sup> Arist., *Polit.*, 125a23-25.

<sup>34</sup> Ibid., 125b 28-31.

<sup>35</sup> Arist., *Etic. Nic.*, 1099a 1-7.

<sup>36</sup> საუკეთესო.

## გიორგი გოძიელი

 მონამუხრევი სიკვდილი თუ  
 ანგარეზიანი თვითმკვლელობა?  
 (თ.ს. ელიოტის დრამა „ მკვლელობა ტაძარში“)

ამერიკაში დაბადებულ ინგლისელ მწერალ თომას სტერნზ ელიოტს (1888-1965) მოდერნიზმისა და ნოვატორ-რეფორმატორის რეპუტაცია აქვს დამკვიდრებული ინგლისური და ევროპული ლიტერატურის არაერთ დარგში – უპირველესად, რა თქმა უნდა, პოეზიასა და კრიტიკაში, თუმცა არც დრამის ჟანრში გაწეული მისი ღვაწლი დარჩენილა ჯეროვნად შეუფასებელი თანამედროვეთა თუ შემდგომი ხანის კრიტიკოსების მიერ. ელიოტს მიიჩნევენ რელიგიური დრამის ამალორძინებლად მეოცე საუკუნეში და იმ დრამატურგად, რომელმაც, შესაძლოა, ყველაზე მეტი გააყეთა თანამედროვე ინგლისურენოვან თეატრში სალექსო მეტყველების, პოეტური დრამის დასანერგად (მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ გვიან მიჰყო ხელი დრამატურგიას).

„მკვლელობა ტაძარში“ ელიოტის პირველი ნამდვილი პიესაა, რომელიც დაკვეთით შეიქმნა კენტერბერის ფესტივალისათვის 1935 წელს და წარმატებით იქნა დადგმული საკათედრო ტაძრის კაპიტულის შენობაში – ჩაპტერ ჰაუსში. დრამა ნამდვილ ამბავს ეფუძნება და შეეხება ბრიტანეთის ისტორიის დიდად მნიშვნელოვან ფაქტს – კენტერბერის არქიეპისკოპოსის, თომას ბეკეტის მკვლელობას 1170 წელს მეფე ჰენრი მეორის დაავალებით მისი რაინდების მიერ. ნაწარმოების მთავარი თემაა თომას ბეკეტის – არქიეპისკოპოსად გახდომამდე სამეფო კანცლერისა და შემდგომში წმინდანად შერაცხული კაცის – საქმეთა ეთიკური შეფასება. ავტორი თითქოს იწვევს მკითხველს (მაყურებელს) ისეთ საკითხებზე სამსჯელოდ, რომლებიც ერთი შეხედვით უდავოდ და თავისთავად ცხადად ეჩვენება ამ უკანასკნელს; უფრო მეტიც, საკითხის ამგვარი დასმა ყურს ჭრის და მკრეხელობადაც ჟღერს: შეიძლება თუ არა მკვლელობის (თანაც – ტაძარში) გამართლება, თუკი იგი ემსახურება სოციალური სამართლიანობის გამარჯვებას? არის თუ არა ქრისტიანული მოწამეობა ყოველთვის „ღვთიური განგების გამოვლინება“, თუ – „შედეგი ადამიანის სწრაფვისა, განდეს წმინდანი“?

მკითხველის (მაყურებლის) ცნობიერების ამგვარი ცდუნება გრძელდება პიესის (წარმოდგენის) მთელი მსვლელობის მანძილზე და განსაკუთრებულ სახეს იღებს მის ბოლოს: არქიეპისკოპოსის მოკვლის შემდეგ ოთხი რაინდი (რომლებიც პირველ ნაწილში ოთხი მაცდურის როლში გვევლინებიან) ცდილობს, მოუძებნოს გასამართლებელი საბუთები თავის მოქმედებას – ახსნას მკვლელობის მიზეზი.

რაინდები რიგრიგობით გამოდიან ავანსცენაზე და მიმართავენ აუდიტორიას საკმაოდ მაღალფარდოვანი და ოფიციალური სტილით. ის, რაც მათ მიზეზად მოჰყავთ, მკვლელობის გამართლების მცდელობა უფროა, ვიდრე ბოდინის მოხდისა. ამგვარი არასათეატრო მოქმედებისკენ მოულოდნელი შემობრუნება მიზნად ისახავს უადრესად რთული ეთიკური პრობლემის ყველა ასპექტის, ყველა ნიუანსის აუდიტორიის წინაშე განსახილველად გამოტანას – ერთგვარი საჯარო განხილვის მოწყობას.

თითოეულს ამ რაინდთაგან თავისი სპეციფიკური ფუნქცია აკისრია ნაწარმოებში. პირველი რაინდი წამყვანის, „კონფერანსიეს“ როლში გვევლინება. ის იწყებს ზოგადი ხასიათის თეორიული მსჯელობით და შემდეგ დანარჩენ სამ რაინდს წარუდგენს დარბაზს. „ამგვარი დისკუსიის საფუძველი ძვეს ინგლისელთა მიდრეკილებაში სამართლიანი თამაშის (fair play) პრინციპებისადმი – როდესაც ოთხი კაცი ერთის წინააღმდეგ მოქმედებს, მათი თანაგრძნობა ყოველთვის დაჩაგრულის მხარეზე“, – აცხადებს იგი და თან სთხოვს დარბაზს, „ამისდამიუხედავად, არ განიკითხონ არავინ მანამ, სანამ საქმის ორივე მხარის არგუმენტებს არ მოისმენენ“.

მეორე გამომსვლელი – მესამე რაინდი – არანაირ ბრალდებას არ უყენებს არქიეპისკოპოსს. პირიქით, მისი სიტყვები მობოდიშებასავითაც კი უღერს. ის მხოლოდ იმის დამტკიცებას ცდილობს, რომ მათ „არანაირი პირადი ანგარება არ ჰქონიათ“ ამ საქმეში და თავისთვის ხეირს არ ელოდნენ – ერთი პენიც კი არ მიუღიათ: „ჩვენ ვართ ოთხი უბრალო ინგლისელი, რომლებიც პირველ ადგილზე სამშობლოს ვაყენებთ“. რაც შეეხება მკვლელობას, მისი მტკიცებით, ეს იყო მხოლოდ მოვალეობა, რომლის შესრულებას მათთვის სახელი და ღირება არ მოუტანია. მისი მსჯელობა საკმარისად დამაჯერებლად უღერს – თუნდაც საიმისოდ, რომ დარბაზმა „დააფასოს ამ მკვლელობაში მათი





სრული დაუინტერესებლობა მაინც“, მეორე ორატორმა რომ მოითხოვა. ამ რაინდის გამოსვლა აუდიტორიის გრძნობების შეცდენის მცდელობა, მის ემოციებზე თამაშია.

მეორე რაინდი, ანუ მესამე ორატორი, მიმართავს დარბაზს სიტყვით, რომელიც მიზნად ისახავს, ზეგავლენა მოახდინოს არა იმდენად აუდიტორიის გრძნობებზე, არამედ გონებაზე. ის მოკლედ მიმოიხილავს ამ კონფლიქტის მთავარ გარემოებებს და სთხოვს მსმენელებს, დაუფიქრდნენ შემდეგ საკითხებს: რა იყო არქიეპისკოპოსის მიზნები და როგორ უპირისპირდებოდა ისინი მეფე ჰენრი II-ის მიზნებს. მისი ფრიად არგუმენტირებული თხრობიდან მეფე იხატება სახელმწიფო მოღვაწედ, რომელსაც სურდა ბოლო მოეღო სამეფოს დაყოფის პროცესისათვის და იღვწოდა, აეშენებინა თითქმის იდეალური სახელმწიფო, სადაც საერო და საეკლესიო მმართველობების ერთობა იქნებოდა მიღწეული. სწორედ ამ მიზნით მიანიჭა მან ბეკეტს, თავის კანცლერს, არქიეპისკოპოსობა. ბეკეტმა კი დატოვა კანცლერის თანამდებობა და ასკეტური ცხოვრების გზას დააღმა ქვეყნისთვის რთულ სიტუაციაში. რაინდის მსჯელობა ისეა აგებული, რომ მსმენელს ეჭვი იპყრობს და უჩნდება შეკითხვები: იყო თუ არა ეს მეფისა და ქვეყნის ღალატი კაცისაგან, რომელსაც ესოდენ აღზევებული მდგომარეობა ეკავა როგორც საეკლესიო, ისე საერო სამსახურში? ჰქონდა თუ არა მას მორალური უფლება, დაეთმო ამქვეყნიური საზრუნავი და მთლიანად ღვთის მსახურებისთვის მიეძღვნა თავი შექმნილ ვითარებაში?

თავისი მგზნებარე სიტყვის დასასრულს მეორე რაინდი გამოთქვამს კიდევ ერთ მოსაზრებას, რომელსაც მსმენელთა სინდისის საცდუნებელი შეიძლება დაერქვას. ის აცხადებს: „ზოგჯერ დგება დრო, როცა მხოლოდ ძალადობას შეუძლია უზრუნველყოს სოციალური სამართლიანობა“, და შეახსენებს დარბაზში შეკრებილ მაყურებელს, რომ თუ თანამედროვე საზოგადოებამ მიაღწია ისეთ მდგომარეობას, როცა ეკლესიამ სამართლიანად დაუქვემდებარა თავისი პრეტენზიები სახელმწიფოს კეთილდღეობის ამოცანას, მაშინ სწორედ მათ, ბეკეტის მკვლელებს, ეკუთვნით უფლება, იწოდებოდნენ პირველი ნაბიჯების გადამდგმელებად ამ გზაზე. მაღლობასაც კი იმსახურებენ, ვინაიდან მათი ხელშეწყობით მივიდა თანამედროვე საზოგადოება მისთვის მისაღებ დღევანდელ ვითარებამდე. ასე რომ, საბოლოოდ, აუდიტორია თითქმის

მზად არის, დაეთანხმოს მის დებულებას იმის შესახებ, რომ ამ საზოგადოებამაც უნდა გაინაწილოს პასუხისმგებლობა არქიეპისკოპოსის მკვლელობაში.

მეოთხე რაინდი კი კიდევ უფრო შორს მიდის, როცა სვამს სრულიად მოულოდნელ შეკითხვას: „ვინ მოკლა არქიეპისკოპოსი?“ ლოგიკურად დამაჯერებელი მსჯელობა მიმართულია აუდიტორიის ახალი სახის, ამჯერად, მკრებელობის ცდუნებაში შესაყვანად. გამომსვლელის მიზანია, მსმენელს აფიქრებინოს, რომ ბეკეტის აღსასრულს თვით-მკვლელობა უფრო დაერქმის, ვიდრე მკვლელობა. იგი ამტკიცებს, რომ თავად არქიეპისკოპოსმა გადაწყვიტა თავისთვის მოწამებრივი სიკვდილი, რათა შემდგომ წმინდანად შეეარაცხა ეკლესიას. ამაზე მეტყველებს მოვლენების მთელი ჯაჭვი, რომელიც მის გაარქიეპისკოპოსებას მოჰყვა – პირველ რიგში კი ქცევის რადიკალური შეცვლა, ეგოცენტრიზმისა და ქვეყნის ბედის მიმართ გულგრილობის გამომჟღავნება. მაყურებელი იხსენებს მის წინ გათამაშებულ დრამატულ მოქმედებას, რომლის განვითარება არ ტოვებდა არქიეპისკოპოსის აღსასრულის ფატალური გარდაუვალობის განცდას. ბეკეტი თითქოს გამომწვევადაც კი იქცეოდა, რათა შეყოყმანებული რაინდები გაეხელებინა, მკვლელობისთვის წაექეზებინა.

დრამა „მკვლელობა ტაძარში“ კომპოზიციურად ისეა აგებული, რომ მაყურებელმა პირველ ნაწილში ჯერ თვალყური ადევნოს იმას, თუ როგორ ცდილობს ოთხი მაცდური შეარყიოს არქიეპისკოპოსის ნება და აურიოს გონება, შემდეგ კი, მეორე ნაწილში, თავად გახდეს ცდუნებული. მაცდურების როლში კი ამჯერად ოთხი რაინდი გამოდის (პირველი ნაწილის ოთხ მაცდურსა და ეპილოგის ოთხ რაინდს შორის არსებულ კონცეპტუალურ პარალელზე თავად ავტორი მიგვანიშნებს: შესავალში, რომელიც მოქმედებას უძღვის წინ, ელიოტი მიუთითებს, რომ ოთხი რაინდის როლი იმავე მსახიობებმა უნდა ითამაშონ, რომლებიც პირველ ნაწილში ოთხ მაცდურს განასახიერებენ).

აშკარაა, რომ თომას ელიოტი სრულებით არ ცდილობს ერთი რომელიმე თვალსაზრისისკენ გადახაროს მსმენელის თანაგრძნობა; იგი არც საკუთარ პოზიციას ამჟღავნებს. მთელი ეს მოქმედება, არგუმენტების შეჯახება, გონებისა და ემოციების ცდუნება, მხოლოდ და მხოლოდ მოწოდებაა დამოუკიდებელი აზროვნების სტიმულირებისაკენ,



სტერეოტიპებისაგან განთავისუფლებისაკენ და არა ეროვნული წმინდანების წინააღმდეგ გალაშქრება, დედა ისტორიის რევიზია და სხვა ამისთანა რამ. ელიოტის დრამა კარგი მაგალითია იმისა, რომ ლიტერატურისათვის არ არსებობს აკრძალული თემები და რომ ნებისმიერი ქვეყნის ისტორიის საკვანძო, მითებად ქცეული ფაქტებისა და საამაყო, საყვარელი პერსონაჟებისათვის (რომელთა შეფასებისას სიტყვების „მაგრამ“, „იქნებ“, „თუ“-ს ხმარება ლამის მკრეხელობად აღიქმება ხოლმე ამ ქვეყნის მკვიდრთა დიდი ნაწილის მიერ) დროდადრო „შენჯღრევას“ არანაირი ვნება არ მოაქვს, პირიქით, ეს ხელს უწყობს ყოველი ახალი დროის მოთხოვნების შესაბამისად „ძველების“ შესახებ ახალი თვალსაზრისის გაჩენას და მათი მარადიული სიცოცხლის გაგრძელებას.

აღბათ ყოველი ერისთვის საუკუნიდან საუკუნემდე განახლებული სიმწვავეთ დგება რამდენიმე მარადიული კითხვა, რომლებიც ამ ერის სულიერ ცხოვრებაში ერთგვარ ისტორიულ კონსტანტებად იქცნენ და პასუხთა სიმრავლის ვარიანტულ სიჭრელეში თავის ინვარიანტულობას ინარჩუნებენ. ფილოსოფოსთა, პოეტთა და ხელოვანთა არაერთი თაობა ცდილობდა პასუხი მოეძებნა ორ მარადიულ გერმანულ კითხვაზე: „რა არის გერმანულობა?“ და „რა არის მეტაფიზიკა?“ გამოცანასავით ხვდებოდა წინ ეს ორი კითხვა ყველას, ვინც კი გერმანულენოვან სააზროვნო სივრცეში საკუთარი სიტყვითა და კალმით თვითდამკვიდრებას ესწრაფოდა და იმის შესაბამისად თუ რამდენად სიღრმისეული იქნებოდა ამ კითხვების არსში წვდომის სურვილი და უნარი, იმდენად უფრო მაღალი აღმოჩნდებოდა საფეხური, რომელიც ამ საილუმოს შერკინებულს განესაზღვრებოდა. ეს ორი ისტორიული ინვარიანტი წარმოადგენს თომას მანის შემოქმედების ძირეულ ელემენტს, ვინაიდან მთელი მისი მოღვაწეობა მიმართულია იქითგენ, რომ მათ საკუთარი, თავისებური, განუმეორებელი და მანაც გერმანულ კულტურ-ფილოსოფიურ ტრადიციასთან ესოდენ ორგანულად დაკავშირებული პასუხი მოეძებნოს.

საკუთარი წარმომავლობის მთელი სიცხადით გააზრება უადვილებს თომას მანს შეუცდომლად განსაზღვროს ის ჩრდილოგერმანიკულ-ბიურგერულ-პროტესტანტული ნიადაგი, რომლის წიაღშიც აქვს გადგმული მის შემოქმედებას ფესვები. სულიერ წიაღზე და ფესვებზე მსჯელობა რომ უნაყოფო ცარიელი, მაღალფარდოვანი სიტყვები არაა, ამის მორალური ლეგიტიმაციის საფუძველს თავად თომას მანის საკუთარ წარმომავლობაზე მსჯელობისას უპირატესად მცენარეულ-აგრარულ ცნებათა სისტემაზე დაფუძნებული ტერმინოლოგია იძლევა.

ჩრდილოეთ გერმანიის ღრმად პროტესტანტულ ქალაქ ლუბეკში დაბადებული თომას მანი, მას შემდეგ, რაც მან მრავალი წლის მანძილზე არაერთგზის გამოიცვალა სხვადასხვა ქალაქებში საცხოვრებელი

ადგილი და თვით „კულტურულ ცენტრში“, სამხრეთულ მიუნხენშიც კი აღმოჩნდა „გადარგული“ (verpflanzt worden) (1, გვ. 104). ბოლოსდაბოლოს მივიდა დასკვნამდე, რომ „ვაშლი არასოდეს არ ვარდება თავის ხისგან დაშორებით“ და რომ იგი „ლუბეკის ხის“ ჭეშმარიტი ნაყოფი, ჭეშმარიტი „ვაშლი“ იყო. (2, გვ. 379) და რომ ლუბეკი მისთვის არა მხოლოდ უბრალოდ დაბადების ადგილი იყო, არამედ მისი არსებობისა და აზროვნების წესის განსაზღვრა მთელი მომდევნო ცხოვრების მანძილზე. მის სისხლხორცში გამჯდარმა ამ ქალაქის სულიერმა ატმოსფერომ, როგორც „ცხოვრების სულიერმა ფორმამ“ დაიფარა ხანგრძლივი დროის მანძილზე საკუთარ ნიადაგს მოწყვეტილი ხელოვანი ყოველგვარი „ბოჰემიზირებული და ფესვებ-მთხრილი ვირტუოზობისაგან“ (იქვე). ჩრდილოურ-პროტესტანტულ-ბიურგერული სფეროდან ხელოვანთა სამხრეთულ ცენტრში, მიუნხენში, გადასახლების თემა წლების შემდეგ კვლავ იჩენს თავს თ. მანის ერთ-ერთ ყველაზე გვიანდელი პერიოდის რომანში, „დოქტორი ფაუსტუსი“. აქ ჩრდილოგერმანული ბრემენიდან სენატორის ქვრივის, ქალბატონ როდეს და მისი ქალიშვილების გადმოსახლება ბავარიის დედაქალაქში, პატრიციული წარმომავლობის ინდივიდისთვის მშობლიური ნიადაგიდან „გადარგულობის“ და ამდენად გარკვეულ-წილად „დეკლასირებულობის“ ანუ „ამოძირკვეულობის“ (3, გვ. 267) მნიშვნელობას იძენს. სავარაუდოა, რომ სულიერი და ფიზიკური „გადარგულობის“ (Verpflanztheit) ცნება თომას მანთან, როგორც ეს არაერთგზის მომხდარა, ნიცშეს წიგნიდან – „ადამიანური, მეტისმეტად ადამიანური“ – მოხვდა (იხ. 17, გვ. 634).

ალბათ აზრს მოკლებული არ უნდა იყოს იმის თქმა, რომ სამყაროს მცენარულ-კოსმიური გააზრების განსახიერებას თომას მანისათვის ხე, თანაც „ლუბეკის ხე“ წარმოადგენს, რომელიც მრავალგვაროვანი ურთიერთგადამკვეთი და ურთიერთგამსჭვალავი სიმბოლიკური მიმართებების წყალობით ერთდროულად სიცოცხლის ხის, სიბრძნის ხისა და კოსმიური ხის მნიშვნელობას იძენს.

კოსმოსის ცენტრში ტანაყრილი ხე, როგორც თავისებური ღერძი აჯავშირებს დედამიწასა და ცას ერთმანეთთან. ამ კოსმიურ ხეს ფესვები სწორედ ჩრდილოგერმანიულ-პროტესტანტულ ბიურგერულ ნიადაგში აქვს გაღმული და მისი „ამოძირკვა“, ძირფესვიანად ამოგდება



ფაქტიურად შეუძლებელია. მშობლიური წიაღიდან, დედამიწის საშოდან აღმოცენებული ფესვაგარი ხის არანაყოფიერი ტანი, მიწისქვეშეთში მოქცეულ ფესვებსა და ცისკენ ზიდულ კენწეროს შორის შემაკავშირებელ ღერძად რომ გადებულა, ზოგადევრობული კულტურის, „ევროპული ბედისწერის ერთობლიობის“ (4, გვ. 431) განსახიერებას წარმოადგენს, რადგან თომას მანი თავს მუდამ იმ ადამიანთა რიცხვს მიკუთვნებდა, ვისთვისაც „ევროპა იყო მთავარი საფიქრალი“ და ვისაც ამ ძველი, კეთილშობილი, მაგრამ ბზარგაჩენილი სამყაროს ნაწილზე ჭეშმარიტად „შესტკიოდა გული“ (2, გვ. 378). „ჯადოსნური მთის“ ავტორმა ერთობლივი ევროპული ბედისწერის თანამოზიარობა, ბედგანკუთვნილობა „არსებითად გერმანულ ყაიდაზე“ განიცადა (იქვე, გვ. 698). სხვაგვარად ალბათ შეუძლებელიც იქნებოდა, რადგან მისი კოსმიური ხის ევროპეიზირებულ ღეროს ხომ გერმანული ფესვები კვებავდა. ევროპულობასთან გერმანული ფენომენის თანაზიარობა კი „გერმანულობის შეძლებისდაგვარად დაკარგვას“ გულისხმობდა იმ მიზნით, რომ იგი „კვლავ ნაპოვნი“ ყოფილიყო. ვინაიდან უცხო ელემენტის შეუმატებლად წარმოუდგენელია „უფრო მაღალი დონის გერმანულობის“ მიღწევა (1, გვ. 52). ღირებული და ფასეული თომას მანისთვის გერმანულ სულიერებაში იწყება იქ, სადაც გერმანული ჩარჩოდან განთავისუფლებული შემოქმედების ნაყოფი „ყოველი ევროპელისათვის ხელმისაწვდომ“ ზოგადევრობულ მოვლენად იქცევა (იქვე, გვ. 53). ამიტომაც არიან სწორედ „სანიმუშო გერმანელები“ ჭეშმარიტი „ევროპელები“ (იქვე, გვ. 52). მათ სიას თომას მანი თავადვე წარმოადგენს (გოეთე, ლიხტენბერგი, შოპენჰაუერი, ნიცშე, ვაგნერი) სტატიაში, რომელიც მეტად ნიშანდობლივ სათაურს - „კოსმოპოლიტიზმი“ - ატარებს (იხ.2, გვ. 698).

აღსანიშნავია, რომ ბერძნული ცნება κοσμοπολιτης სიტყვასიტყვით სამყაროს მოქალაქეს ანუ გერმანულად Weltbürger-ს ნიშნავს. სამყაროს მოქალაქეობის იდეა უკვე ვეღარ ეტევა ევროპულობის და, მით უმეტეს, გერმანულობის ვიწრო ჩარჩოში. გერმანულ ნიადაგში ფესვგადგმული, ევროპის კუთვნილებად ქცეული ტანაყრილი ხის კენწერო მსოფლიო მოქალაქეობის ანუ ველტბიურგერობის სიმაღლეებისაყენ მიიღტვის.

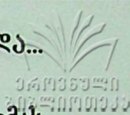
რამდენადაც ეს ხე არა მხოლოდ კოსმოსის მცენარეულ მოდელს წარმოადგენს, არამედ სიცოცხლის ხეცაა, იგი იმ ნაყოფს იხსამს თომას



მანის შემოქმედებამ რომ გამოიღო და მსოფლიო ლიტერატურის შედევრებად იქცა. ამ ზესყნელისა და ქვეყნელის შემაყავშირებელი ქვევიდან ზევით აღმართული სამყაროს ღერძი, უკვე ამ ეტაპზევე ამჟღავნებს სრულქმნაზე ორიენტირებულობას. აქ მიიღწევა ვიწრო ეროვნულობის მოხსნა და თავის თავში შენახვა, ვინაიდან ის იქცევა ზოგადევროპული პრინციპის განსახიერებად.

ამგვარად, ევროპულობა აღმოჩნდება ის გამაერთიანებელი პრინციპი, რომელიც შემაყავშირებელ ღერძადაა გაღებული ფესვებს ანუ „ძველგერმანულ პროვინციალიზმს“ და ცისკენ აწვერილ კენწეროს, გერმანული „ზროვნების წესის გამოკვეთილ კოსმოპოლიტიზმს“ (3, გვ. 224) შორის. კოსმოპოლიტიზმი კი გერმანულად ველტიურგერობას ნიშნავს და ეს ცნება პირველ რიგში გოეთეს სახელს უკავშირდება, რომელმაც ეს იდეა სრულიად ახალ საფეხურზე აიყვანა და მისი ანალოგიით ისეთი მნიშვნელოვანი სიტყვა შექმნა, როგორც „მსოფლიო ლიტერატურის“ (Weltliteratur) ცნებაა (იხ. 1827 წლის 30 იანვრის საუბარი ეკერმანთან) (10, გვ. 220).

სწორედ გოეთესეული ამ ხაზის გამგრძელებლად გვევლინება თომას მანი, რომელსაც თავადვე არაერთხელ გამოუცხადებია საყუთარი თავი გოეთეს სულიერ მოწაფედ; მაგრამ არსებობს მეორე გზა, რომელსაც მარტინ ჰაიდეგერი ჰოლდერლინის სახელს უკავშირებს და მიაჩნია, რომ იგი „უფრო დასაბამისეული (anfänglicher) და ამდენად უფრო მომავლისეულია, ვიდრე გოეთეს უბრალო სამყაროს მოქალაქეობა. სწორედ ამ მიზეზითაა ჰოლდერლინის დამოკიდებულება ელინიზმისადმი რაღაც არსებითად განსხვავებული, ვიდრე ჰუმანიზმი“ (14, გვ. 170). ჰაიდეგერის ამ ციტატაში ორი მეტად მნიშვნელოვანი ცნება აღმოჩნდება ერთ ზნობრივ სიბრტყეში და ორივე გოეთესთან ავლენს მიმართებას – ესაა მსოფლიო მოქალაქეობა და ჰუმანიზმი. ჰუმანიზმი კი პირველ რიგში ანტიკური, უწინარესად კი ბერძნული კულტურის ათვისებას გულისხმობს. XVIII საუკუნეში იწყება ანტიკურობის გაცნობიერებელი, რეფლექტირებული რეცეფცია, რომელსაც დიდი და რთული ისტორია აქვს და რომელიც განმსაზღვრელი გახდა მთელი შემდგომი გერმანული სულიერი ცხოვრებისათვის, შეიძლება ითქვას, რომ ანტიკურობასთან შეხვედრა გერმანული ცნობიერებისათვის ერთგვარ ბედისწერადაც კი იქცა, რადგან ეს სამყაროს სრულიად ახლებურ აღქმას ნიშნავდა.



თავის ცნობილ სტატიაში – „ჰუმანიზმი და ჰუმანიორა“ – თომას მანი შეეცადა ანტიყურობის რეცეფციაში ამ ორი მიმართულების გამიჯვნას. მისი სიტყვებით, ვინკელმანის, ჰუმბოლდტის, შილერის, გოეთესა და ჰეგელისათვის ელინიზმი „კანონსა და ნორმას, რაღაც ღროისმიღმურსა და მარადიულს“ წარმოადგენს, ხოლო ჰერდერის, ჰოლდერლინის, ბურკჰარდტისა და ნიცშესათვის იგი „ისტორიული ფენომენი, წარმავალია“. ამითაა განპირობებული ის, რომ ანტიყურობის მათეული ხედა მართალია უფრო „პირქუში“ შეფერილობისაა, მაგრამ სამაგიეროდ ისტორიული თვალსაზრისით უფრო რეალური და დამაჯერებელია (2, გვ. 441). ნიცშეს „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის გონიდან“, როგორც ამ წინააღმდეგობის ერთგვარი მწვერვალი, თომას მანის სიტყვებით „გერმანული სულიერების ისტორიისა და განათლების შეჯამებას“ წარმოადგენს (იქვე).

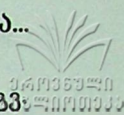
თვით თომას მანი კი არის ის შემოქმედი და მოაზროვნე, რომელმაც თავის არსში შეითავსა ეს ორივე მიმართულება, რადგან იგი ერთდროულად როგორც გოეთეს, ისე ნიცშეს სულიერ მოწაფედ თვლიდა საკუთარ პიროვნებას. პირველ რიგში კი მისთვის მისაბაძი და სანიმუშო რჩებოდა მსოფლიო მოქალაქის პათოსით გამსჭვალული გოეთეს ჰუმანიზმი, რაც ჰაიდეგერის თქმით, აგრძელებს იმ გზას, რომელიც ძველ რომში იღებს სათავეს და რომელიც homo humanus-ის ჩამოყალიბებას ისახავდა მიზნად ბერძენთა  $\alpha\lambda\theta\epsilon\iota\alpha$ -ს „შესისხლხორცების“ მეშვეობით (14, გვ. 151); თავად  $\alpha\lambda\theta\epsilon\iota\alpha$ -ს ცნება კი ითარგმნებოდა როგორც „humanitas“ (იქვე, გვ. 152). რომი იყო ამგვარი ჰუმანიზმის პირველსამშობლო. მთელი შემდგომი პერიოდი იტალიური რენესანსიდან მოყოლებული ვიდრე „XVIII საუკუნის ჰუმანიზმამდე ჩვენთან (ე.ი. გერმანიაში), რომელსაც ვინკელმანი, გოეთე და შილერი წარმოადგენდნენ“ (იქვე) ელინიზმს სწორედ რომაული humanitas პერსპექტივიდან, ე.ი. რომაული თვალთახედვით ჭვრეტს. ჰაიდეგერისთვის ჰოლდერლინი არავითარ შემთხვევაში არ განეკუთვნება ამ „ჰუმანიზმს“ (ამ ცნებას აქ თავად ჰაიდეგერი აქცევს ბრჭყალებში) და კერძოდ იმიტომ, რომ „იგი ადამიანის არსის ბედს უფრო დასაბამობრივად გაიზარებს, ვიდრე ამ „ჰუმანიზმს“ შესწევს ამის უნარი“ (იქვე). მაინც რატომაა ჰოლდერლინისეული გაზრება უფრო „დასაბამობრივი“? საქმე ისაა, რომ „სამშობლოს“ მისეული ცნება კარგავს ყოველგვარ პატრიოტულ,





ნაციონალურ ელფერს და „ყოფიერებრივ-ისტორიულ“ (seinsgeschichtlich) მნიშვნელობას იძენს. „სამშობლოს არსი ამავედროულად დასახელებულია იმ მიზნით, რათა ახალი დროის ადამიანის უსამშობლობა ყოფიერების ისტორიის არსიდან იქნას გააზრებული“ (იქვე, გვ. 168). ჰოლდერლინი კი როდესაც თავის „შინ დაბრუნებას“ (Heimkunft) თხზავდა, ესწრაფოდა, რომ მასში მის „თანამემამულეებს“ ჭეშმარიტი არსი ამოეცნოთ. ამას კი იგი „დასავლეთის ბედისადმი მიყუთვენებულობის“ თვალსაწიერიდან უყურებდა „ოდონდ დასავლეთიც აქ რეგიონალური თვალსაზრისით კი არ გაიზრება, როგორც ორიენტის საპირისპირო ოქციდენტი, არა უბრალოდ როგორც ევროპა, არამედ მსოფლიოისტორიული, დასაბამთან სიახლოვის აზრით“ (იქვე, გვ. 170). „გერმანულობა“ განეცხადება მსოფლიოს არა იმისთვის, რათა იგი ამ გერმანული არსის შემწეობით გაჯანსაღდეს, არამედ გერმანელებს, რათა ისინი ხალხებთან ბედგანკუთვნილობის წყალობით მათთან ერთად მსოფლიო ისტორიულად იქმნენ“ (იქვე). ამგვარი ისტორიული ცხოვრების სამშობლო არის ყოფიერებასთან სიახლოვე. უსამშობლობა კი როგორც „ყოფიერების დავიწყება“ (Seinsvergessenheit) „მსოფლიო ბედისწერად“ იქცევა (იქვე). სწორედ ამიტომაც ასე აუცილებელი ამ ბედის ყოფიერებრივ-ისტორიული გააზრება. სამშობლოს და უსამშობლობის, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის, მთლიანად დასავლური ბედისწერის „ჰუმანიზმისაგან“ ესოდენ საპირისპირო გაგება იხსნის ჰოლდერლინს იმ „უბედურების“ მთესველ სახელთა ტყვეობიდან, რომელთა რიცხვსაც სხვა „იზმებთან“ ერთად „ჰუმანიზმიც“ განეკუთვნება და რომელთა ზეობის ხანა სწორედ მაშინ დგება, როცა დასაბამობრივი აზროვნება დასრულდება (იქვე, გვ. 147). სწორედ იმის წყალობით, რომ ჰოლდერლინმა შეინარჩუნა დასაბამობრივსაწყისობრივი აზროვნება, იგი დარჩა იმ სტიქიაში, სადაც აზროვნება ინარჩუნებს უნარს იყოს აზროვნება (იქვე, გვ. 147).

თომას მანისთვის კი „მწერალი, რომელსაც უყვარს სიტყვა და მის მიმართ ლაღი და მკაცრი სამსახური ცხოვრების არსად გაუხდია“, ხოლო ტექნიკითა და სპორტით „დაჩლუნგებული“ სამყაროს „ენობრივი დაყინება“ (2, გვ. 445) პირად ტრაგედიად ქცევია, ჰუმანიზმის იდეის ბოლომდე ერთგული იმედიანად მოელის ახალ „მომავალ ჰუმანიზმს“, რომელიც „ჰუმანიორას“ (ანტიკურობის შესწავლა) ვიწრო



ჩარჩოებს გასცილდება. ეს იქნებოდა „მეომარი ჰუმანიზმი“ (იქვე, გვ. 446), რომელიც თავის „მამაკაცურობას კვლავ დაიბრუნებს“ და ამით ევროპას გადაარჩენს (იქვე, გვ. 447). ამგვარი ჰუმანიზმი იქცევა „ადამიანურ განწყობად და აზროვნების წესად“ და მისთვის „სამართლიანობა, თავისუფლება, ცოდნა და შემწყნარებლობა“ უმთავრესი ხდება, ესაა „აზროვნების წესი“, რომელსაც ეჭვი უყვარს – ... ჭეშმარიტების, წმინდა თავისუფალი, ყოველგვარ ინტერესთა და ვნებათაგან დამოუკიდებელი ჭეშმარიტების გულისთვის“ (იქვე, გვ. 446).

თომას მანის სულიერ სამშობლოდ ბოლომდე დარჩა ის ჰუმანიზტურ-ველტიურგერული სამყარო, რომელიც ესოდენ შორსაა ჰაიდეგერის სათაყვანებელი ჰოლდერლინის ყოფიერების დავიწყების ტოლფასი უსამშობლობისგან. გოეთე და ჰოლდერლინი, ეს ორი რადიკალურად განსხვავებული შემოქმედი, ერთგვარად აშორებს მეოცე საუკუნის საუკეთესო ფილოსოფოსსა და მწერალს ერთმანეთისგან. საინტერესოა თუ როგორ აისახა თავად მათ ენაზე და სტილზე განსხვავებული ტრადიციისადმი კუთვნილება. თომას მანის ესეისტურ-ანალიტიკური, ირონიული და ლალი, დაჯერებული წერის მანერა უსაშველოდ გრძელი, რთული ქვეწყობილი წინადადებების მოჩვენებითი ბუნდოვანების მიღმა საოცარ სიმკვეთრეს, ელეგანტურობას, სინათლეს, კლასიკურ, კეთილშობილ სისადავეს რომ მაღავეს, უშუალო კავშირშია გოეთესეულ ენასთან; ხოლო ჰაიდეგერის გენიალურად უჩვეულო, მძიმე, გაუმჭვირვალი, ძნელად აღსაქმელი, მიუვალი ენობრივი სტილი ბევრ საერთოს აკლენს განსაკუთრებით გვიანდელი პერიოდის ჰოლდერლინის ენასთან.

მართლაც სრულიად განსხვავებულია თომას მანისა და ჰაიდეგერის სულიერ წინაპართა გენეალოგიური ნუსხა, არც რილკესა და თრაკლს მოუხდენია ჰაიდეგერისგან განსხვავებით თომას მანზე ზეგავლენა. მათი გზების წამიერი გადაკვეთის ერთადერთ წერტილად შეიძლება ნიცშეს ფილოსოფია იქნეს მიჩნეული. ოღონდ ამ შემთხვევაშიც გასათვალისწინებელია ის, თუ ვის სულიერ მემკვიდრედ აღიქმება ნიცშე. ჰაიდეგერისთვის ჰოლდერლინის შემდეგ სწორედ ნიცშე იყო უკანასკნელი, ვინც ყოფიერების ისტორიის არსიდან გააზრებული „ახალი დროის ადამიანის უსამშობლობა“ განიცადა საყუთარ თავზე, ამ ტყვეობიდან თავის დაღწევისა და გამოსავლის ძიებაში, რაც



თავისთავად მეტაფიზიკის ფარგლებში რჩებოდა, იგი სრულ „უგამოყვანილობაში“ აღმოჩნდა (14, გვ.169). ჰაიდელგერის აზრით, ნიცშეს აღარ გააჩნდა ის კოლდერლინისეული სისუფთავე და უშუალობა, „რადგან ამასობაში ნიცშეს მოუწია გამოველო ყოველივე ფატალური, რაც შოპენჰაუერის, დარვინის, გრიუნდერობის სახელს ატარებს“ (15, გვ.293-294).

თომას მანს კი ნიცშეს სულიერ მოძღვრად პირველ რიგში გოეთე ესახება. მისთვის „მასწავლებელ-მოსწავლის დამოკიდებულება გოეთესა და ნიცშეს შორის“ სრულიად „აშკარაა“ და უტყუარი (5, გვ.148). გარდამავალ საფეხურს გოეთედან ნიცშეზე კი თომას მანისთვის ნიცშეს კიდევ ერთი მასწავლებელი – შოპენჰაუერი – წარმოადგენს, რომელიც „უფრო ‘მოდერნული’, ტანჯული, რთულია ვიდრე გოეთე, მაგრამ ბევრად უფრო ‘კლასიკური’, საღ-სალამათი, ჯანსაღია ვიდრე ნიცშე“ (იქვე, გვ. 342). ნიცშე, რომელმაც ახალგაზრდობაში თავისი „არათანადროული დაკვირვებების“ ერთ-ერთი ნაწილი „შოპენჰაუერს, როგორც აღმზრდელს“ მიუძღვნა, მიუხედევად იმისა, რომ ბოლოს მასწავლებელს „განუდგა“, თომას მანის აზრით, მაინც „შოპენჰაუერიანელი დარჩა“ (იქვე, გვ. 338). ამავე დროს იგი ავითარებს ნიცშესგან ნასესხებ იდეას იმის შესახებ, რომ „შოპენჰაუერი სწორედ ახალგაზრდებისთვისაა ზედგამოჭრილი“ (იქვე, გვ. 325, შდრ. 17, 494), რადგან მისი ფილოსოფია, მის უმთავრეს ნაშრომში, „სამყარო, როგორც ნება და წარმოსახვა“, ჩამოყალიბებული, „ახალგაზრდა კაცის კონცეფციას“ წარმოადგენს. შოპენჰაუერი ამ ნაშრომს თითქმის მთელი სიცოცხლე სრულპყოფდა და კომენტარებს ურთავდა. მან პირველი ნაწილი „ახალგაზრდობის ცეცხლითა და ენერგიით“ რომაა სავსე, მეორე წიგნის „სიმწიფით“ შეავსო (12, გვ. 19). ამდენად ეს ნაშრომი „ახალგაზრდა კაცის საჩუქრიდან“ ბოლოსდაბოლოს „ბერიკატის მოწყობილ უცნაურ სანახაობად“ იქცა“ (5, გვ. 325). ახალგაზრდა იყო ადრეული რომანის, „ბუდენბროკების“, გმირიც, თომას ბუდენბროკი, რომელსაც თომას მანმა სიკვდილის წინ შოპენჰაუერის წიგნი აალებინა ხელში ბიბლიასავით. ახალგაზრდა იყო თავად თომას მანიც, როცა ამ წიგნის „მეტაფიზიკის ჯადოსნურ სასმელს დაეწაფა“ (1, გვ.53). სწორედ ახალგაზრდობისათვის განკუთვნილად მიაჩნდა თომას მანს შოპენჰაუერის ეს „ნების კოსმოგონია“ (5, გვ.300) ორი მიზეზის გამო: ერთი, რომ მასში ღობი-

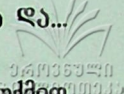


ნირებს ეროტიკისა და სიკვდილის იდეა (იქვე, გვ. 325) და მეორე, იმიტომაც, რომ იგი მარადიული, უბერებელი ნების ერთპიროვნულ ბატონობასთან შეგუებას, მისი მუდმივი კაპრიზით გამოწვეული ტანჯვის მიმართ უდრეკ გამძლეობას და ამტანობას ქადაგებს, როდესაც „ყოველი“ მიღწეული მიზანი კვლავ ახლის საწყისი გზაა“ (12, გვ. 240), ან როცა დაკმაყოფილებული სურვილი „მხოლოდ მოწყალებას (Almosen) წააგავს, მათხოვარს რომ მიუგდებენ, რომელიც მის სიცოცხლეს გაახანგრძლივებს, რათა ხვალ ტანჯვა გაუხანგრძლივოს“ (იქვე, გვ. 280) და ამ მათხოვარმა „ხვალ ისევ იშიმშილოს“ (იქვე, გვ. 530). ასე ცხოვრობს ადამიანი სურვილიდან სურვილამდე და საყმარისია ათი სურვილიდან თუნდ ერთი სურვილი რის ვაი-ვაგლახით დაკმაყოფილდეს, რომ სიცარიელეს არანაკლები სატანჯველი – „მოწყენილობა“ – (languor – Langeweile) იყავებს (იქვე, გვ. 363). შოპენჰაუერი თავად იყო სრულიად ახალგაზრდა, (ოცდაათი წლის), როცა უმთავრესი ნაშრომი შექმნა და თითქოს საკუთარი თავი მართლაც მთელი შემდგომი ცხოვრების მანძილზე იმედგაცრუებისა და გულის ტკივილისათვის შეამზადა. მისი არსებობის ერთგვარ ბედისწერად ექცა მას კაცი, ვისთან ერთადაც 1820 წლიდან მოუწია ბერლინის უნივერსიტეტში მოღვაწეობა. ეს უნივერსიტეტი შოპენჰაუერმა მრავალწლიანი წარუმატებელი მოღვაწეობის შემდეგ მხოლოდ 1831 წელს ანუ მისთვის მთელი არსებით საქმლველი კაცის გარდაცვალების წელს მიატოვა. სიცოცხლის ბოლო წუთამდე გაჰყვა შოპენჰაუერს მტრული დამოყიდებულება იღბლიანი მეტოქისადმი, ვის ლექციებზეც აუდიტორიაში ტევა აღარ იყო, მაშინ როცა მასთან ხუთი სტუდენტი ძლივს იყრიდა თავს. მთელი სიცოცხლე მოუწამლა მას ეჭვიანობანარევემა ზიზღმა „მდაბალი კაცისადმი, ვისაც მისმა „თანამედროვეობამ ოცი წლის მანძილზე იმდენი ეძახა ფილოსოფოსთა შორის უდიდესი, თანაც ისე ხმამაღლა, რომ ეს მთელ ევროპაზე გახმაურდაო“ (იქვე, გვ. 18) წერს შოპენჰაუერი. ამ „ამაზრზენი, უნიჭო შარლატანისა და უბადლო უაზრობის მთითხვნელის“ (13, გვ. 95) სახელი იყო ჰეგელი, რომლის დიდების დასაცავად თვით დანიის აკადემიაც კი აუმხედრდა შოპენჰაუერს (იქვე, გვ. 23). ჰეგელის „შარლატანობის“, შელინგის „ქარაფშუტობისა“ და „ცრუ ფილოსოფიის მამის“, ფიხტეს, მაენე გავლენისაგან ახალგაზრდა თაობების გადასარჩენად შოპენჰაუერმა, მისი დროის გერმანიის



უმადურობით გულნატკენმა, საყუთარი ნაშრომი „თანამედროვეებსა“ და „თანამემამულეებს“ კი არა, არამედ „კაცობრიობას უანდერმა (12, გვ. 14), თანაც წიგნის „ორჯერ“ წაითხვა ურჩია (იქვე, გვ. 8). ეს რჩევა ანუ „ქედმაღლური მოთხოვნა“ მრავალი წლის შემდეგ, მისი მიბაძვით თომას მანმაც წამოუყენა მომღვენო თაობებს „ჯადოსნური მთის“ გაგების უპირველეს პირობად (6, გვ. 440). ეს გასაკვირი არც უნდა იყოს, რადგან ალბათ არც ერთ ნაწარმოებში ისე თანმიმდევრულად არ მიჰყვება თ.მანი შოპენჰაუერის აზრთა კვალს, როგორც „ჯადოსნურ მთაში“. ამ მხრივ მას მხოლოდ „სიკვდილი ვენეციაში“ თუ შეედრება, რომლის „იუმორისტულ პარალელადაც“ (იქვე, გვ. 436) იყო თავდაპირველად ჩაფიქრებული „ჯადოსნური მთა“.

საგულისხმოა, რომ ორივე ნაწარმოების უმთავრესი თემაა მოგზაურობა. „მოგზაურობის სურვილით“ (7, გვ. 456) შეპყრობილი გუსტავ ფონ აშენბახი ამ ერთბაშად მოძალებული ჟინის დასაცხრობად მისთვის საბედისწერო გზას დაადგება, ხოლო „ჯადოსნური მთის“ ახალგაზრდა გმირი თავად თომას მანის სიტყვებითვე სხვა არავინაა თუ არა „განათლების მიღების მიზნით მოგზაური“ (Bildungsreisende) (6, გვ. 446). მთელი ეს მრავალშროვანი, თემებით, პერსონაჟებითა და სიმბოლიკით დახუნძლული გიგანტური რომანიც საბოლოო ჯამში ჰანს კასტორპის მოგზაურობას ეძღვნება. სწორედ მოგზაურობის ცნება ირჩია შოპენჰაუერმა იმ მრავალფეროვანი, რთული მიმართებების საილუსტრაციოდ, რასაც ერთმანეთში გადახლართული „ცნებათა სფეროები“ ურთიერთის მიმართ იჩენენ. შოპენჰაუერის სქემის ცენტრში მოგზაურობის „ძირითადი ცნება“ დგას, რომელიც ოთხი მიმართულებით სხვადასხვა სფეროებში თანდათანობითი გადანაცვლების წყალობით მოგზაურობის ან „კარგ“ ან „მაკნე“ არსს ავლენს (12, გვ. 91-92). მოგზაურობის ცნების არაერთგვაროვანი და ამბივალენტური არსის შოპენჰაუერისეული გაგების ერთგვარ მხატვრულ ილუსტრაციად შეიძლება იქნეს მიჩნეული როგორც „სიკვდილი ვენეციაში“, ისე „ჯადოსნური მთა“, სადაც სწორედ თითქოსდა საბედისწერო მოგზაურობამ შეუწყო ხელი ერთი უბრალო ყმაწვილი კაცის „კოსმიურისა და მეტაფიზიკურის“ სფერომდე ამაღლებას (2, გვ. 388). მუდმივ „სომნანბულურ“ მდგომარეობაში მყოფი ჰანს კასტორპი, შვიდი მძინარე ყრმის მითოსის მატარებელი, ძილის რჩეულია,



ამიტომაცაა იგი სიკვდილის საიდუმლოს განდობილი. უზენერის თქმით ძილი ხომ „ნახევრად სიკვდილია“ (18, გვ. 178) შოპენჰაუერისთვის კი ძილი „სიკვდილის ძმაა“ (13, გვ. 598), სიკვდილისა, რომელიც თავად „ფილოსოფიის მუსაგეტია“ (იქვე, გვ. 590).

მოჯადოებული მთის ტყვე, ჰანს კასტორპი, ბერგჰოფის სანატორიუმში ჩასვლისთანავე სრულიად უჩვეულო პირობებში ჩავარდა. მისი წარმოსახვა ჰერმეტული მაგიის, ანომალური, ცდის მიღმური ძალის ბატონობის სფეროში მოექცა. მან დროულ პერსპექტივათა აბსოლუტური აღრევა განიცადა და „ჰერმეტულად დახურული კონსერვის“ (9, გვ. 306) მსგავსად დროის დინებიდან ამოვარდა. თავად დროის დინებიდან ამოვარდნილი, „ჰერმეტულად დახურული კონსერვის“ მეტაფორა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ოდნავ სახეცვლილი ფორმით შოპენჰაუერის წიგნიდან გადმოვიდა რომანში. შოპენჰაუერთან საუბარია ხორბლის მარცვლებიან, „ჰერმეტულად დალუქულ ლარნაკზე“ (12, გვ. 204-205), რომელიც 1840 წელს ლონდონში იქნა წარმოდგენილი, როგორც თებეს მახლობლად გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ეგვიპტური სიძველის ნიმუში. „ოცდაათი საუკუნის“ მანძილზე ლარნაკის შიგთავსისთვის დრო შეჩერებული იყო. ესაა წარსულისა და მომავლისაგან თავისუფალი, მარადიული, აბსოლუტური აწმყო, რომელსაც შოპენჰაუერი ალბერტუს მაგნუსისაგან ნასესხები ტერმინით – „Nunc stans“ (ein beharrendes jetzt) (უცვლელი ახლა) განსაზღვრავს. მხოლოდ ეს უცვლელი აწმყოა ჭეშმარიტი მუნყოფიერების ერთადერთი ფორმა. სამყაროს, ადამიანის, ნივთის თავისთავად არსებითობა (das Wesentliche) მხოლოდ „nunc stans“-ში, უცვლელ ახლაში ძევს (13, გვ. 626).

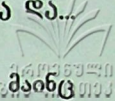
„ჰერმეტულად დალუქული ლარნაკის“ ანუ თომას მანისეულად „ჰერმეტულად დახურული კონსერვის“ მსგავსად ჰანს კასტორპმა ზედროული, დროისმიღმური „ჰერმეტული მოჯადოების“ ძალა საკუთარ თავზე გამოსცადა, ხოლო თავად რომანის მუსიკალური-იდეალური სამყაროს დროითი სტიქია „სრული პრეზენსის“ ანუ „მაგიური nunc stans“-ისკენ მიილტვის. ამ აწმყოს მაგიურ უცვლელობაში მოიხსნება მთხრობელის, „ნამყო დროის ამ დუდუნით შემლოცველის“ (8, გვ. 27) თხრობის ტაქტის ერთგვარი პერიოდული არითმიულობა, მისი „აჩქარებული დაყოვნება“, რაც ამავედროულად

„დაყოვნებული აჩქარების“ ტოლფასია (8, გვ. 485).

ამრიგად, აბსოლუტური პრეზენსის, მაგიური აწმყოს წყალობით მთხრობელის ესოდენ ღრმა პატივისცემისა და მოწიწების საგანი, ნამყო ანუ იმპერფექტი, ფიქციად იქცევა. იგი მომავალთან ერთად მთლიანად უცვლელ ახლამია პროეცირებული. თომას მანის ნაწარმოების მიზანი მხოლოდ ამგვარი ზედროული პერსპექტივის წარმოსახვით როდი ამოიწურება, იგი უშუალოდ უკავშირდება რომანის „სხვა ძირითად თემას“ – „აქტივიზაციის“ თემას, რომელსაც ხშირად „ალქიმისტურის“ ცნება დაერთვის ერთგვარ ატრიბუტად. საქმე ისაა, რომ ერთი უბრალო, განებივრებული ჰამბურგელი ყმაწვილის ეს თავისი შემადგენლობით არართული „ნივთიერება“, მოჯადოებული მთის ჰერმეტულად დახშულ ციებცხელებით შეპყრობილ ატმოსფეროში გასაოცარ, არაბუნებრივ „აქტივიზაციას“ განიცდის (6, გვ. 441) და კოსმიურ და მეტაფიზიკურ სიმაღლემდე აღწევს. აქაც შოპენჰაუერის იდეათა გამოძახილს ეპოულობთ. გავისხენოთ თებეს მახლობლად აღმოჩენილი „ჰერმეტულად დალუქული ლარნაკი“; მასში მოთავსებულმა მარცვლებმა ხომ „სამი ათასი წლის მანძილზე მთვლემარე ენერგია შეინარჩუნეს“, ვიდრე ხელსაყრელი პირობები არ შეექმნათ, რამაც ისინი „მცენარედ“ აქცია (12, გვ. 204). მატერიის ათასწლეულების მანძილზე მთვლემარე ქიმიური ენერგია შესაფერ რეაგენტებთან შეხებას ელის. სწორედ ამის შემდეგ ხდება მისი „გამოვლინება“. დრო არსებობს ამ „გამოვლინათათვის“ და არა ენერგიისათვის, რომელიც თავად ნების გამოვლინებაა“ (იქვე).

ამრიგად, შვიდწლიანი ლეთარგიული ძილის შემდეგ ჰანს კასტორპის „მიძინებულმა ენერგიამ“ გარკვეული აქტივიზაციის წყალობით ეს მარტივი სუბსტანცია ისეთი „მორალური, სულიერი და გრძნობითი თავგადასავლებისათვის“ შეამზადა, რაც მას სხვა, ირონიულად „ბარად“ წოდებულ სამყაროში არც კი დაესიზმრებოდა (6, გვ. 441).

დავოსში შვიდწლიანი თვლემისა და სიფხიზლის მიჯნაზე მყოფი ძილის რჩეულის, ჰანს კასტორპის მთელი არსებობა იმ ერთი ფორმულით გამოიხატება, რომელიც შოპენჰაუერმა კალდერონის „მეტაფიზიკური დრამის“ სათაურიდან – „ცხოვრება სიზმარი“ – აიღო და ეს თემა ასე ხატოვნად განავრცო: „სიცოცხლე და სიზმრები ერთი და იგივე წიგნის ფურცლებია. თანმიმდევრულ კითხვას ნამდვილი ცხოვრება ჰქვია“. ამ წიგნის „საკითხავი დრო“ – დღეა, მაგრამ



ღამდამობით დასვენებისას, უწესრიგოდ და არეულად ეს წიგნი მაინც გადაიშლება და თვალი ხან ერთ, ხან მეორე ფურცელზე ჩერდება (12, გვ. 50).

„ჯადოსნური მთა“ სახელწოდებაა იმ წიგნისა, რომლის ფურცლები სიზმარ-სიცოცხლის მოწესრიგებულ-მოუწესრიგებელ თანამიმდევრობას წარმოადგენენ. ამ რომანის არსის საუკეთესო წინასწარმეტყველური განჭვრეტა თავად თომას მანმა მოგვცა „ჯადოსნურ მთაზე“ ადრე შექმნილ მოთხრობაში, „სიკვდილი ვენეციაში“, სადაც შოპენჰაუერის ფილოსოფიის ძირეული ცნებების მხატვრულ ფორმათა ვირტუოზული გათამაშებით ნაწარმოების გმირის, მწერალ აშენბახის, შემოქმედებითი მეთოდის ზუსტი აღწერაა მოცემული. ესაა თვით თომას მანის ფაქტიურად მთელი შემოქმედების მხატვრული მეთოდის განსაზღვრება, რომელიც ძალიან ბევრს ავლენს საერთოს შოპენჰაუერის ფილოსოფიურ მოძღვრებასთან.

აშენბახი არის „რუღუნებით აღსავსე ხელოვანი, რომელიც დიდხანს მუყაითად ქსოვდა ფერად-ფერადი სახეებით მდიდარ და ერთი იდეის ჩეროში ნაირგვარ ადამიანთა ბედ-იღბლის გამაერთიანებელი რომანის - „მაიას“ ხალიჩას“ (7, გვ. 91). ამრიგად ფიქტიური ნაწარმოების, „მაიას“ სახელის მატარებელი, ერთი იდეით ნასულდგმულები, მონდომებით „ნაქსოვი“ რომანის ხალიჩის ხატს ნაბიჯ-ნაბიჯ მივყევართ შოპენჰაუერის იმ კარდინალურ ცნებამდე, რომელიც მან მისთვის ესოდენ ძვირფასი ინდური სიბრძნიდან აიღო. ესაა „მაიას ქსოვილი“ (das Gewebe der Maya) (12, გვ. 49) ანუ „მაიას პირბადე“ (Schleier der Maya) (იქვე, გვ. 353), რომელიც სიცრუის პირბადეა, მოკვდავთა თვალებს რომ ბინდავს და მათ ისეთ სამყაროს ანახებს, რომელზეც არც იმის თქმა შეიძლება, რომ იგი არის და არც იმის, რომ იგი არ არის: რადგან იგი სიზმარს ჰგავს“ (იქვე, გვ. 37). მაიას პირსაბურველს, ამ „აშაო ილუზიას“ (das eitle Blendwerk) (იქვე, გვ. 392), შეესაბამება აჩრდილთა მარად ქმნადობაში დაშთენილი, მაგრამ არასდროს მყოფი პლატონის „სამყარო“, აგრეთვე მოვლენა, რომელსაც კანტი „ნივთის თავისთავად“ ცნებას უპირისპირებს (იქვე, გვ. 37 და 568). ყოველივე ეს „საგანთა შინაგან არსში შედწევის“ შესაძლებლობას კი არ იძლევა, არამედ მხოლოდ ამ საგანთა ჩრდილებს, მათ „გამოვლინებას სდევს უსასრულობამდე“ და „ჯვარაში მოქცეული ციყვის“





(Eichhörnchen im Rad) მსგავსად უთავბოლო, ციბრუტივით ტრიალეს „დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე“ (იქვე, გვ. 379).

ჰანს კასტორპიც ჩაბმულა ოილენშპიგელის მიერ მოწყობილ ეშმაკურ ორომტრიალში, რაც „თვალში ნაცრის შეყრას ჰგავს, თითქოს წრეში შეუტყუებია ვინმეს“ (9, გვ. 44). იგი საოცრად ჰგავს თვითონ „ჯარაში მოქცეულ ციყვს“. დაუსრულებელი წრებრუნვის გამოუცნობი საიდუმლოს ახსნის ძიებით განაწამები კასტორპი მიდის სევდის-მომგვრელ დასკვნამდე, რომ ყოველგვარი მოძრაობა საბოლოო ჯამში ერთ ადგილზე ტკეპნაა, რადგან წრეს, რომელსაც თითქოს ბოლო უჩანს, საკმარისია მიუახლოვდე, რომ „ის ბოლო კვლავ შემობრუნების წერტილი ... წრეში ჩართული შემობრუნების წერტილი აღმოჩნდება“ (იქვე, გვ. 44). ჯარაში მოქცეული ციყვივით ციბრუტივით მოტრიალეს არ ეწერა ჭეშმარიტ საგანთა შინაგან არსში შეღწევა, რადგან იგი „ქედმაღლობით თვალდავსებული ჩრდილებს საგნებად იღებდა“, მხოლოდ „საგნების სულიერ ჩრდილებზე ოცნებობდა, მაგრამ თვით საგნებს არაფრად აგდებდა“ (იქვე, გვ. 553). ქედმაღლობით თვალდავსებულობას კი ძველი ბერძნები ჰიბრისს უწოდებდნენ. ხოლო ჰიბრისი ღმერთების სასჯელს იწვევს, როგორც დაისაჯნენ მარადიული შიმშილითა და წყურვილით განაწამები ტანტალოსი და მარადმბრუნავ, ცეცხლოვან ბორბალზე მიბმული იქსიონი, რომლის კადნიერება იქამდე მივიდა, რომ ზევსის მეუღლეს, ჰერას, დაუპირა შეცდენა. სწორედ ეს ანტიკური პერსონაჟები განასახიერებენ შოპენჰაუერისთვის იმ მარადიულ ტანჯვას, რომელსაც მუდმივი სურვილი, მუდმივი ნატვრა წარმოადგენს. ესაა „სურვილის დაუოკებელი ნაკადი“ და ძალიან იშვიათად დგება ის „წამი“, როდესაც „შემეცნება დაუნდობელი ნების ზეწოლისაგან თავისუფლდება“ და „ნებისადმი მონური სამსახურისგან“ იხსნის თავს“ (12, გვ. 280). ესაა „შაბაშის“ ის იშვიათი მომენტი, როცა „სურვილის კატორღული შრომისაგან“ წამიერი თავის დაღწევაა შესაძლებელი და „იქსიონის ბორბალიც“ წამიერად გაჩერებულია (იქვე). სანამ „მოტივი“ კვლავ არ გამოეცხადება ნებას „მრავალსახოვანი პროტევისით“ ყოველთვის ახალ-ახალ სახემიღებული და „სურვილის წყურვილის“ მოკვლისა და დაცხრომის შეპირებით (იქვე, გვ. 448), კვლავ სურვილებისკენ არ უბიძგებს ნებას. ისევე შეუძლებელია, რომ ნებამ ოდესმე შეწყვიტოს კვლავ და კვლავ რაღაცის ნდომა, როგორც

შეუძლებელია, რომ „დრო დასრულდეს ან დაიწყოს“ (იქვე, გვ. 494). ამიტომაცაა ნება „დანაიდათა ჭურჭელი“ (იქვე), ხოლო „სურვილის სუბიექტი“, მიმაგრებული „იქსიონის მბრუნავ ბორბალზე“ „მარად-ტანჯული ტანტალოსია“ და „დანაიდების საცრით ხაპავს“ წყალს (იქვე, გვ. 280). ისევე როგორც დრო, ეს ტანჯვიანი სურვილი დაუსრულებელია. საგულისხმოა, რომ წრეში შეტყუებული, თავრეტ-დასხმული ჰანს კასტორპის წარმოსახვაში „განუზომელი რკალის“ მარადიული წრებრუნვის განსაზღვრისას იქსიონის ბორბლის მსგავსი, მაგრამ ბევრად უფრო უწყინარი და ნაკლებ ტრაგიკული „კარუსელის“ (9, გვ. 44) ხატი ამოტივტივდება.

ჰანს კასტორპი „ჯადოსნური მთის“ ანთროპომორფული ღერძია, რომანში წარმოდგენილი მთელი სამყარო მხოლოდ მისი ნება და წარმოსახვაა. ამდენად იგი მაკროკოსმოსისადმი ტრადიციულად დაპირისპირებული მიკროკოსმოსი (ადამიანი) კი არ არის, არამედ თუკი შოპენჰაუერის ცნებას გამოვიყენებთ, თავადაა სამყარო, როგორც „მაკრანთროპოსი“ (13, გვ. 824). ეს „მაკრანთროპოსი“ ამავედროულად „განათლებას მოწყურებული მოგზაურია“ (9, გვ. 354), რომელსაც „ჯადოსნური მთის“ ყოველი მხრიდან ჩაკეტილმა, დახშულმა „ჰერმეტულმა პედაგოგიკამ“ წილად არგუნა „აღმავლობა, საოცარი თავგადასავალი“ და „ჩაახედა საყუთარ სულში“ (იქვე, გვ. 469) და რაც მთავარია, იგი შუქის, ნათლის, „სინათლის მაძიებელ“ (იქვე, გვ. 180) ახალგაზრდად აქცია.

განათლების, ჰერმეტული პედაგოგიის და სინათლის მაძიებლობის ეს ძირეული ცნებები აშკარად მიანიშნებენ, რომ ჰანს კასტორპი, ეს საგანთა აჩრდილებზე მეოცნებე ჭაბუკი, ნამდვილად პლატონისეული გამოქვაბულის ტყვეა, მას მოუწია ხელოვნური ცეცხლის შუქით განათებული მიწისქვეშეთიდან მზის ჭეშმარიტი შუქით გაჩახახახებულ სინათლეზე გამოსვლა ანუ გარდამავალი ეტაპის გავლა. და ისევე, როგორც მისი ხორციელი თვალი, მისი სულიც ნელ-ნელა ეგუება ნათლისა და ბნელის შუქჩრდილთა მონაცვლეობას. მოჯადოებული მთის ჰერმეტულმა პედაგოგიკამ მოახდინა შუქის ცვალებადობისადმი მისი სულიერი შეგუება. ეს კი თავის არსში ჰაიდელგერის აზრით წარმოადგენს იმას, რასაც პლატონთან  $\pi\alpha\iota\delta\epsilon\iota\alpha$  (იხ. 14, გვ. 122-123) ეწოდება და რომლის თარგმნა ერთი სიტყვით თითქმის შეუძლებელია.



პლატონისეული ეს ცნება ჰაიდეგერს ესმის, როგორც არსობრივი გადასვლა. მისი გერმანული შესატყვისი ცნება Bildung, რომელიც უშუალოდ გოეთესა და კლოპშტოკის სახელებს უკავშირდება, თავადაა მეტად არაზუსტი და არასრულყოფილი ეკვივალენტი. ასევე რთულია ამ ორივე ცნების ქართული შესატყვისობის განსაზღვრა. როგორც ბერძნულ παιδεία-ს, ისევე გერმანულ Bildung-ს ქართულში ერთდროულად რამდენიმე ცნება შეესაბამება, რომელთაგან თითქმის არც ერთი არ გამოხატავს სრულად და ყოვლისმომცველად ამ ბერძნულ-გერმანულ სიტყვათა მნიშვნელობას. აქ საქმე ეხება სულიერ და ფიზიკურ აღზრდას, ფორმირებას, ჩამოყალიბებას, კულტურას. მას პირველ რიგში კი ალბათ მაინც შუქთან და ნათელთან უშუალოდ დაკავშირებული „განათლების“ ცნება შეესაბამება, რომელიც შედარებით უკეთ ეხმიანება ცხადია, ბევრად უფრო ტყვად παιδεία-ს და Bildung-ის ცნებებს.

ჯადოსნური მთის ჰერმეტულ-პედაგოგიური აღმავლობის შემდეგ სინათლის მაძიებელი ჭაბუკი საბოლოოდ ჭეშმარიტი განათლების, ჭეშმარიტი შუქის იდეას ნაბიჯ-ნაბიჯ უახლოვდებოდა და თავისი „ჰერმეტული სარბიელის“ (9, გვ. 470) დასაწყისიდან ბოლომდე ანუ სულიერ „უკუქცევამდე“ გაიარა სინათლის ცვალებადობისადმი სულიერი შეგუების ყველა საფეხური. (ჰაიდეგერი ამგვარი გარდასვლის ანუ აღმასვლიდან უკუდაღმასვლამდე, ოთხ საფეხურს განასხვავებს (იხ. 14, გვ. 125-129).

ჭეშმარიტ საგანთა და მათ აჩრდილთა ურთიერთადრევა, რაც ორი საპირისპირო ცნებათა წყვილის – აზრ-ქმნადობისა და აზროვნება-არსის ინვერსიის ტოლფასია, ვხვდებით „ჯადოსნურ მთაზე“ უფრო ადრეულ ნაწარმოებში – „სიკვდილი ვენეციაში“, სწორედ ესაა ამ მოთხრობის უმთავრესი პრობლემა. აქ აღწერილია ძველისძველი, „გაჭვარტლული და პირქუში“ იტალიური გემი, რომლის „მღვიმისებრ, ხელოვნურად განათებულ შიდა კაიუტაში“ აშენბასს ერთი კუზიანი და უსუფთაო მეზღვაური შეუძღვა (7, გვ. 101). აქ ალბათ ყურადღება უნდა გამახვილდეს ერთ ენობრივ უზუსტობაზე. ზემოთ მოყვანილი ციტატი ადებულაია მოთხრობის კ. ჯორჯანელის მიერ შესრულებული თარგმანიდან. როგორც ვხედავთ, ქართულ ვარიანტში საუბარია „მღვიმისებურ“ ხელოვნურად განათებულ სივრცეზე; მაგრამ სიტყვა

„მღვიმისებური“ აქ მთლად მართებულად არაა ხმარებული, რადგან თომას მანთან ორიგინალში საუბარია „höhlenartig“ (7, გვ. 477) ანუ „გამოქვაბულისებრი“ კაიუტაზე, საიდანაც ფაქტიურად იწყება აშენბახის საბედისწერო მოგზაურობა. შეიძლება ენობრივი თვალსაზრისით ქართულად „მღვიმისებური“ უფრო უკეთ ჟღერდეს ვიდრე „გამოქვაბულისებური“, მაგრამ ამ შემთხვევაში გამოქვაბულის ხატი სრულიად განსაზღვრულ, გამიზნულ ჩანაფიქრს ემსახურება. აქ ერთი წამით აფრიალდება ყოვლის დამბინდავი „მაიას პირბადე“ და წამიერად გაივლებს პლატონისეული „გამოქვაბულის“ ლანდი. ამიტომაცაა ორიგინალში საუბარი „გამოქვაბულისებურ“ და არა მღვიმისებურ სივრცეზე. სხვათა შორის, როცა ამბივალენტური ფუნქციონალობის მატარებელი გმირის, ჰანს კასტორპის, ტანპოიზერთან სიახლოვის წარმოჩენა მოინდომა თომას მანმა, მან მისთვის ჩვეულ ხერხს მიმართა და სრულიად ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად „მღვიმის“ ხატი შემოიტანა. მისი სურვილის თანახმად, სანატორიუმის გვერდით მდებარეობდა „ხელოვნურად აშენებული მღვიმე“ (Grotte) (8, გვ. 81), რაც აშკარად მიანიშნებს ძველგერმანული ქალღმერთის, ჰოლდას, ჯადოსნურ მღვიმეში ტანპოიზერის მიერ გატარებულ დღეებზე.

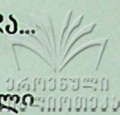
აუცილებლად აღსანიშნავია, რომ თომას მანის თარგმნისას ყოველთვის გასათვალისწინებელია ამგვარი, ერთი შეხედვით თითქოს მეორეხარისხოვანი წვრილმანები, ვინაიდან ამ ენციკლოპედიური განათლების მქონე შემოქმედთან ყოველი უმცირესი დეტალიც კი რაღაც გარკვეულ მითოლოგიურ ან ფილოსოფიურ კონტექსტში ჯდება და სიმბოლოს ან ალუზიის ფუნქციას იძენს. რომელიმე ლეგენდის, მითის ან სულაც ფილოსოფიური ან ლიტერატურული ციტატის კვალის მიგნება ნამდვილად ძალზე რთულია, რადგან ნებისმიერი უმცირესი ორნამენტიც კი ისე ოსტატურადაა ჩაქსოვილი ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების „მაიას პირბადესავით“ გაუმჭვირვალე ხალიჩის ქარგაში, რომ ყოველთვის ვერც კი ხერხდება მითოლოგიური, ფილოსოფიური თუ ლიტერატურული მოტივებით ამგვარი კაბალისტური თამაშის ბოლომდე ახსნა.

და მაინც ალბათ თომას მანის შემოქმედების კვლევისას ყველაზე მომხიბლავ და სასიამოვნო პროცესს სწორედ საგულდაგულოდ დაშიფრული, მიჩქმალულ-მიმალული სიმბოლიკის გამოძიებურება



წარმოდგენს. ამგვარი ყოვლისმომცველი სიმბოლოს დანიშნულება ეკისრება თომას მანთან პლატონისეული გამოქვაბულის ხატს. თავად თომას მანს იგი „ოქციდენტალური შემეცნებითი ცხოვრების წერტილწყაროდ“ მიაჩნდა, საიდანაც ევროპის, როგორც მეცნიერული აზრი, ისე ხელოვნების სული იღებს სათავეს (5, გვ. 296). მაიას პირბადის მსგავსად პლატონისეული გამოქვაბულიც ხილულ სამყაროს „ჯადოდ“, „მოჩვენებად“, „ოპტიკურ ილუზიად“ და სიზმრად“ წარმოაჩენს (12, გვ. 567).

პლატონისეული გამოქვაბულის ერთგვარი ანალოგიის, მოჯადოებული მთის ჰერმეტული პედაგოგიკის წყალობით განცდილი აღმავლობისა და ალქიმისტური აქტივიზაციის შედეგად, ჰანს კასტორპი ახერხებს „შემეცნების შუქთან“ (იქვე, გვ. 353) მიახლოებას და მიაღწევს იმ პუნქტს, როცა „მაიას პირბადის“ გამოვლინებას აღარ ძალუძს მისი შეცდომაში შეყვანა. გამოვლინების ფორმა „principium individuationis“ (იქვე, გვ. 354) მისთვის შეცნობადი ხდება. ჭეშმარიტი სინათლის მიმართ მისი დაუოკებელი, შეიძლება ითქვას, გაუცნობიერებელი, ლტოლვა, კი ემსგავსება მცენარის მიზანმიმართულ სწრაფვას სითბოსა და სინათლის წყაროსაკენ. მოჯადოებული მთის „ადგილის გენია“ (9, გვ. 12) ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ ათავისუფლებდა მას ყოველგვარი სურვილისაგან და როგორც ძილი და სიზმარი ათავისუფლებს ბედნიერებისა და უბედურებისაგან, ისევე ყოველგვარი სურვილისაგან გათავისუფლებული აღმოჩნდება ჯადოსნური მთის ბინადარი, ზაფხულის ერთ დღეს „ბერგჰოფში“ ჩამოსვლის პირველივე წუთებიდან შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმრისთვის“ შექმნილმა მენდელსონის მუსიკამ „ოპიუმის“ (8, გვ. 190) მსგავსად რომ გათანგა და „ძილის რჩეულად“ რომ აქცია. „უსურვილო შემეცნებაში“ (12, გვ. 282) მოახდინა ის, რომ იგი გაქრა, წაიშალა, როგორც „ინდივიდი“ და „შემეცნების წმინდა სუბიექტად“ (იქვე) იქცა. „ადგილის გენიამ“ განაპირობა ამ უბრალო, ორდინალური ახალგაზრდა კაცის „ჰერმეტული სარბიელი“ და ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის მიუღწეველი სიმაღლისაკენ იმგვარი აღმასვლა, რომ იგი უმაღლეს „ობიექტურობას ე.ი. გენიალობას“ მიუახლოვდა და „სამყაროს თვალად“ (Weltauge) (იქვე) გარდაიქმნა. სწორედ ამაშია ჯადოსნური მთის ჯადო საძიებელი. ეს ჰამბურგელი პატრიციების ჩამომავალი, თავისი სარბიელის



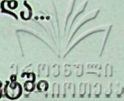
დასაწყისში, როგორც ჭეშმარიტი „ჩრდილოელი“, სამხრეთელი „თვალის ადამიანისგან“ განსხვავებით, წმინდა „ყურის ადამიანი“ (2, გვ. 384) იყო ანუ სამყაროს არა იმდენად თვალით, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, ყურის მეშვეობით აღიქვამდა. ყურთასმენა, რომელიც შოპენჰაუერისთვის ყველა დანარჩენ გრძნობათა შორის მეორე ადგილს იკავებს (13, გვ. 41), მხედველობის, ამ „უფაქიზესი“ (იქვე) გრძნობისგან განსხვავებით არაა ბოლომდე თავისუფალი სასიამოვნო თუ უსიამოვნო შეგრძნებებისგან, იგი მაინც დაკავშირებული რჩება ნებასთან, რადგან გარკვეულ ბგერებს „ტკივილის“ გამოწვევა შეუძლია (12, გვ. 285). მხედველობის, ამ „აქტიური“ გრძნობის საპირისპიროდ იგი „პასიური“ გრძნობაა. თვალს არასოდეს მოაქვს ადამიანისათვის იმგვარი უსიამოვანცდები, როგორც ყურს. ამიტომაც ცხოვრობს შოპენჰაუერის აზრით, მოაზროვნე ადამიანი „თვალთან მარადიულ მშვიდობაში, ყურთან კი მარადიულ ომში“ (13, გვ. 42). და ვინც „ჩვეულებრივ ოთახის კარებებს იმის მაგივრად, რომ ხელით გამოიხუროს, აჯახუნებს ან საყუთარ სახლში ამას ითმენს“ შოპენჰაუერისთვის არა მარტო „გაუზრდელი, არამედ გაუთლელი და შეზღუდული ადამიანია“ (იქვე, გვ. 45). უთუოდ შოპენჰაუერის ამ განსჯის კვალია საძიებელი თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ ფურცლებზე, სადაც რომანის ერთი თავიდან მეორეში ლაიტმოტივივით გადადის მაღამ შოშას მიერ კარების მოჯახუნების თემა. თომას მანთან ხდება შოპენჰაუერის ზემოთმოყვანილი მსჯელობის ერთგვარი ციტირება: „უცებ შეურაცხყოფილი ჰანს კასტორპი უსიამოდ შეკრთა: მიჯახუნდა კარი, ხელმარცხნივ, პირდაპირ ჰოლში გამავალი კარი. ალბათ ვიღაცამ კარს ხელი თუ უშვა ან ზურგს უკან გამოიჯახუნა მაგრად. ჰანს კასტორპს ოდითგანვე ისე სძულდა ეს ხმაური, რომ მსგავს უწესრიგობას ვერაფრით ვერ მოითმენდა. იქნებ ეს სიძულვილი აღზრდის ბრალი იყო, ან იქნებ თანდაყოლილი იდიოსინკრაზიისა – ასე იყო თუ ისე, კარის მიჯახუნება ჰანს კასტორპს ჭირივით ეზარებოდა და იქნებ ეცემა კიდეც ის, ვინც მის თვალწინ ასეთ დანაშაულს ჩაიდენდა. ამჯერად კარი შემინული გახლდათ და ამ გარემოებამ შოკი გაუძლიერა – ჯახუნს თან წკრიალი და ზრიალი მოჰყვა. ფუ, ეს რა თავის აგდებააო, – გაიფიქრა გაალმასებულმა ჰანს კასტორპმა“ (8, გვ. 91). ბოდოსდაბოლოს მოჯადოებული მთის „ადგილის გენიის“ მაგიამ მოახერხა ის, რომ ეს



პატრიციულ-ჩრდილოური წარმოშობის „ოჯახის ნებიერა, ანონი“  
 ყმაწვილი, ამ მისთვის უჩვეულო ალაგას „გადმორგული“, თანდათან  
 ჰკარგავდა ჩრდილოელი, „ყურის ადამიანისთვის“ ესოდენ დამახასი-  
 ათებელ აღქმის სიმწვავეს ყოველგვარი უსიამო სმენითი განცდებისადმი  
 და უკვე მეორედ, როცა კვლავ „ზრიალ-წვრიალით გაჯახუნდა მარცხნივ  
 გამავალი შემინული კარი,... ჰანს კასტორპი დილანდელივით აღარ  
 შეპკრთალა, მხოლოდ სახე დაეჭყანა. ერთი კი მოინდომა იქითგენ  
 შეტრიალებულიყო, მაგრამ გაუჭირდა და იფიქრა, თავის შეწუხებად  
 არ ღირსო“ (იქვე, გვ. 126).

ასე თანდათან, მისთვის შეუმჩნევლად თავისუფლდება „განათლებას  
 მოწყურებული მოგზაური“ ყველაფრისაგან, რაც „უსრულყოფილესი  
 მჭვრეტელობითი შემეცნების წესისთვის“ (12, გვ. 281) ხელის-  
 შემშლელია და ეს „სინათლის მაძიებელი“ ჭაბუკი, თავად „სამყაროს  
 თვალად“ ქცეული, აღმოჩნდება იმ მიჯნის მიღმა, სადაც აღარც  
 ბედნიერებაა და აღარც უბედურება.

საქმე ისაა, რომ სწორედ სინათლეა სრულყოფილი მჭვრეტელობითი  
 შემეცნების კორელატი და წინაპირობა, მხოლოდ მისი წყალობით  
 ხდება ნების აფიშირება. „სინათლეა ყველაზე მეტად სიხარულის  
 მომნიჭებელი რამ“ (იქვე, გვ. 284) იმიტომაცაა, რომ მისით გამოწვეული  
 სიხარული ყოველგვარი სურვილისა და ნებისაგან გათავისუფლებული  
 სრულყოფილი მჭვრეტელობითი შემეცნებაა. და რადგან საბოლოოდ  
 ყოველგვარი სურვილისა და ნებისაგან დამოუკიდებელი აღმოჩნდება,  
 სინათლის ამგვარი განჭვრეტა უშუალო კავშირს ავლენს სილამაზის  
 იდეასთან. შუქის ამგვარი აღქმის „წარმოუდგენლად დიდი სილამაზე“  
 უთუოდ „წყალზე ობიექტთა ანარეკლების“ მსგავსია (იქვე, გვ. 285).  
 სწორედ „სინათლეა მშვენიერების გვირგვინის ყველაზე დიდი ალმასი“  
 (იქვე, გვ. 289). სინათლეა მშვენიერების უმთავრესი წინაპირობა, რადგან  
 მხოლოდ მას შეუძლია სილამაზისთვის შუქის მოფენა და მისი  
 გამოძეურება. „მკაცრი ზამთრის“ ქვევით დაწეული მზის სხივები  
 მხოლოდ „ანათებენ, ისე რომ არ ათბობენ“ და მხოლოდ წმინდა  
 „შემეცნებას“ და არა „ნებას“ ემსახურებიან. სინათლით გასხივოს-  
 ნებული მშვენიერების ამგვარი ჭვრეტა წმინდა შემეცნების სფეროს  
 რომ განეკუთვნება, ამავე დროს იმის გახსენებაცაა, რომ ზამთრის მზის  
 სხივებს სითბო არ მოაქვთ, ხოლო ამას კი ნების ინტერესებზე ამაღლება

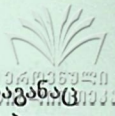


მოსდევს. ასე აღმოჩნდება შვეიცარიის მთების თოვლიან ლანდშაფტში ძირს ჩამოცურებული მზის სითბოგამოცლილი სხივების შუქით გონებაგანათებული „სინათლის მაძიებელი“, ჰანს კასტორპი, მარადისობის პირისპირ.

მოჯადოებული მთის ტუსაღმა „მარადისობის წვნიანი“ იგემა და უსურვილო ჭვრეტის“ უნარი შეიძინა. ამან შეამზადა იგი დრო-ჟამის საიდუმლოებათა სასწაულისა და ფენომენის აღსაქმელად. ჰანს კასტორპი მართლაც მზად აღმოჩნდა იმ „გასაოცარ ჯადოსთან“ (იქვე, გვ. 283) შესახვედრად, რასაც წარსულისა და მომავლის შთანთქმელი, გამანადგურებელი nunc stans ანუ შოპენჰაუერისეულად beharrendes Jetzt (უცვლელი ახლა), თომას მანთან კი ოდნავ შეცვლილი ფორმით – stehendes Jetzt (8<sup>o</sup>, გვ. 289) ჰქვია. კასტორპი მიხვდა, რომ წარსული და მომავალი მხოლოდ ცარიელი ცნებები და ფანტაზმებია და რომ ნების არსებითი ფორმა მხოლოდ აწმყოა. მისი ემპირიული მზერა თანდათან უფრო შორს და ღრმად მჭვრეტელ „მეტაფიზიკურ მზერად“ (12, გვ. 385) გარდაიქმნა. მხოლოდ ამ მზერას შესწევს ძალა და უნარი სქოლასტიკოსთა მიერ „უცვლელ ახლად“ წოდებული აბსოლუტური აწმყო განჭვრიტოს.

ჰანს კასტორპისთვის დრო „მარადისობის წრის ოინბაზობას“ წარმოადგენს, „სადაც ყველაფერი თავიდან მეორდება“ (8, გვ. 45). ამით იგი თითქმის სიტყვა-სიტყვით იმეორებს შოპენჰაუერისეულ დებულებას, რომ დრო „უსასრულოდ მბრუნავი წრის“ (12, გვ. 386) მსგავსია. უმაღლეს სიბრძნეს ნაზიარები ჯადოსნური მთის სტუმრისთვის „ყველა მოძრაობა... წრიულია,... მოძრაობა დროსა და სივრცეში“ (9, გვ. 62). ეს კი გულისხმობს იმას, რომ წრე აქ უნივერსალური პროექციის სახით წარმოდგება, როგორც სივრცითი, ისე დროითი თვალსაზრისით. ვინაიდან ჩაკეტილი, შინაგანი, სასრული სივრცის შემომსაზღვრელი და წარმომქმნელი წრიული მოძრაობა თავისთავად პოტენციურად უსასრულოა ანუ დაუსრულებელია დროში. ამრიგად, წრე კასტორპისთვის იქცევა იმ იდეალურ, უნივერსალურ მოდელად, რომელიც თავის თავში შეითავსებს როგორც დროით დინამიკას, ისე სივრცით სტატიკას. დროით-სივრცით პერსპექტივათა სწორედ ამგვარ ურთიერთგადაკვეთასა და გადაჯვარედინებაში ხედავს „სინათლის მაძიებელი“ ახალგაზრდა წრის საიდუმლოს და ერთგვარი რელიგიური მოწიწებით





საუბრობს „არაგანფენილ შემობრუნების წერტილებზე, რომელთაგანაც შედგება წრეწირი, თავის არარსებული დასაწყისიდან მოყოლებული ასევე არარსებულ დასასრულამდე“ და აგრეთვე „მხიარულ მელანქოლიაზე, რომელიც თავის თავში მბრუნავ მარადისობაში ძეკს“ (იქვე, გვ. 438). წრე აქ განასახიერებს დასრულებულ, თვითყმარ, სრულყოფილ ფორმას; სამყაროს ერთგვარ იდეალურ ხატს, კოსმოსის ინტელექტუალურ სურათს იმის მსგავსად, როგორც ეს „ტიმაიოსში“ წარმოადგინა პლატონმა, დემიურგმა „ბრუნვის გზით კოსმოსი სფეროს მდგომარეობამდე დაამრგვალა... ანუ სამყაროს მიანიჭა მოხაზულობათაგან ყველაზე უფრო სრულყოფილი მოხაზულობანი“ (19, გვ.473, 33/ბ), შემდეგ კი აიძულა იგი „ერთგვაროვნად ეტრიალა ერთი და იგივე ადგილზე, თავის თავში, წრებრუნვიდან წრებრუნვამდე“ (იქვე, 474, 34/ა). თავად ძირითადი ელემენტები – წყალი, ცეცხლი, მიწა, და ჰაერი, „ერთმანეთს გადაულოცავენ წრეში ჩამოტარებულ დაბადების ფილას“, (იქვე, გვ. 490,49/დ). ამ წრებრუნვის დიალექტიკა კი გულისხმობს, რომ თითოეული ამ ელემენტთაგანის სიცოცხლე მეორის განადგურებას ეფუძნება. ამ მარად მბრუნავი, ციკლური პროცესის მეშვეობით სიცოცხლე ახერხებს თვითგამოხატვას. ესაა უწყვეტი წრებრუნვა დაბადებიდან დაბადებამდე. ამგვარი მოძრაობა კი გულისხმობს მარადიულ უკუდაბრუნებას პირველსაწყისთან. ამ შემთხვევაში საწყისი წერტილი უკვე თავის თავში შეიცავს საბოლოოს, რომელიც თავის მხრივ კვლავ ამ საწყისისაყენ მიილტვის. ესაა „მუდმივი მიმართულების გარეშე, ჩაყეტილი მოძრაობა“ (8, გვ. 62).

მოვლენათა მარად განმეორებადი, ერთგვაროვანი, მბრუნავი მოწესრიგებულობის აბსოლუტიზაციას საბოლოო ჯამში განზომილებათა და მასშტაბთა პერსპექტივების სრული აღრევა, ინვერსია და გადაფასება მოსდევს. ყველაფერი რელატიურობის მკაცრ კანონს ექვემდებარება. ასეთ დროს განსაზღვრება „არც ისე პატარა“ შეიძლება „უზარმაზარსაც“ ნიშნავდეს (8, გვ. 436). სწორედ ამაში ვლინდება საოცარი სიცხადით გადასვლა უმცირესი მატერიალური ნაწილაკიდან ასტრონომიულ კოსმოსამდე, ვინაიდან ატომის, „მატერიალური ნაწილაკის უკანასკნელი გაყოფისა და დაქუცმაცების“ უაღრესად „საბედისწერო“ წუთს უეცრად გადაიხსნება ასტრონომიული კოსმოსი (იქვე).

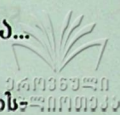
თავად სიკვდილი და სიცოცხლეც კი უკიდურესად შეფარდებითი ცნებები აღმოჩნდება, რადგან „სიკვდილი მხოლოდ ლოგიკური უარყოფაა სიცოცხლისა“ (იქვე, გვ. 423). ამრიგად, საყოველთაოსა და მთლიანობის უნივერსალიზმს მიეყვართ იქამდე, რომ სიკვდილი, ყოველი ცოცხალი არსების ბუნებრივი დასასრული, მოიხსნება გონებაჭკრეტიითი აზროვნების ფორმალურ-ლოგიკური, ცალსახა, ერთნიშნა დებულებით – „სიცოცხლე სიკვდილია“ (იქვე, გვ. 410) ან როგორც ჰერაკლიტე ამბობდა: „ერთი და იგივეა ცოცხალი და მკვდარი, გაღვიძებული და მძინარე, ახალგაზრდა და მსცოვანი, რამეთუ პირველი ქრება მეორეში, მეორე კი პირველში“ (21, გვ.276). და თუკი მაინც არსებობს სიკვდილ-სიცოცხლეს შორის სხვაობა, ესაა „ფორმა“, რომელიც უცვლელი რჩება „მატიერიის ცვალებადობისას“, მაგრამ ჰანს კასტორპისთვის გარეგნულ გამოვლინებაზე, „ფორმაზე გამოდევნება კოკობზიკობაა“ (8, გვ. 410) და მეტი არაფერი. ამრიგად, არა სუბსტანციონალური არსი, არამედ სწორედ ფორმა, ეს „ete-pe-tete“ (8, გვ. 379) ანუ კოკობზიკური პრეტენზიულობა გამოგვეცხადება იმ არცთუ პირველხარისხოვან განმასხვავებელ ნიშნად, რომელიც კიდევ რაღაცნაირად ახერხებს იმ არსებითად ერთიანის, მთლიანის გამოიჯვანს ერთმანეთისგან, რასაც სიკვდილ-სიცოცხლე ეწოდება. ამიტომაც „თუკი ადამიანს სიცოცხლე აინტერესებს, მაშინ მას სიკვდილიც აინტერესებს“ (8, გვ.470). აი, აქ კი თომას მანი თავის ერთ-ერთ ესეში წაძით ასწევს იმ პირბადეს მისი რომანის არსი რომ დაუბურავს. მისი აღიარებით: „ესაა შოპენჰაუერის კვალი, ღრმად ჩაბეჭდილი, მთელი სიცოცხლის მანძილზე რომ გასძლებს“ (5, გვ. 324).

მაშასადამე, შეიკრა წრე ანუ შოპენჰაუერისეული დროის ის უსასრულოდ მბრუნავი წრე, რომელიც ჰანს კასტორპის წარმოსახვაში ტრაგიზმის ელფერს ჰკარგავს და ბავშვობიდან გამოყოფილი ასოციაციით, ათასგვარი ნელსურნელებით გაჟღენთილ ბაზრობაზე გამართული საქანელების ატრაქციონის აუცილებელი ელემენტის, მხიარული და ფერადოვანი „კარუსელის“ ხატად იქცევა. თანაც ეს სიტყვა ორიგინალში აღტაცებული ბავშვური ყიფინასავით ორგზის მეორდება, რითაც ემოციური განცდის ინტენსივობა კიდევ უფრო ძლიერდება (Karussell, Karussell). ამგვარი ინტონაცია კი თითქოს გამოაცლის დროის დაუნდობელი წრებრუნვით გამოწვეული პესიმიზმის

ნესტარს და ამ პესიმიზმს ბავშვობის მოგონებებით დატვირთულ მხიარულ მელანქოლიად აქცევს. ასე მელანქოლიური მხიარულებით იცვლება შიშისა და ძრწოლისმომგვრელი იქსიონის ცეცხლოვანი ბორბალი მხიარული კარუსელით.

დროის, როგორც დაუსრულებლად მბრუნავი წრის დეფინიციასთან ერთად შოპენჰაუერი ცდილობს ამ წრის შემაღგენელ ნაწილთა განსაზღვრასაც. მისთვის „მუდამ დაღმავალი ნახევარი... წარსულია, მუდამ აღმავალი – მომავალი“, ზევით კი აღმოჩნდება ტანგენსთან შეხებაში მყოფი „განუყოფელი წერტილი“, რომელიც „განუვრცობად აწმყოს“ (12, გვ. 386) წარმოადგენს და ისევე, როგორც „დედამიწის სფეროზე ყველგან არის ზევით, ისევე ყოველგვარი სიცოცხლის ფორმაა აწმყო, და სიკვდილის შიში იმის გამო, რომ იგი ჩვენ აწმყოს გამოგვეგლეჯს, იმაზე ჭკვიანური არაა, ვიდრე იმის შიში, რომ შეიძლება დედამიწის მრგვალი სფეროდან, რომელზეც საბედნიეროდ სწორედ ზევით ვდგევართ, ქვევითჩაცურება“ (იქვე, გვ. 387). მხოლოდ აბსოლუტური აწმყოს ეს განუვრცობელი წერტილია ის ერთადერთი ფორმა, რომელიც ნების ობიექტივიზაციისთვისაა არსებითი. ეს მარადუცვლელი, მყარად მდგარი წერტილი შოპენჰაუერის მოხდენილი მეტაფორით ჰგავს: „მარადმყოფელ შუადღეს, სიგრილისმომგვრელი საღამოს გარეშე“ (იქვე). და იმის მსგავსად, როგორც „განუწყვეტლივ ანათებს ჭეშმარიტი მზე“ და „ღამის კალთაში მხოლოდ მოჩვენებითად ჩაესვენება“ (იქვე) ისევე სიკვდილიც მხოლოდ „მზის ჩასვლას ემსგავსება, რომელსაც მხოლოდ მოჩვენებით ჩაყლაპავს ღამე“ (იქვე, გვ. 499). თავად მზე კი მარად ანათებს. დასაწყისი და დასასრული მხოლოდ ინდივიდს შეეხება დროის მეშვეობით. დროის მიღმა კი შოპენჰაუერისეული ნება, კანტის ნივთი თავისთავად და მისი ადეკვატური, პლატონის იდეა, რჩება.

ცხადია, რომ მარადმოკაშკაშე მზე არის „სინათლის წყარო“, რაც წინაპირობას წარმოადგენს სრულყოფილი შემეცნებისათვის, მაგრამ იგი არა მარტო შუქის, არამედ აგრეთვე „სითბოს წყაროცაა“, რაც „ყოველგვარი სიცოცხლის ანუ ნების ყოველგვარი გამოვლინების უწინარესი პირობაა“ (იქვე, გვ. 289). ამის შესაბამისად ადამიანიც „დაუოკებელი და ბნელი სურვილის“ ანუ გენიტალური (სასქესო ორგანოთა) პოლუსისა და „მარადიული, თავისუფალი, ლალი წმინდა



შემეცნების სუბიექტის“ ანუ ტვინის პოლუსის ურთიერთდაპირისპირების განსახიერებაა. აქედან გამომდინარე, ის, რასაც „ნებისთვის სითბო წარმოადგენს, იგივეა შემეცნებისთვის სინათლე“ (იქვე). მხოლოდ მას შემდეგ რაც საქმეში ნება ჩაერთვება, ჩნდება „სიცოცხლის სითბო“ (13, გვ. 291). ჭკუა, ინტელექტი „ჰგავს მზეს, რომელიც ოთახს ვერ ანათებს, თუკი მასში არაა საგანი, რომელიც მის სხივებს აირეკლავს“ (იქვე, გვ. 260). სწორედ ნებაა პირველადი (das Primäre) და საფუძვლის, ბაზისის შემქმნელი, მისი უპირატესობა მისადმი დაქვემდებარებული, მეორადი (das Sekundäre) ინტელექტის მიმართ (იქვე, გვ. 256-257) ისეთივე აშკარაა, როგორც „უროსა და მჭედელს“ შორის, რადგან ინტელექტი მხოლოდ ნების „ინსტრუმენტს“ წარმოადგენს (იქვე, გვ. 291). „ინტელექტი არ არის შუქი, რომელსაც მშრალად (ნავთის გარეშე) შეეძლოს ნათება“; შუქმფენ ენერგიას იგი სწორედ ნებისგან იღებს. ნება „ბატონია“, რომელიც თავის მორჩილ „მსახურს“, ინტელექტს, აიძულებს დაუსურათხატოს „ფზიზიკალი კაცის სიზმარი“ ანუ იმედი, რათა მბრძანებელი ისევე დააშოშმინოს, როგორც „გადია“ აწყნარებს „ბავშვს ზღაპრით“ (იქვე, გვ. 279). ინტელექტისა და ნების ურთიერთმიმართების კიდევ უფრო სახოვნად წარმოსაჩენად შოპენჰაუერი გალერტის იგავს – „ბრმა და ხეობარი“ მიმართავს და მათ ურთიერთდამოკიდებულებას ადარებს „ლონიერ ბრმას, რომელსაც თვალხილული საპყარი მოჰყავს მხრებზე შესმული“ (იქვე, გვ. 269). საგულისხმოა, რომ შოპენჰაუერი ნებისადმი ინტელექტის დაქვემდებარებული, მეორეხარისხოვანი მდგომარეობის ხაზგასასმელად არც უხვ მეტაფორებს იშურებს და არც მძაფრ შედარებებს ერიდება. ყველაფერი საბოლოოდ ერთ მიზანს ემსახურება, რათა ნება გააზრებულ იქნას როგორც „პირველადი და ამდენად მეტაფიზიკური, ინტელექტი კი პირიქით, როგორც მეორადი და ფიზიკური“ (იქვე, გვ. 275) და ზუსტად ესაა მიზეზი იმისა, რომ ინტელექტი, როგორც ყველაფერი „ფიზიკური“ ამქვეყნად დროის გავლენით გამოწვეულ ცვლილებებს განიცდის და ხანთან ერთად კიდევ ნადგურდება, მაშინ როდესაც ნება და ადამიანის ხასიათი, როგორც მეტაფიზიკური, მოვლენათა სამყაროს მიღმა მდგომი, ყოველგვარი ცვალებადობისაგან ხელშეუხებელი რჩება (იხ. იქვე, გვ. 30-306). მას არც დრო არც ხანი არ ეკარება და მარად უბერებელია ადამიანის დაბადებიდან სიკვდილამდე, მაშინ, როცა



ფიზიკურ ორგანოზე, ტვინზე, ესოდენ დამოკიდებული ინტელექტი მასთან ერთად განიცდის აყვავებასაც, დაბერებასაც და განადგურებასაც.

თავისთავად მარადიული, უკვდავი სუბსტანცია – ნება – სიკვდილის შემდეგ ინტელექტს იმისთვის შორდება, რათა ხელახლა ჩასახვისას უკვე ახალ არსებად მოველინოს სამყაროს. ეს მუდმივი „ხელახლა დაბადებანი“ ქმნიან ურღვევი და მარადმდგრადი ნების „სიცოცხლის ზმანებათა“ თანამიმდევრობას (იქვე, გვ. 643). ესაა ერთგვარი ულტრამეტამორფოზა, რომლის ადეკვატურ შესაბამისობად შოპენჰაუერს არა „მეტამფსიქოზი“, არამედ „პალინგენეზისი“ მიაჩნია (იქვე). ყოველ ხელახლა დაბადებაში კი ნება, როგორც ადამიანის ხასიათი, უცვლელი რჩება. ამდენად იცვლება არა თავად ადამიანი, არამედ მისი ყოფა-ცხოვრების წესი და ფორმა ანუ მისი „ემპირიული ხასიათი“, რომელიც საბოლოო ჯამში მისი „ინტელიგიბელური ხასიათის“ განვრცობა-განვითარებას წარმოადგენს“ (12, გვ. 404). კანტის „ინტელიგიბელური ხასიათის“ შესაბამისობად შოპენჰაუერი პლატონისეულ ადამიანის წარმართავი „დემონის“ ცნებას მიიჩნევს, რომელიც თავადაა „ადამიანის უშინაგანესი ბუნება“ (იქვე, გვ. 375). იმის შესაბამისად, როგორც ადამიანი წარმოადგენს გენიტალურ (ნება) და თავის (ინტელექტი) პოლუსთა დაპირისპირებას, ისევე უშუალოდ დაკავშირებულნი აღმოჩნდებიან ეს ოპოზიციური პოლუსები დედისეულ და მამისეულ საწყისთან. აქედან გამომდინარე, ხასიათს ანუ ნებას, ადამიანი „მამისგან იღებს მემკვიდრეობით, ინტელექტს კი დედისგან“ (13, გვ. 642). ამრიგად, მამისგან ხვდება მას წილად მისი „მორალობა, მისი ხასიათი, მისი მიდრეკილებანი, მისი გული“, მაშინ როდესაც „მისი ინტელექტის ღონე, მოწყობილობა და მიმართულება“ დედისაგან გადაეცემა მას შთამომავლობით (იქვე, გვ. 661). დებულებას იმის შესახებ, რომ დედასა და ვაჟს „ურთიერთსაწინააღმდეგო ხასიათი“ გააჩნიათ, შოპენჰაუერი ცდილობს ლიტერატურული მაგალითებით გაუმაგროს საფუძველი და ასახელებს „ორესტეასა“ და „ჰამლეტს“, სადაც დედის წინააღმდეგ აჯანყებული ვაჟი მამის „მორალური წარმომადგენელია“. შოპენჰაუერისათვის ვაჟის მხრიდან მამისათვის შურისმაძიებლობა სავსებით ბუნებრივია, მაშინ როდესაც შებრუნებული სიტუაცია, ე.ი. დედის „მორალურ წარმომადგენლად“ ვაჟის გადაქცევა და მისი სახელით მამის მიმართ შურისძიება „აღმაშ-



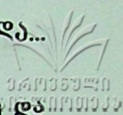
ფოთებლად“ და ამავე დროს თითქმის სასაცილოდაც კი მიაჩნია. ალბათ თავად ეს მსჯელობა ჟღერს ერთობ სასაცილოდ და ბანალურად სხვადასხვა თაობების მამათა და შვილთა იმ მრავალწლოვანი ბრძოლების ფონზე, რის ერთ-ერთ კულმინაციურ მომენტს გერმანიაში მამისეული იმაგოს წინააღმდეგ ამხედრებული ახალგაზრდა ექსპრესიონისტული თაობის ჯანყი წარმოადგენდა. მთელი თაობის მხატვრულ-შემოქმედებითი ენერგია სწორედ ბოროტი, სატანური მამისეული საწყისის დათრგუნვისკენ იქნა მიმართული და ტყუილად როდი იქცა ექსპრესიონისტთა თაობის მანიფესტად ჰაზენკლევერის პიესა – „ვაჟი“ – მამისმოძულე შვილზე. თანაც ეს მიმდინარეობა უბრალოდ სტიქიურად კი არ აღმოცენებულა, არამედ მას თეორიული საფუძველიც გააჩნდა. ექსპრესიონიზმის სულიერ მამათა უზარმაზარ გალერეაში თვალსაჩინო ადგილი უკავია გერმანული სოციოლოგიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ფერდინანდ ტონისის, სახელს, რომელსაც ქალი მიაჩნია იმ ერთადერთ მგრძნობიარე არსებად, ვისაც ადამიანთა დარღვეული ერთობის კვლავშეკავშირების უნარი გააჩნია (22, 223, გვ. 157); მაშინ, როდესაც მამაკაცში, მამაში განსახიერდება ავტორიტეტი და ძალაუფლება, რომელიც უფრო სუსტს ანუ უფრო მცირეს მისადმი სიძულვილნარევი შიშისა და წინააღმდეგობისკენ უბიძგებს (იქვე, გვ. 13). ტონისის თეორიულმა დებულებებმა ექსპრესიონისტული თაობის მწერლობაში უკიდურესად რადიკალიზებული სახე მიიღო და მამისმკვლელობის მოტივი ერთ-ერთ უსაყვარლეს მოტივად იქცა. ამ მისი ახალგაზრდობისდროინდელი მოღური სულისკვეთებისადმი ერთგვარ ირონიანარევე ხარკის გადახდას ჰგავს თომას მანისეული მორიგი ენობრივი ფანდი, რომლის შენარჩუნება თარგმანში ფაქტიურად შეუძლებელია. „ჯადოსნური მთის“ ფურცლებზე ერთგვარ მთარულ თემასავით ჩნდება „გამუშებული საყელოს“ (8, გვ. 63) მოტივი, რომელიც გერმანულად ერთი მეტად თავისებური სიტყვით „Vatermörder“ (მამისმკვლელი) გამოიხატება. აქ კიდევ ერთხელ ვლინდება თომას მანის ენობრივი ფორმებით კაბალისტური თამაშებისადმი უდიდესი სიყვარული და მიდრეკილება. ყოველი მსგავსი მხატვრულ-ენობრივი ხრიკი რაღაც გარკვეულ დატვირთვას შეიცავს და შემთხვევით არასოდეს არ ჩნდება ხელოვანის სიტყვიერ ქსოვილში ჩაწნული.

თომას მანის მიერ „მამისმკვლელის“ მოტივის აშკარად გაშარყება



ძნელად უკავშირდება შოპენჰაუერის კატეგორიულ განცხადებას იმის შესახებ, რომ მამასა და ვაჟს შორის არის, შინაგანი ბუნების ჭეშმარიტი იდენტურობაა. ამიტომაც დედასა და ვაჟს შორის შეიძლება არსებობდეს „უდიდესი მორალური წინააღმდეგობა, მამასა და ვაჟს შორის მხოლოდ ინტელექტუალური“ (13, გვ. 669). მამისეულმა საწყისმა შეიძლება განაპირობოს დიდი სახელმწიფო მოღვაწის ჩამოყალიბება, დედისეულმა კი „ხელოვანის, პოეტისა და ფილოსოფოსის“ (იქვე, გვ. 667). ეს მოსაზრება ეკუთვნის კაცს, ბერბიჭა ფილოსოფოსს, რომელმაც მარტო ქონება კი არა, არამედ კომერსანტისთვის ესოდენ აუცილებელი თვისებები – ნებისყოფა, მოწესრიგებულობა და მუყაითობა მიიღო მემკვიდრეობით მამისაგან, რამაც მას შეაძლებინა სიცოცხლის განმავლობაში მამის დანატოვარი ქონება გაეორმაგებინა. ფილოსოფიურ-მწერლური ნიჭი კი ალბათ დედისეული მხრიდან ერგო წილად, რადგან დედამისი, იოჰანა შოპენჰაუერი, თავად იყო მწერალი და გოეთესთან საკმაოდ დაახლოებული.

აი, ამ არაორდინარულ ბიოგრაფიაში და გამორჩეულ ჩამომავლობაშია ალბათ შოპენჰაუერისათვის ესოდენ სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი დებულების ფესვები საძიებელი, რომლის მიხედვითაც მთელი სქემა დგება მამისეული და დედისეული წილის განსაზღვრისას ადამიანის მემკვიდრეობითობაში. სწორედ ეს სქემა აღმოჩნდა თომას მანისთვის იმდენად მიმზიდველი და ყურადსაღები, რომ იგი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს როგორც მის მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე თეორიულ ნაწერებში. მისი მოთხრობის, „სიკვდილი ვენეციაში“, გმირის, გუსტავ აშენბახის „წინაპრები ოფიცრები, მოსამართლეები, აღმინისტრაციული მოხელეები იყვნენ და მეფისა და სახელმწიფოს სამსახურში მყოფნი, მკაცრ, წესიერსა და მწირ ცხოვრებას ეწეოდნენ“ (7, გვ. 92) – ასეთი იყო აშენბახის მამისეული მემკვიდრეობითობა, რომელმაც მისი ნება, ხასიათი განსაზღვრა. ამიტომაც გაატარა მან მთელი ცხოვრება „მუშტად“ შეკუმშულმა და ცხოვრების დევიზად საყვარელი სიტყვა, „გაძლება“ გაიხადა. რაც შეეხება ხელოვანის დედისეულ მემკვიდრეობას – „უფრო მჩქეფარე, მგრძნობიარე სისხლი ოჯახს წინა თაობაში მწერლის დედის, ჩეხი ლოტბარის ქალიშვილის მხრიდან შეერია. ეს მისგან მომდინარეობდა უცხო რასის ნიშნები აშენბახის გარეგნობაში“. ამრიგად, მამის მხრიდან „ფხიზელი და



საქმიანი კეთილსინდისიერების შეხამებამ“ დედისეულ „მრუმე და მხურვალე იმპულსებთან წარმოშვა ხელოვანი და თანაც სწორედ ეს თავისებური ხელოვანი“ (იქვე, გვ. 92). აქაა შოპენჰაუერის მემკვიდრეობრივი სქემის შესაბამისად გააზრებული საყუთარი ბიოგრაფიის ერთგვარი პროეცირების მცდელობა ფიქტიური თანამოყალბის, მწერალ აშენბახის, პიროვნების არსის ჩამოყალიბების განსაზღვრისას; მაგრამ ამ სქემისათვის თომას მანს არც საყუთარი პიროვნულ-ადამიანური არსის განსაზღვრისას აუვლია გვერდი. იგი როგორც თავს, ისე მის ძმას, ჰაინრიხს, არანაკლებ ცნობილ მწერალს, მიიჩნევს იმ სხვადასხვა მოდემისა და ჯიშის სისხლთა შეჯვარება-შერწყმის პროდუქტად, რამაც საბოლოოდ ეთიკისა და ესთეტიკის გასაოცარი სიმბიოზი გამოიღო ნაყოფად. ძმები, მამას, ლუბეკელ დიდვაჭართა შთამომავალს (აქ შოპენჰაუერის ბიოგრაფიასთან ფაქტობრივ დონეზეც კი ვლინდება აშკარა კავშირი, კერძოდ მათი საერთო ჰანზეატურ-პატრიციული წარმომავლობა) უმაღლოდნენ სიცოცხლისუნარიან ბიურგერობის ეთოსთან ესოდენ მჭიდროდ დაკავშირებულ „ცხოვრების დარბაისლურად წარმართვის“ ნიჭს, ხოლო დედას, რომლის ძარღვებში გერმანელი პლანტატორისა და პორტუგალიური წარმოშობის ბრაზილიელი კრეოლის სისხლი ჩქეფდა, ვაჟებისთვის ნაბოძებ უფრო ესთეტიკური ხასიათის საჩუქარს. მისგან მიიღეს მათ მუსიკალობისა და თხზვის ნიჭისთვის ესოდენ სასიყეთო „სამხრეთული ლაღი ბუნება“ (2, გვ. 381).

ამ განსხვავებული იმპულსების ურთიერთშეხებამ წარმოშვა ორი ისეთი თავისებური ხელოვანი, როგორიც ძმები, თომას და ჰაინრიხ მანები იყვნენ. ეს ერთგვარად ულტრამეტამორფოზულ-პალინგენეტური შოპენჰაუერისეული სქემა გარკვეულწილად კვლავ იჩენს თავს თომას მანთან მის მიერ გოეთეს ფენომენის არსის განსაზღვრისას, მის მშვენიერ „ფანტაზიაში გოეთეზე“ (იხ. 5, გვ. 677-680). ამ შემთხვევაში შეიძლება საუბარი შოპენჰაუერისა და გოეთეს არაპირდაპირ, გაშუალებულ შეხვედრაზე, სადაც მედიატორის, შუაყაცის ფუნქცია თომას მანმა იკისრა; მაგრამ ალბათ კიდევ უფრო საინტერესო და მნიშვნელოვანია გერმანული მწერლობის ერთპიროვნული განმგებლის, გოეთესა და ფილოსოფიურ-მუსიკალური პესიმინზმის სულისჩამდგმელის, შოპენჰაუერის უშუალო, უშუამავლო შეხვედრა. გერმანულ სააზროვნო



სივრცეში ამ ორი გამორჩეული პიროვნების გზების ურთიერთშეხების, ურთიერთგადაკვეთის წერტილს მუდამყოფელი შუადღისას სამყაროს თვალად ქცეულის უსურვილო, ნებელობის გარეშე ჭკრეტა წარმოადგენს. შოპენჰაუერს მოჰყავს ციტატა გოეთეს საუბრებიდან ეკერმანთან, სადაც გოეთე ამტკიცებს, რომ ჩვენი გონი ურღვევი და მარადისობიდან მარადისობამდე მავალი არსია, მსგავსად „მზისა, რომელიც მხოლოდ ჩვენს მიწიერ თვალებს ეჩვენება ჩამავალი“. სინამდვილეში კი ის არასოდეს ჩადის, პირიქით, იგი „განუწყვეტლივ ანათებს“. შოპენჰაუერი თვლის, რომ ეს „შედარება“ გოეთემ სწორედ მისგან იხსება და არა პირიქით მან გოეთესგან. იგი მიიჩნევს, რომ მუდამ მოკაშკაშე, არასოდეს ჩამავალი მზის მეტაფორის შთაგონების წყაროდ მისი განსჯა იქცა იმის შესახებ, რომ ადამიანის შიში და ძრწოლა სიკვდილის წინაშე იმას ჰგავს „მზეს რომ სადამოთი წუწუნი შესძლებოდა: ვაი, ჩემს თავს! მარადიულ ღამეში შთაგვევენებო“ (12, გვ. 387). ის, რომ გოეთესეული მარად მოკაშკაშე მზის ხატი ნამდვილად მის ზემოთმოყვანილ მსჯელობაზე ალუზიას, „შეიძლება გაუცნობიერებელ რემინისცენციას“ წარმოადგენს, ამის დასტურად შოპენჰაუერს მიაჩნია ის ფაქტი, რომ გოეთეს საუბარი ეკერმანთან ხსენებულ საკითხზე შედგა მხოლოდ 1824 წელს, ხოლო 1818 წელს (ე.ი. შოპენჰაუერის წიგნის პირველგამოცემის წელს) დეკემბერში, მაშინ სრულიად ახალგაზრდა ფილოსოფოსმა თავისი ნაშრომი გადაუგზავნა გერმანიის სულიერი ცხოვრების უგვირგვინო მეფეს და 1819 წლის მარტში გოეთემ თავისი მოწონება და ქება შეუთვალა იმჟამად ნეაპოლში მყოფ შოპენჰაუერს. თანაც ბარათზე იმ გვერდების ნომრებიც ამოუწერია, რომლებიც განსაკუთრებით მოსწონებია – „მამსადამე მას ჩემი წიგნი წაუკითხავსო“ (იქვე, გვ. 388) – დაუფარავი აღტაცებითა და სიამაყით აცხადებს შოპენჰაუერი.

უცნაურია, რომ ამ შემთხვევაში შოპენჰაუერმა არ დაასახელა ის ნაწარმოები, სადაც მისი თეორიის კვალი უფრო ღრმა და გამოკვეთილია. აქ ძნელი სათქმელია, მან ეს კვალი ვერ შეამჩნია თუ არ შეიმჩნია. არადა გოეთეს გვიანდელი პერიოდის ამ პატარა შედეგს თამამად შეიძლებოდა ეპიგრაფად წამძღვარებოდა შოპენჰაუერის სიტყვები, რომ „სინათლე მშვენიერების გვირგვინის ყველაზე დიდი აღმასი“ (იქვე, გვ. 289), რადგან ესაა გოეთესათვის უჩვეულო, სრულიად



ახლებურ ტონალობაში ნამღერი სინათლის მშვენიერების სადიდებელი ჰიმნი, რომლის უცნაურმა, მანამდე არგაგონილმა ჟღერადობამ განაცვიფრა და გააოგნა მისი უახლოესი თანამოაზრენი, თვით ერთგული ეკერმანიც კი (იხ. 11, გვ. 692). ამ პროზაული ფორმით ამღერებული მზისა და შუქის სახობო ეპიკური ლექსის, ასევე უჩვეულო, სიახლის და ჯერ არგაგონილის მიმანიშნებელ სათაურს – „ნოველა“ – რომ ატარებს, გეგმა გაცილებით უფრო ადრე, 1797 წელს ყოფილა ჩაფიქრებული. მას ამ გეგმის შესახებ შილერთან და ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტთანაც კი ჰქონია ინტენსიური მიწერ-მოწერა. ამ წერილებში ფიგურირებდა ისეთი ცნებები, როგორცაა „ნადირობა“, „თავადური წარმოშობის პერსონაჟები“, „ლომისა და ვეფხვის ისტორია“, „პატრიარქალური გადმონაშთები“ (იხ. იქვე, 690), მაგრამ შემდეგ ამ ჩანაფიქრის განხორციელებაზე მუშაობა შეწყდა თითქმის მთელი ოცდაათი წლით და „ნოველა“ ლიტერატურულ სამყაროს მოევლინა მხოლოდ 1826 წელს. გოეთემ მასზე მუშაობა დაიწყო ოქტომბრის დამდეგს, ხოლო ოქტომბრის ოცდართისთვის კი ნაწარმოები თითქმის დასრულებული იყო. ალბათ ბუნებრივია, რომ იმ სახით, როგორც საბოლოოდ წარსდგა „ნოველა“ საზოგადოების წინაშე, იგი ვერ შეიქმნებოდა შილერთან და ჰუმბოლდტან მიწერ-მოწერის (1797) პერიოდში, რადგან იმ ცნებათა ნაკრებს, რომელიც ამ მიმოწერაში ფიგურირებდა აკლდა უმთავრესი: „მზის“, იდეალური „შუადღის“, „გამოქცაბულიდან“ გამოსული ჭაბუკის „გაბრწყინებულ-დაკმაყოფილებული თვალების“ ცნებები, რომლებიც განმსაზღვრელი და კარდინალურია ამ ნაწარმოებისათვის და რომლის კვალს „ნოველის“ შექმნამდე ორი წლით ადრე, 1824 წელს ეკერმანთან საუბრისას მარადჩაუვალი მზის მეტაფორასთან მივყავართ, შოპენჰაუერმა სრულიად მართებულად მისეული მზის ხატის „რემინისცენციად“ რომ მიიჩნია. გოეთეს „ნოველის“ პირველივე წინადადება ბნელთან შეჭიდებული სინათლის ორთაბრძოლას ასახავს: გამთენიისას შუქი ცდილობს გაფანტოს „შემოდგომის სქელი ნისლი“, რათა გარიჟრაჟზე „გამონათღეს“ ის „პირსაბურავი“, სქელ გარსად რომ შემოჰკვერია თავადის სასახლის გარშემო მთელ სივრცეს (11, გვ. 553). პირველივე წინადადებაში ჩნდება ერთგვარი გასაღები მთელი შემდგომი გამოცანისთვის, ესაა სიტყვა Schleier – „პირსაბურავი“, „პირბადე“ და აქ ძნელია არ გაგახსენდეს ინდური ფილოსოფიიდან აღებული,



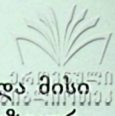
შოპენჰაუერისათვის ესოდენ ძვირფასი და მრავლისმთქმელი „მანიას პირსაბურავი“ ან „მანიას პირბადე“.

გოეთეს „ნოველის“ მთელი შემდგომი მსვლელობა მიმართულია სწორედ იქეთვე, რომ ეს პირბადე ახდელი, ჩამოცილებული იქნეს, რათა მის მიერ დაფარულმა სინათლისა და სითბოს წყარომ, მზემ, გამოანათოს. ამიტომაც ალბათ სავსებით შესაძლებელია გოეთეს ამ ნაწარმოების შოპენჰაუერისეული ნების კოსმოგონიის ერთგვარ მხატვრულ მოდიფიკაციად განხილვა, რომელიც თავისი ამგვარი ინტენციონალობით უდაოდ თომას მანის მოთხრობის – „სიკვდილი ვენეციაში“ – წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს.

ამ მოსაზრების საფუძვლიანობაზე მეტყველებს უამრავი დეტალი. პირველ რიგში აღსანიშნავია, რომ ორივე ნაწარმოები გამსჭვალულია გარეთ გასვლის, მოგზაურობის ჟინითა და სურვილით, რაც პირდაპირ თუ ირიბად, როგორც ეს უკვე ნაჩვენები იყო თომას მანის ნაწარმოებთა მაგალითზე, დაკავშირებულია შოპენჰაუერის ვნებათა სამყაროსთან. მეორე და კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი არის ის, რომ გოეთესთანაც და თომას მანთანაც ვაწყდებით ცხოვრებისა და ხელოვნების ერთობლიობის გააზრების მცდელობას წმინდა შოპენჰაუერისეული გაგებით, როცა ძნელი სათქმელია „სად მთავრდება ბუნება, და სად იწყება ხელოვნება და ხელოსნობა“ (იქვე, გვ. 555). ხელოვნების სხვადასხვა დარგთა იერარქიულობა განპირობებულია იმით, თუ რა მიმართებაშია თითოეული მათგანი სინათლის ესთეტიკასთან. „ნოველაში“ მათი იერარქიული აღმავლობის გზა ასახავს შოპენჰაუერისეული სქემის ბუნებას „ძირეული ბანის ბგერებიდან“ უფრო და უფრო მაღალი სოპრანოსეული ტონალობისაკენ. ამიტომაცაა, რომ გოეთესთან ხელოვნების დარგთა შორის პირველი არქიტექტურა, შემდეგ მხატვრობა და ბოლოს პოეზია თანაც ხელოვნების უმაღლეს გამოვლინებასთან, მუსიკასთან შერწყმული გვეცხადება. სწორედ მუსიკაა შოპენჰაუერისათვის ხელოვნების უმაღლესი საფეხური. რადგან იგი „თავადაა ნების ხატი“ (Abbild des Willens selbst) (12, გვ. 359), რადგან სხვა დარგთაგან განსხვავებით, რომლებიც მხოლოდ „აჩრდილებს“ ასახავენ, მუსიკა თავად „არსის“ ამსახველია (იქვე). სწორედ მუსიკა გამოხატავს „სიცოცხლის კვინტესენციას“ და მისი სწრაფვა სიტყვასთან შეუღლებისაკენ ჰგავს წმინდა მუსიკალური „სულიერი“

სამყაროსთვის „ფერ-ხორცის შესმას“ (mit Fleisch und Bein bekleiden), რისი შედეგაცაა „სიმღერა სიტყვებით“ (იქვე, გვ. 365). ზუსტად ამის განსახიერებაა „ნოველაში“ წმინდა პროზიდან ფსალმუნისა და წინასწარმეტყველთა ინტონაციის მიმბაძველ, მუსიკალური ჰანგით გაჟღენთილ პოეტურ ენაზე გადასვლა (იხ. „მჭამელიდან საჭმელი გამოვიდა, ძლიერიდან ტკბილი გამოვიდა“ 11, გვ. 565 შდრ. 1, მსაჯულნი 14, 12-18; აგრეთვე გვ. 508 ლომების ხაროში ჩაგდებული დანიელის უშიშრობისა და სიმტკიცის ამბავი – შდრ. ბიბლია, დანიელ წინასწარმეტყველი, თავი 6; 569 გვერდზე ბავშვის სიმღერაში ვპოულობთ ალუზიას ესაია წინასწარმეტყველის წიგნიდან: „ხო, ლომი და ნასუქალი პირუტყვი ერთად იქნებიან და ჩვილი ბავშვი წაუძღვება მათ“ – შდრ. ესაია, 11/6; აგრეთვე: „მგელი და კრავი ერთად დაიწყებენ ძოვას და ლომი ძროხასავით შეჭამს თივას“ – შდრ. 65/25; „ნოველის“ იმავე გვერდზე ალუზიაა მოსეს წიგნის სიტყვებზე – „შენი ნესტოების ქარით ჰვირთდნენ წყლები, კედლად აღიმართნენ ზვირთები, შენივთდა მორევი შუაგულ ზღვაში“ – შდრ, გამოსვლა, 15/8).

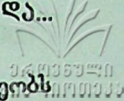
ბოლოსდაბოლოს მიეუახლოვდით უმთავრეს წერტილს, სადაც „ნოველაც“ და „სიკვდილი ვენეციაშიც“ უშუალოდ ურთიერთ-გადაჰკვეთენ ერთმანეთს ანუ იმ წერტილს, სადაც შოპენჰაუერისეული Nunc stans-ის ბატონობის სფეროა. აქ უმნიშვნელოვანესია ღრის, დღის ის მონაკვეთი, რომლითაც იწყება და სრულდება თითოეული ამ ნაწარმოებთაგანი. „ნოველა“ იწყება შემოდგომის ნისლიანი დღის გარიჟრაჟზე შუქის თანდათანობითი მატებით და სრულდება საღამო ხანს, ჩამავალი მზის სურათის აღწერით. „სიკვდილი ვენეციაში“ კი პირიქით, იწყება გაზაფხულის ერთ დღეს, ნაშუადღევს, როცა ჩამავალი მზე თავის ანარეკლს ტოვებს დედამიწაზე. მოთხრობის დასასრული კი დიღის პერიოდს აღწერს. ამრიგად, აისი და დაისი ქმნიან ამ ორივე ნაწარმოების ერთგვარ ილუმინაციურ ჩარჩოს, რომლის შუაგულში მუდამმყოფელი შუადღის წერტილია მყარად დაფიქსირებული, რომელიც შუქისა და სითბოს წყაროს – მზის – კულმინაციის მომენტი. მზე, ვინაიდან იგი სინათლის წყაროა, ანიჭებს „ხილულს ხილვადობას“ და როგორც ჰაიდეგერი ამბობს: „ხედვა კი ხედავს“ მხოლოდ ხილულს, იმდენად რამდენადაც თვალი არის ἦλσιονδής „მზიური“ (sonnenhaft), რამეთუ მას მზის არსისადმი კუთვნილების უნარი გააჩნია“ (14, გვ. 132).



მზეებრი თვისების გარეშე თვალს გაუჭირდებოდა შუქისა და მისი წყაროს, მზის, აღქმა. აი სწორედ მზის, შუქისა და თვალის ფიზიკურ-მეტაფიზიკური, ესთეტიკის რანგში აყვანილი ურთიერთმიმართება იქცევა როგორც გოეთეს, ისე თომას მანის ნაწარმოებთა უმთავრეს მოტივად. ამ კონტექსტში კი უთუოდ საყურადღებოა ის, რომ ერთი მათგანის დასაწყისში („ნოველა“), ხოლო მეორის დასასრულს („სიკვდილი ვენეციაში“) ჩნდება თვალთან და შუქთან უშუალოდ დაკავშირებული ინსტრუმენტი. გოეთესთან ესაა „ტელესკოპი“, შუქის თავმოსაყრელი ვიზუალური დანიშნულების ასტრონომიული ხელსაწყო და ამ ინსტრუმენტის „სიმკვეთრე და გამადიდებელუნარიანობა“ საშუალებას აძლევს თავადის მეუღლის „მოელვარე თვალებს“ (11, გვ. 554) დაინახოს მის გარშემო გამეფებული სილამაზე. თომას მანის მოთხრობის ბოლო ნაწილში კი ოდესღაც ფერადოვანი და მხიარული კურორტის სანაპიროს ქვიშიან ნიადაგზე, სამფენა შტატივზე დგას „უპატრონო“ ფოტოაპარატი თავისი აუცილებელი ატრიბუტით, ქარში მოფარფატე „შავი ნაჭრით“ (ესეც პირბადის თავისებური ნაირსახეობაა – იხ. 7, გვ. 545).

ნიშანდობლივია, რომ თომას მანის ამ ნაწარმოებში, რომელსაც ოპტიკური ცდომილებისა და ცთუნების პოემაც კი შეიძლება ვუწოდოთ, ერთგვარ მატერიალურ დამაგვირგვინებელ ნიუანსად ჩნდება ფოტოაპარატი, ხელსაწყო, რომლის წინამორბედად Camera obscura (კამერა ობსკურა — უობიექტო კამერა) ითვლება და განა ამან შეიძლება არ გაგახსენოს შოპენჰაუერის სიტყვები, რომ „თუკი მთელი სამყარო, როგორც წარმოსახვა მხოლოდ ნების ხილულობაა, მაშინ ხელოვნება ამ ხილულობის გამკვეთრებაა, Camera obscura -ა, რომელიც საგნებს უფრო სუფთად აჩენს და უკეთესად თვალგადასავლებს და თავმოსაყრელს ხდის, თამაში თამაშში, სცენა სცენაზე „ჰამლეტში“ (12, გვ. 372).

ვიზუალური თუ ფოტოგრაფიული დაკვირვებისათვის გამიზნული ასტრონომიული ინსტრუმენტები შუქის შეგროვებასა და თავმოყრას, მის ერთგვარ კორექციას რომ ემსახურებიან, ერთგვარ მაგიურ ხელსაწყობად იქცევიან შუქისა და ჩრდილის იმ უკადონურ ქსოვილში „ნოველა“ და „სიკვდილი ვენეციაში“ რომ შეუსუდრავს. გოეთესთან განსაკუთრებით იკვეთება თავადის მეუღლის ლტოლვა ამ მაცთუნებელი



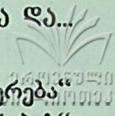
შუქის სათამაშოებისაგან განთავისუფლებისკენ. აქედან მომდინარეობს ყველაფრის საკუთარი „თვალებით“ (11, გვ. 556) ნახვის დაჟინებული მოთხოვნა. მისი „კარგი შეუიარაღებელი თვალები“ (იქვე, გვ. 561) ჭოგრის გამადიდებელ შუშებს არ საჭიროებს. იგი ნათელმხილველი სიბილასავით ახერხებს განჭვრიტოს ის ფანტასმაგორია, რომელსაც შუქის მაგია ქმნის, როცა გადაწვერილი, ჩამავალი „მოწითალო მზის“ სხივები ახალგაზრდა ჰონორიოს სახეზე „გადანათებული“ მას ულამაზეს ჭაბუკად აქცევს (იქვე, გვ. 570). ეს იგივე ჩამავალი მზეა, რომლის მოთამაშე სხივთა ოინის წყალობით თომას მანის მოთხრობის დასაწყისში მიუნხენის ინგლისური პარკიდან გამოსული გუსტავ აშენბახისთვის ბოლომდე გამოუცნობი დარჩა საიდუმლო – კაცს, ერთგვარ ჰერმესებს ფიგურას რომ განასახიერებდა, და რომელმაც მისი ყურადღება მიიპყრო „ჩამავალი მზის სხივებით თვალმოჭრილს შეეჭმუნა სახე“ და წამიერად ამან დააუშნოვა, თუ აქ მართლა „ფიზიონომიურ სიმახინჯესთან“ ჰქონდა საქმე (7, გვ. 87) ესაა ამოსავალი წერტილი, მთელი ნაწარმოების თავისებური გასაღები, რადგან ეს ჰერმესის ფუნქციის მატარებელი არსება შუქის, განათების დაუსრულებელი ოინბაზური მონაცვლეობის წყალობით სულ ახალ და ახალ კონფიგურაციას იძენს და ხან „კუზიან და უსუფთაო მეზღვაურად“ (იქვე, გვ. 101) გამოეცხადება, ხან გემბანზე მოღლაბუცე „ყალბ ჭაბუკად“, სინამდვილეში კი – ფერუმარილით შეთითხნილ ბერიკაცად, ხანაც პირქუშ და ბოროტად მობუზღუნე გონდოლიერად მოვევლინება აშენბახს, ვიდრე ბოლოს და ბოლოს იტალიის ცის ქვეშ ვენეციური მაცთუნებელი და თავგზაამბნევი მზის სხივები მას პოლონელი დიდგვაროვანი ყრმის, ტაჯიოს, ენით აუწერელ სილამაზეს გაუნათებს და თავისი სხივების ბრწყინვალე ჩარჩოში მოიქცევს ხორცშესხმულ მშვენიერებას. სწორედ ეს „ფერმკრთალი და მიმზიდველი პსისაგოგი“ ეშმაკური ღიმილით უქნევს ხელს და იხმობს თავისკენ მოთხრობის ბოლოს, დილის მზით განათებული ზღვის ნაპირზე მომაკვდავ აშენბახს.

ამრიგად, „სიკვდილი ვენეციაში“ და „ნოველა“ კრავენ მარადმბრუნავი დროის წრეს, ურთიერთმონაცვლე, მზის ამოსვლისა და მზის ჩასვლის ჰემისფერობად რომ იყოფა და რომლის ცენტრს მარადმყოფელი, ზენიტში მოქცეული მზით გაჩახჩახებული შუადღე წარმოადგენს. ეს შუადღე მოკლებულია სივრცისმომგვრელ დილასა

და საღამოს და ამიტომაც მუდამ ერთფეროვნად განათებული არ იცნობს აისისა და დაისის არილის მრუმე ბინდბუნდს. ესაა აბსოლუტური პრეზენსის, შეჩერებული აწმყოს წამი „მძლავრი კლდის“ მსგავსად „უხსოვარი დროიდან“ რომ აღმართულა და „ყოველგვარი ცვალებადობისკენ ხელშეუხებელი, მტკიცე, მყარადმდგარი დარჩენილა“ (11, გვ. 560). თუკი გოეთესეული ხატის კვალს უფრო სიღრმისეული შრეებისკენ გავყვებით მის ფილოსოფიურ პირველწყაროსთან, შოპენჰაუერისეული დროისა და კლდის მეტაფორასთან მივალთ, რომლის თანახმად: „დრო შეუჩერებელ ნაკადს ჰგავს, აწმყო კი კლდე, რომელსაც ეს ნაკადი ეხეთქება, მაგრამ ძვრას ვერ უშვება“ (12, გვ. 386).

ამ მარადუცვლელი აწმყოს კლდის მწვერვალს კი მზე დაჰნათის, რომელიც „თავის უმაღლეს წერტილს“ აღწევს. სწორედ ესაა მომენტი, როცა იგი „ყველაზე კაშკაშა განათების“ უნარს იძენს (11, გვ. 560). ესაა იმ მუდმივმყოფელი შუადღის წუთი, როცა თავადის მეუღლის ზუსტი შენიშვნით „ნათელი ბუნება ასე წმინდად და მშვიდობიანად გამოიყურება და შთაბეჭდილებას ჰმნის, თითქოს ქვეყანაზე არავითარი სისაძაგლე არ შეიძლება არსებობდეს; მაგრამ როგორც კი ადამიანთა საცხოვრისში დავბრუნდებით, მაღალია იგი თუ დაბალი, ფართო თუ ვიწრო, ყოველთვისაა რაღაც საომარი, საკამათო, მოსარიგებელი და მოსაგვარებელი“ (11, გვ. 561).

მართლაც, ადამიანის საცხოვრისის სიახლოვეს უკვე აღარაა ადგილი იმ აბსოლუტური ნების ობიექტივაციისათვის, გენიალობის ზეობის წამს რომ წარმოადგენს, როცა წარსულისა და მომავლის ცრუ, თავგზაამბნევი ორომტრიალის მარწუხებიდან თავდაღწეული აბსოლუტური აწმყოს მჭვრეტელი წმინდა შემეცნების სუბიექტი, სამყაროს თვალი, თავის ტრიუმფს ზეიმობს. ესაა ის წუთი, როცა ირგველივ „ლალ სიწყნარეს“ დაუსადგურებია, შუადღეზე რომ იცის. ამ დროს ძველი ბერძნების თქმით, „პანს სძინავს და მთელი ბუნება სუნთქვაშეკრულია, რომ იგი არ გააღვიძოს“ (იქვე, გვ. 560-561). მაშასადამე, ეს მაგიური, ზედროულ-დროისმიღმური წამი შუადღის პაპანაქების სიმშვიდეში პანის შიშის მომგვრელი, „პანიკის“ დამთესველი შუადღის ძილის იგივეობრივია. ამიტომაცაა ყოველგვარ შეჭირვებაზე და ადამიანურ განცდაზე გენიალური ამაღლება წამიერი. მითიური პანის შუადღის ძილი, დროის ხანგრძლივობისა და მსვლელობის მომსპობი მაგიური



„უცვლელი ახლა“. ზედროულ-დროისმიღმური „უდროო ცნობიერება“ (zeitloses Bewußtsein) კასირერის აზრით „მითიური ცნობიერების“ იდენტურია (20, გვ. 135). ის აშკარა არადიფერენციულობა, რომელსაც მითიური აზროვნება ავლენს, განაპირობებს განსხვავებას ობიექტურ-კოსმიურ და ობიექტურ-ისტორიულ დროსა და მათ საპირისპირო მითიურ დროს შორის. ეს არადიფერენციულობა კი ზუსტად „უდროობას“ (Zeitlosigkeit) გულისხმობს, რომელიც ემპირიულ-ისტორიული დროისგან განსხვავებით სწორედ მითიურ დროს ახასიათებს და იგი შელინგის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „თავისი ბუნებით განუყოფელი, აბსოლუტურად იდენტური დროა, რომელიც იმის მიხედვით თუ რა ხანგრძლივობა მიეწერება მას, უნდა იქნეს განხილული მხოლოდ როგორც მომენტი ე.ი. როგორც დრო, რომელშიც დასასრული დასაწყისივითაა და დასაწყისი დასასრულივით, ერთგვარი მარადისობის სახით, რადგან იგი თავად დროთა თანმიმდევრობა კი არა, არამედ ერთიანი დროა“ (23, გვ. 182).

მითიური პანის შუადღის ძილი „უდროობის“ განსახიერებაა და ზენიტში მყოფი მზე „პანიკური შიშით“ შეპყრობილ, სუნთქვაშეკრულ, საფრთხის მომლოდინე გარინდულ ბუნებას რომ დაჰნათის, თანდათან აახლოვებს იმ ავბედით წუთს, როცა მოულოდნელად გამძვინვარებული ცეცხლის სტიქია შთანთქმით დაემუქრება გაყაშვაშეხებული შუადღის იდილიურ სიმშვიდეს. ეს ხანძარი გახდება მიზეზი იმ ორი, გერმანული და ევროპული გარემოსთვის ესოდენ ეგზოტიკური ცხოველის დევნისა, უცხო ტომის ცოლ-ქმარს რომ ეკუთვნის. ხანძარგაჩენილი ბაზრობის მოედნიდან გამოქცეულ ვეფხვს სულ მალე ჰკლავს თავადის მეუღლის ერთგული მსახური, ჰონორიო, ხოლო ლომი კი თავშესაფარს ძველი „ჯადოსნური სასახლის“ (11, გვ. 567) გალავანს მიღმა პოულობს და „ასწლოვანი წიფლის“ ქვეშ „მოკაშვაშე მზეში“ მშვიდად გაწოლილა (იქვე, გვ. 566). უთუოდ გასათვალისწინებელია ის, რომ ლომი მზის აუცილებელი ატრიბუტია და მითიურ-სიმბოლადიკური სისტემების თანახმად, მზის ყოვლისმხილველ თვალს განასახიერებს, ვინაიდან ძილის დროს არც მან უნდა მოხუჭოს თვალი. ამიტომაც „ნოველაში“ ლომის გადარჩენა თავად აღმოსავლეთიდან მოსული მზის გადარჩენის ტოლფასია. აშკარად აღმოსავლური იერსახის, ჭრელა-ჭრულა ტანისამოსში გამოწყობილი უცხოტომელი ქალი, თავისი უჩვეულო,





მალლათქმული სიტყვებით ტყუილად როდი შესთხოვს ახლა უკვე ლომის მოსაკლავად გამზადებულ „ჩამავალი მზისკენ“ მაცქერალ მშვენიერ ჭაბუკს, ჰონორიოს, რომ დაინდოს ლომი: „შენ სალამოსკენ იყურები, დაიძახა ქალმა, ამას კარგს შერები, იქ ბევრია გასაყეთებელი. მხოლოდ იჩქარე, არ მოცდე, შენ დასძლეე ამას, ოღონდ თავდაპირველად სძლიე საკუთარ თავს“ (11, გვ. 570). სალამოსკენ, სალამოს ქვეყნისკენ – აბენდლანდისკენ – მომზირალი მშვენიერი ჭაბუკი თავადაა ამ სალამოს მხარის, ანუ დასავლეთის განსახიერება; და მზის სიმბოლოზე, ლომზე, მისი ხელის აღმართვა ერთგვარად დასავლეთის საკეთილდღეოდ აღმოსავლეთის ხელყოფას გულისხმობს. ოღონდ იმისათვის, რომ სალამოს მხარეს, ოქციდენტს, სიკეთე მოუტანოს, მან ყველა წინააღმდეგობა ჯერ საკუთარ თავში უნდა დასძლიოს. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც სრულყოფილი შინაგანი კარმონია მიიღწევა, როცა ცნობიერებისთვის სამყაროს ყველა შემადგენელი ნაწილი იდეალურად ჰომოგენურად, ერთ განუყოფელ მთლიანობაში აღიქმება, როცა ყურანიდან ნასესხები გოეთესეული „ღივანის“ სიტყვები: „ღვთისაა აღმოსავლეთი! ღვთისაა დასავლეთი! ჩრდილოეთი და სამხრეთიც მის მკლავებშია დასვენებული“ – მთელი სისავსითა და სიღრმით გაიზრება, მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება სალამოს ქვეყნის, აბენდლანდის, ოქციდენტისთვის, სიკეთის მოტანა. ესაა „ნოველაში“ უცხოტომელი ქალის სიტყვების ძირეული პათოსი, ჰონორიოს დამოძღვრის შემდეგ სიხარულით რომ მიეგება თავის პატარა ბიჭს, ლომის გადამრჩენელს, „გამოქვაბულიდან გაბრწყინებული კმაყოფილი თვალებით“ სიმღერითა და მაგიურ ინსტრუმენტზე, ფლეიტაზე, დაკვრით რომ გამოუძღვება მოთვინიერებულ მხეცს.

ამ შემთხვევაში ფლეიტაც გარკვეული სიმბოლიკური დატვირთვის მატარებელია და მასონური ჰუმანიზმის იდეის ერთგული მიმდევრის, გოეთეს არჩევანიც ამ საყრავისა შემთხვევითად არ უნდა ჩაითვალოს. ფლეიტა, ფორმით მამაკაცურ-ფალიკური საწყისის, ხოლო ჟღერადობით კი ქალური საწყისის განსახიერება, თავისი ტკბილზმოვანი სიმბოლიკით, პატარა ბავშვის ხელში, სიყვარულის ძალით გაერთიანებულ საპირისპირო პრინციპთა გამთლიანებას განასახიერებს. ეს ამღერებულ-აჟღერებული სიყვარული ათვინიერებს თვით „ტყის უდიდეს ტირანს“ – ლომსაც კი. აქაა საძიებელი ბუნებისა და

ხელოვნების მთლიანობის გოეთესუელი ეთოსიცა და პათოსიც, რომლის იდეალურ სურათს ის ასწლოვანი ხეები წარმოადგენს, თავიანთი ძალოვანი ფესვებითა და ტანით ადამიანის ხელით აგებული ძველი სასახლის გალავანში რომ ჩაწნულან და ღონიერი ტოტებით ეს გალავანი ალაგ-ალაგ კიდევ გაურღვევიათ და სინათლისაკენ მიუმართავთ კენწურო; თანაც მთელი გარემოს „ბატონ-პატრონებად ქცეულან და დაე, ასეთებად დარჩნენ“ (11, გვ. 556) ამბობს გოეთე. და აქ ფრანგულ და ინგლისურ პარკთა ესთეტიკის მრავალსაუკუნოვანი ორთაბრძოლა ინგლისური პარკის იდეის საბოლოო გამარჯვებით გვირგვინდება, რაც ბუნებისთვის თითქმის სრული თავისუფლების მინიჭებასა და ადამიანის მხრივ მხოლოდ ფრთხილ და ძალდაუტანებელ ხელშეწყობაში კლინდება.

სიცოცხლის ხის, ცოცხალი ორგანიზმის ღონიერ ფესვში გამჯდარი დაუოკებელი ნება გაარღვევს ყოველივეს, რაც ადამიანის ინტელექტისა და ხელის მიერაა შექმნილი და წყვდიადიდან ასე ნანატრ სინათლეზე გამოაღწევს. სწორედ სიცოცხლის ეს ხე იქცა გოეთესთვის მისი ნაწარმოების მცენარეულ-კოსმიურ იდეალად. იგი ეკერმანისთვის თავისი ჩანაფიქრის ახსნას ცდილობდა: „წარმოიდგინეთ ფესვებიდან ამოზრდილი მწვანე მცენარე, რომელიც რაღაც ხანი ღონიერი ღეროდან მწვანე ფოთლებს გამოისხამს გვერდებზე და ბოლოს ყვავილით დასრულდება. – ყვავილი მოულოდნელი, ანაზღეული იყო, მაგრამ იგი უნდა გამოსულიყო; დიახაც, მწვანე ფოთლეული მხოლოდ მისთვის არსებობდა. მის გარეშე კი თავის შეწუხებაც არ ღირდა“ (11, გვ. 692). აი, ამგვარ ურთიერთკავშირს ავლენენ გოეთეს ეს პატარა შედევი და მცენარის მორფოლოგიის მისეული გააზრება.

საგულისხმოა, რომ ხის მეტაფორას მიმართავს შოპენჰაუერიც ნებისა და ინტელექტის, სითბოსკენ მლტოლველი გენიტალური პოლუსისა და შუქისაკენ მიზანსწრაფული თავის პოლუსთა ურთიერთდაპირისპირების გათვალსაჩინოების მიზნით. მისი მოძღვრების თანახმად: „ნება ფესვია, თავი კი გვირგვინი“. სწორედ ფესვის, სასქესო ორგანოთა დაუოკებელი ლტოლვის წყალობით „ივირტებს ინდივიდის სიცოცხლე, როგორც ფოთოლი, რომელსაც ხე ჰკვებავს“ (13, გვ. 652).

თუკი ხის მორფოლოგიურ განხილვას ამ კუთხით განვგრძობთ და გავიხსენებთ, რომ შოპენჰაუერისათვის ინტელექტი მეორადი ანუ

ფიზიკურია, ამის შესაბამისად მეორადი და ფიზიკურია მცენარის გვირგვინიც, ხოლო რამდენადაც ნება პირველადი და მეტაფიზიკურია, ამდენად პირველადი და მეტაფიზიკური აღმოჩნდება ხის ფესვი (იხ. იქვე, გვ. 275). ამ კონტექსტში კი ალბათ მეტად საინტერესოა ხის ხატის ჰაიდეგერისეული გააზრება. ფილოსოფიური ხის სახეს იგი დეკარტეს დაესესხა. ამ ხის „ფესვები მეტაფიზიკაა, ტანი ფიზიკა, ხოლო ტოტები, რომლებიც ამ ტანიდან გამოიზრდებიან ყველა სხვა მეცნიერება“ (14, გვ. 195). დეკარტეს ხის ხატოვანი ფორმის შენარჩუნებით ჰაიდეგერი თავის მსჯელობას მეტაფიზიკის შესახებ მთლიანად ამ საზოგანოებაზე აგებს: „ამიტომაც შეიძლება ეწოდოს ყოფიერებას ჭეშმარიტების ნიადაგი, მაშინ, როდესაც მეტაფიზიკა შეიძლება იქნეს მიჩნეული ფილოსოფიის ხის ფესვად, რომლიდანაც იგი იკვებება“ (იქვე, გვ. 196). მეტაფიზიკა, როგორც ხის ფესვი მთელ თავის ძალას გადასცემს ხის ტანსა და ტოტებს. „ფილოსოფიის ხე აღმოცენდება მეტაფიზიკის ძირფესვიდან“, მეტაფიზიკა კი თავის მხრივ ყოფიერებაზე (Sein) კი არ ფიქრობს, არამედ მხოლოდ ყოფიერზე (das Seiende), აზროვნება, რომელიც ყოფიერების ჭეშმარიტებაზე ფიქრობს, მართალია მეტაფიზიკით აღარ კმაყოფილდება, მაგრამ იგი მეტაფიზიკის წინააღმდეგ არ ფიქრობს. „ის არ მოთხრის, ხატოვნად რომ ვთქვათ, ფილოსოფიის ფესვს. იგი ამოუთხრის მას საფუძველს და მოუფხვიერებს ნიადაგს“ (იქვე, გვ. 197).

თომას მანთან ერთგვარი მეტაფიზიკური შემობრუნების მომენტი იწყება მის 1909 წელს შექმნილ ავტობიოგრაფიულ აღსარებაში, რომლის სათაური შოპენჰაუერის პოეტურ-ფილოსოფიური ენის ჟღერადობასთან ავლენს სიახლოვეს. ესაა მისი ესე – „ტკბილი ძილი“ – სადაც „საწოლი“ ცხადდება „მეტაფიზიკურ ავეჯეულად“, რომელშიც „ადვილი აქვს დაბადებისა და სიკვდილის მისტერიას“ (6, გვ. 354). ეს „სურნელოვანი თეთრეულის ნიჟარა“ დღისით თითქმის შეუმჩნეველი რომ რჩება, ღამდამობით „ჯადოსნურ ნავად“ გადაიქცევა და ნელი რწევით და ტაატიტ შეცურდება „გაუცნობიერებელისა და უსასრულობის ზღვაში“ (იქვე). საწოლში, ამ მეტაფიზიკურ ნივთში, რომელსაც საოჯახო, საყოფაცხოვრებო საგანთა ბანალურობისათვის დაუღწევია თავი, ზღვა და ძილი უსასრულობით ბეჭედდასმულნი, თავიანთ მეტაფიზიკურ ქორწინებას ზეიმობენ. ზღვისა და ძილის მიმართ

თომას მანის „სიმპათიას საერთო ძირი“ აქვს და ეს არის მთელი დღის მანძილზე სადარაჯოზე ფხიზლად მდგომი გუშაგის გათავისუფლება. ამ გათავისუფლებას კი შოპენჰაუერი „ჩაძინებას“ უწოდებს, რომელიც „ტკბილია“ (13, გვ. 312) და რომლის სიყვარული მთლიანად განსაზღვრავს თომას მანის მთელი შემოქმედების ძირეულ პათოსს, რაც ასე ხატოვნადაა მანიფესტირებული მის ესეში, „ტკბილი ძილი“. შოპენჰაუერით უსაზღვრო აღტაცებამ და გატაცებამ მწერალს საყუთარ ბუნებაში „ინდოელობის“ ელემენტებიც კი აძებნინა და საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ მასში ძალზე ბევრია „მძიმე და ზანტი მოთხოვნილება იმ სრულყოფილების ფორმისა თუ უფორმოებისა, რომელსაც „ნირვანა“ ანუ არაფერი ჰქვია“ (6, გვ. 354).

ნირვანას მიღწევა კი ნიშნავს იმ მდგომარეობას, როცა აღარ არსებობს ოთხი რამ: დაბადება, ასაკი, ავადმყოფობა და სიკვდილი (12, გვ. 487). შოპენჰაუერის აზრით, ძნელად თუ მოეძებნება ბადალი „უკეთილშობილესი და უძველესი ხალხის ძველთაძველ მოძღვრებას“ ესოდენ ღრმა „ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებას“ რომ შეიცავს და ეს „non plus ultra“ (შეუდარებელი) მოძღვრება, რომელიც „სულთა გადაადგილების მითოსში“ (იქვე, გვ. 486) გამოვლინდა, ჯერ კიდევ „პითაგორამ და პლატონმა აიტაცეს აღფრთოვანებით, გადმოიღეს იგი ინდოეთიდან თუ ეგვიპტიდან, თაყვანი სცეს მას, გამოიყენეს და ... იწამეს“ იგი (იქვე, გვ. 487). ამიტომაც სასაცილოა, როცა ევროპა „ბრაჰმანებს ინგლისელ clergymen (ღვთისმსახურებს) და პურიტანულ ფეიქრებს უგზავნის“ (იქვე) გასანათლებლად და დასამოძღვრად; მაგრამ მათ იგივე მოსდით რაც მას, „ვინც კლდეს ტყვიას ესვრის. ინდოეთში ჩვენი რელიგიები ვერასდროს გაიდგამენ ფესვსო“ – დაასკვნის შოპენჰაუერი და დაბეჯითებით აცხადებს, რომ „კაცთა მოღვმის უძველეს სიბრძნეს ვერ განდევნიან გალილეაში მომხდარი მოვლენები. პირიქით, ინდური სიბრძნე უკან მოედინება ევროპისაკენ და გამოიწვევს ძირეულ ცვლილებებს ჩვენს ცოდნასა და აზროვნებაში“ (იქვე).

ეს სიტყვები მართლაც წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა. ტყუილად როდი უანდერძებდა თავის ნაშრომს შოპენჰაუერი არა მის „თანამედროვეებსა და თანამემამულეებს“, არამედ მთელ კაცობრიობასა და მომავალ თაობებს. მათ კი მართლაც აიტაცეს ეს მოძღვრება და შეისისხლხორცეს უიღბლო ფილოსოფოსის ორიენტისადმი თაყვა-

ნისცემის იდეა. მარტო ჰერმან ჰესეს შემოქმედება რად ღირს, აღმოსავლეთის მაგიით ევროპელთა თაობები რომ მოაჯადოვა და „განთიადის ქვეყნის მოსახილველად“ სამოგზაუროდ (Morgenlandfahrt) რომ გაიყოლა.

ქრისტიანობა არსებითად იმ სიბრძნეს ასწავლიდა ევროპას, რაც იმ დროისთვის უკვე კარგა ხნის წინ და ბევრად უკეთ ცნობილი იყო აზიისათვის; ეს იქცა დასავლეთისთვის უდიდეს აღმოჩენად. ამან ერთიანად შეცვალა ევროპელ ხალხთა აზროვნების წესი და სრულიად ახალი მიმართულებით წარმართა იგი, რადგან ამით ევროპას აეხილა თვალი „მუნყოფიერების მეტაფიზიკურ მნიშვნელობაზე და ამის შედეგად“ ისწავლა ევროპამ „ვიწრო, უბადრუკ და ეფემერულ მიწიერ ცხოვრებაზე“ ამაღლება და მისი არაფრად ჩაგდება (13, გვ. 805). ამიტომაც მიაჩნია შოპენჰაუერს „ათეისტური ბუდიზმი ქრისტიანობასთან უფრო დანათესავებულად, ვიდრე ოპტიმისტური იუდაიზმი და მისი სახესხვაობა – ისლამი“ (იქვე, გვ. 569). იგი უფრო შორსაც კი მიდის და ლაპარაკობს „ახალი აღთქმისეული ქრისტიანობის“ გამსჭვალავ „ინდურ სულზე“ და ასკვნის, რომ ქრისტიანობა „ინდური წარმოშობისაა“ ოღონდ „ეგვიპტური შუამავლობით“ (იქვე, გვ. 613), რადგან არა „იუდეველობა თავისი πάντα καιλὰ λίαν-ით (ყველაფერი ძალიან კარგად იყო), არამედ ბრაჰმანიზმი და ბუდიზმი არიან ქრისტიანობის სულისა და ეთიკური ტენდენციის მონათესავე. სული და ეთიკური ტენდენცია წარმოადგენენ რელიგიის არსს და არა მითები, რომელშიც იგი მათ ახვევს“ (იქვე, გვ. 799).

ამრიგად, შოპენჰაუერთან არაერთგზისაა ხაზგასმული ქრისტიანობის სიახლოვე ბუდიზმთან და უთუოდ საინტერესოა თუ როგორ მხატვრულ ფორმას იღებს ეს თეორიული განსჯა თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“, რომელიც ფილოსოფიის პოეტურ სამოსელში გამოწყობის ერთგვარ მცდელობას წარმოადგენს, ალბათ ძნელად მოიძებნება რომანტიკოსთა შემდეგ ისეთი ხელოვანი, რომლის შემოქმედების ნაყოფი ფილოსოფიის პოეზიად ქცეულიყო იმრიგად, როგორც „ჯადოსნური მთა“. რომანის გმირი, გაიფუთებული ებრაელი, ნაფტა, ასახელებს მისტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ბერნარ კლერეოელის, სრულყოფილებს იერარქიულ „საფეხურებს“, რომელთაგან „უძმაბლესი ანუ პირველადი საფეხურია ‘წისქვილი’, მეორე – ‘ყანა’, მესამე და ყველაზე ღირსეული

კი, - ... 'განცხრომის სარეცელი'. წისქვილი საერო ცხოვრების სიმბოლოა და ცუდად არ არის შერჩეული. ყანა ერისყაცის სულს განასახიერებს, რაზეც მქადაგებელი და სულიერი მოძღვარი ახდენენ ზეგავლენას, ეს საფეხური პირველზე ღირსეულია“ და ბოლოს „სარეცელი“, - თომას მანი „მეტაფიზიკურ ავეჯეულს“ რომ უწოდებდა თავის ადრეულ ესეში, - „ლოგინი არის გამიჯნურებულისა და მისი რჩეულის შერწყმის ადგილი და ღმერთთან შერწყმის მიზნით ქვეყნისა და ყოველი სულიერისაგან ჭვრეტითი განდგომის სიმბოლო“ (7, გვ. 52). და სწორედ შოპენჰაუერის იდეების გამოძახილი უნდა ვეძიოთ ლოდოვიკო სეტემბრინის სიტყვებში, რომ ეს „იერარქიული კიბე... წმინდა აღმოსავლეთი გახლავთ“ (იქვე, გვ. 53). ქრისტიანობისა და აღმოსავლურ მოძღვრებათა ძირების ერთობლიობის შოპენჰაურისეულ თეორიაზე აღუზიას წარმოადგენს ბერნარ კლერგოელისა და ლაო ძის ერთ კონტექსტში მოხსენიება იტალიელი „პედაგოგის“ მიერ (იქვე). ქვეყნისაგან ჭვრეტითი განდგომის ქრისტიანული იდეალი საბოლოოდ ქმედებისადმი აღმოსავლურ „ზიზღთანაა“ გაიგივებული, ამიტომაც არ ჩნდება აქ შემთხვევით იმ „ძველი ოსტატის“ სახელი, რომელიც „ლაო დე ცინში“ ყოველ ადამიანს მოუწოდებდა „საკუთარი გული უკიდურესად შეუვალი გაეხადა“ და „მტკიცე სიმშვიდე შეენარჩუნებინა, რამეთუ ყოველი არსებული თავისთავად განიცდის ცვალებადობას, ჩვენ კი ისღა გვრჩება, რომ მის დაბრუნებას (ფესვთან) ვჭვრეტდეთ“ (26, გვ. 186). მართლაც სწორედ ლაო ძის სახელია თავისი „ვეროპელობითა“ და „დასავლელით“ თავმომწონე სეტემბრინისთვის თავზარდამცემი. მაშინ, როდესაც ჰანს კასტორპისთვის, ამ გერმანელი „სინათლის მაძიებელი“ ჭაბუკისათვის, დასავლური მისტიკის, კვიეტისმისა და აღმოსავლურ მოძღვრებათა იდეალებია მისი სულიერი განწყობისათვის ყველაზე ახლობელი და შესატყვისი: „ჭვრეტა, განდგომა. ამ ამბებში არის ისეთი რამ, მოსასმენად რომ ღირს. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, ჩვენ აქ, ზევით, განდევნილებივით ვცხოვრობთ, ხუთი ათასი ფუტის სიმაღლეზე ვწევართ ჩვენს სყამლოგინებზე, ასე მოხერხებული რომაა დასაწოლად, ქვეყანასა და ყოველგვარ სულიერს ზემოდან დავსცქერით და ვოცნებობთ. რომ დავფიქრდები, სიმართლე თუ ვნებავთ, ლოგინი, გთხოვთ კარგად გამიგოთ, ამ შემთხვევაში სყამლოგინს ვგულისხმობ, ამ ათ თვეში ჩემთვის გაცილებით უფრო სასარგებლო გამოდგა და მან

გაცილებით მეტ რამეზე დამაფიქრა, ვიდრე ბარში, ანუ „წისქვილში“ გატარებულ ყველა დანარჩენ წლებს დავუფიქრებოვარ“ (9, გვ. 53).

აქ კიდევ ერთი გარემოებაა გასათვალისწინებელი. კერძოდ ის, რომ ჰამბურგელი რეფორმაციული საზოგადო საკრებულოს წევრის შვილიშვილს, ჰანს კასტორპს, ერთგვარად სისხლში აქვს პროტესტანტული თვითჩაძირულობისა და მჭვრეტელობითი განდგომისაყენ მიდრეკილება. აკი საუკუნეების წინ უნერგავდნენ მის წინაპრებს რეფორმაციული ეკლესიის მამანი „გარეგნული საქმეების“ მიმართ ქედმაღლურ გულგრილობას და მხოლოდ სახარების სიტყვაში გამჟღავნებული „ჭეშმარიტი რწმენის“ თაყვანისცემას. ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა რომანის ერთი პერსონაჟი, ალფრედა შილდენეჰტი, „პროტესტანტი მოწყალების და საღად და გულცივად (რომ) აზროვნება“ (იქვე, გვ. 292). ამ ფიზიკელი სულის ქალს, თავზე თეთრი თავსაბური რომ ეხურა და „ცხვირზე წამოკოსებული პენსნეს ზონარი ყურზე ჰქონდა გადაყიდებული“, ჰანს კასტორპმა ბერგჰოფში ჩამოსვლის დღესვე მოჰკრა თვალი და უტყუარი ალლოთი შეიცნო თავისი ერთმორწმუნე, მიხვდა, რომ „იგი პროტესტანტი უნდა ყოფილიყო და თავისი ხელობის ჭეშმარიტი სიყვარული არ ეტყობოდა, თვალებს ცნობისმოყვარედ აცეცებდა და როგორც ჩანდა, მოწყენილობისაგან ფრიად შეწუხებული და გულდამძიმებულიც გახლდათ“ (8, გვ. 40). იგი ძალიან შორს იყო იმ ქრისტიანული მისტიციზმის საძირკველი ელემენტისგან, რომელსაც ანრი ბერგსონი - „ქმედებას, ქმნას, სიყვარულს (action, création, amour) (25, გვ. 238) უწოდებს. თავის წიგნში - „მორალისა და რელიგიის ორი წყაროს შესახებ“ - ფრანგი ფილოსოფოსი მიდის დასკვნამდე, რომ ვერც საბერძნეთში და ვერც ინდოეთში მისტიციზმმა ვერ მიიღო დასრულებული ფორმა იმ მიზეზით, რომ l'elan créateur (შემოქმედებითი ალტკინება) (იქვე, გვ. 238) ინტელექტუალობის ზედმეტად ვიწრო ჩარჩოში მომწყვდეული აღმოჩნდა. ჭეშმარიტი ქრისტიანი მისტიკოსებისათვის ქმედება ანუ ლუთერის მიერ ოდესღაც დაგმოხილი „გარეგნული საქმეები“, წარმოადგენენ ცხოვრების საზრისს და მზარდი სასიცოცხლო ძალიდან (vitalité) გადმოიფრქვეოდა გასაოცარი ენერჯია, გამბედაობა, აზროვნებისა და ქმედების უზარმაზარი პოტენცია, რასაც მათ ქრისტიანული გულმოწყალება (charité) ანიჭებდა. ქრისტიანული გულმოწყალება კი

ქართული  
177000000000

მოქმედებისა და მოყვასისადმი თავდადებული სამსახურიდან უბიძგებდა და პროტესტანტი მოწყალეების დისგან განსხვავებით, რომელსაც არავითარი რელიგიური ალტკინება არ ამოძრავებდა, ოდესღაც, კათოლიციზმის სულიწკვეთებით გამსჭვალული მეფის ასულნი აღფრთოვანებით ჰკოცნიდნენ კეთროვანთა წყლულებს და თავს განგებ ინსეულებდნენ, სხეულზე გაჩენილ მუწუკებს თავის ვარდებს ეძახდნენ, ჩირქოვანი მუწუკების ჩამონაბან წყალს კი უდიდესი ნეტარებით სვამდნენ (იხ. 9, გვ. 163). მსგავსი ალტკინება ქრება მაშინვე, როგორც კი წმინდა ქრისტიანული რელიგიური ქმედების კულტი ფილოსოფიური ჭვრეტითა და განდგომით შეიცვლება და პროტესტანტულ მოძღვრებაზე აღზრდილი ცნობისმოყვარეობით შეპყრობილი და მოწყენილობისაგან თავგაბებრებული მოწყალეების დაც მისთვის ყოველგვარ ღვთიურ იდუმალებას მოკლებული ხელობის მიმართ პიეტეტს ჰკარგავს.

ქრისტიანული ეთიკის ძირეული არსი არა მხოლოდ მოყვასის სიყვარულს გულისხმობს, რაც ამ მოყვასისათვის თავგანწირულ ქმედებას ითხოვს, არამედ პირველ რიგში რეზიგნაციას, თვითაღკვეთას, სხვა ენაზე ესოდენ ძნელად სათარგმნი გერმანული ცნებით – *Entsagung* – რომ გამოიხატება. რეზიგნაცია მსხვერპლს ანუ საკუთარი ნების მსხვერპლშეწირვას ნიშნავს, რისი უნარიც ერთადერთ სულიერ არსებას – ადამიანს, ამ „მაკრანთროპოსს“ – შესწევს. მხოლოდ მას შეუძლია მთელი დანარჩენი ბუნების ხსნა, ვინაიდან იგი „ერთდროულად ღვთისმსახურიცაა და მსხვერპლიც“ (12, გვ. 517). ამიტომაც უბრუნდება კვლავ და კვლავ შოპენჰაუერი „დიდებული და უსაზღვროდ ღრმა“ (იქვე, გვ. 517), „დიდი მისტიციოსის“ (იქვე, გვ. 194), ანგელუს სილვზიუსის სახელს, რადგან ძნელად თუ იპოვიდა იგი მისეული „მაკრანთროპოსის“ იდეის უკეთეს გამოძახილს თუ არა ანგელუს სილვზიუსის „ქერუბიმულ ყარიბში“; „მე ვიცი, რომ ჩემს გარეშე ღმერთს წამი არ ძალუძს იცოცხლოს, თუ მე მოვისპობი, მანაც აუცილებლად სული უნდა დალიოს“ ან კიდევ „მე ისეთი ღიადი ვარ, როგორც ღმერთი, ის ისეთივე პატარაა, როგორც მე; მას არ ძალუძს ჩემს ზევით იყოს, მე კი მის ქვევით“ ან თუნდაც „მე თავად ვარ მარადისობა, როცა ღროიდან გამოვდივარ და ჩემს თავს ღმერთში, ღმერთს კი ჩემში შევათავსებ“ (24, გვ. 59).

რეზიგნაციისა და თვითაღკვეთის პირველ საფეხურს შოპენჰაუერი





ბერმონაზუნურ ასკეტიზმში ხედავს (იხ. 12, გვ. 525) და ესაზრია თავისებურად ფორმაშეცვლილი გადაინაცვლებს „ჯადოსნურ მთაში“: „ღვთისმსახურთა შრომა ღიახაც თვითმიზნური არ ყოფილა, ისინი არც იმისთვის შრომობენ, რომ თავდავიწყებას მისცემოდნენ და არც ის ჰქონდათ მიზნად, პროგრესისათვის ხელი შეეწყოთ ან თვითონ ენახათ სარგებელი. შრომა მათთვის იყო წმინდა ასკეტური ვარჯიში, მონანიების ნაწილი, სულის ხსნის საშუალება. იგი ადამიანს იცავდა ხორციელი ცდუნებისაგან, იგი ავხორცობის ჩაკვლას ემსახურებოდა. ამგვარად, თუ ნებას მომცემთ მოგახსენოთ, შრომას ასოციალური ხასიათი ჰქონდა. იგი წმინდა წყლის რელიგიური ეგოიზმი გახლდათ“ (9, გვ. 54). ასკეტიზმის, თვითუარყოფის ანუ შოპენჰაუერისეულად „ნების უარყოფის“ უმაღლეს საფეხურს დასავლეთის მისტიკოსთა მოძღვრება წარმოადგენს, რომელიც პირველ რიგში მაისტერ ეკჰარტის, ტაულერისა და ფენელონის სახელებთანაა ნების კოსმოგონიის ავტორისათვის დაკავშირებული. ამ მისი მოსაზრების გამოძახილის პოვნაც შეიძლება სრულიად მარტივად იეზუიტი ნაფტას სიტყვებში: „მაშ დასავლურ მისტიკას რაღას უშვებით? ან კვიეტიზმს, რომლის მიმდევრებს ფენელონი უნდა მივაკუთვნოთ, ვინც გვასწავლიდა ყოველგვარი ქმედება მცდარია, ქმედების სურვილით ღმერთს შეურაცხვეოფთ, რადგან მხოლოდ მას ერთს ხელეწიფება ქმედებაო?“ (იქვე, გვ. 53).

ამრიგად, ესაა კიდევ ერთი შოპენჰაუერისეული ფორმაშეცვლილი ციტატა ასე უხვად რომაა მიმოხილული თომას მანის მხატვრულ ნაწარმოებთა ფურცლებზე. ფილოსოფოსთა შორის შოპენჰაუერი არაა ერთადერთი, ვის იდეებსაც თომას მანი თავისებურ თარგზე გამოჭრილ მშვენიერ სამოსელში აწყობდა, რადგან მისი შემოქმედება თავად გვევლინება ფილოსოფიის პროზადტქმულ პოეზიად და თითქმის არ დარჩენილა კაცობრიობის აზროვნების ისტორიისთვის მეტად თუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი სიბრძნის მსახურის სახელი, ვისაც იგი თავისი სიტყვიერი ჯადოსნური ხალხის ქარგვისას ან მხოლოდ ცალკეულ ცნებას ან მოსწრებულ გამონათქვამს ან კი სულაც მთელ პასაჟს არ დასესხებოდნენ. მაგრამ ამ ფილოსოფოსთა შორის შოპენჰაუერია ის, ვისაც მხოლოდ ნიცშე თუ გაუწევს მეტოქეობას, იმ უზარმაზარი ზეგავლენის თვალსაზრისით თომას მანის, როგორც მხატვრისა და



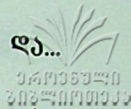
მოაზროვნის ჩამოყალიბებაზე რომ იქონია. ამის მიზეზი კი არის ის, რომ შოპენჰაუერის ეთიკურ-პესიმიზტური სულიკვეთებით გამსჭვალული ძირითადი ნაშრომი, ეს „ოთხნაწილიანი სიმფონია“ (5, გვ. 324), გერმანელი მწერლისთვის ხელოვნების განსახიერებად ანუ „ხელოვანის ფილოსოფიად par excellence (სიტყვის სრული გაგებით) (იქვე, გვ. 295) იქცა. ესაა თომას მანისთვის ფილოსოფიისა და ხელოვნების ჰარმონიული სინთეზის იდეალური, მისაბაძი ნიმუში, რადგან იგი არა მხოლოდ დიდ „მეტაფიზიკოსსა და მორალისტს“, არამედ „დიდ მწერალს, ესთეტიკს და უსაზღვრო ლიტერატურული ზემოქმედების მქონე ენის ოსტატს, ევროპელი პროზაიკოსის“ კალამს ეკუთვნის (1, გვ.54), რომლის ბადალი გერმანულ ფილოსოფიას (მხატვრულობის თვალსაზრისით) მანამდე არ ჰყოლია, და რომელიც მწერლურ-ფილოსოფიურ ასპარეზზე ნიცშემ შეცვალა. თავისი დამოკიდებულება შოპენჰაუერის მოძღვრების მიმართ თავად თომას მანმა ჩამოაყალიბა გასაოცარი სიზუსტით. მან ერთგვარად ზოგადად განსაზღვრა საერთოდ ხელოვანისა და ფილოსოფოსის ურთიერთშეხების, ურთიერთშეხვედრის მიზეზის არსი. თ. მანის აზრით, რომელიმე მოაზროვნის „ფილოსოფია თავისი მორალისა და სიბრძნის მოძღვრებით მისი ვიტალობის ნაყოფს რომ წარმოადგენს, ხშირად ნაკლებ ზემოქმედებას ახდენს, ვიდრე თავად ამ ვიტალობით, თავისი არსითა და პიროვნულობით, – მაშასადამე უფრო მეტად თავისი გრძნობებით ვიდრე სიბრძნით“ (5, გვ. 327). ამაში მდგომარეობს ხელოვანისეული ფილოსოფიის საკუთარ ყაიდაზე „გაგების“, გააზრების საიდუმლო. იმისათვის, რომ რომელიმე მოაზროვნის ფილოსოფიურმა იდეებმა ხელოვანის ყურადღება მიიპყროს, ეს მოძღვრება მასში უწინარეს ყოვლისა თავისი მხატვრული ღირსებების წყალობით „ემოციურ“ განცდას უნდა იწვევდეს, რადგან თავად ხელოვანის საბოლოო მიზანი ხომ გრძნობითი და არა მორალური სამყაროს შექმნაა (იხ. იქვე, გვ.327). ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ურთიერთმიმართების განსაზღვრისას ზემოთ არაერთგზის ციტირებულ შოპენჰაუერისადმი მიძღვნილ ესეში, თომას მანი მიმართავს მთვარის ხატოვან სურათს და მას ხელოვნების სიმბოლოდ აცხადებს, რადგან „მთვარის სიმბოლო, ყოველგვარი შუამავლობის ეს კოსმიური“ ხატი ხელოვნების ატრიბუტად გაიზარება. „ძველებისათვის, ადრეული კაცობრიობისათვის მთვარის მნათობი უჩვეულო და წმინდა იყო თავისი



ორაზროვნების გამო, თავისი შუალედური და შუამავლური მდგომარეობის გამო სოლარულ და მიწიერ, სულიერ და მატერიალურ სამყაროთა შორის“ (იქვე, გვ. 299). ქალისებურად მუცლადმდები მზესთან მიმართებაში, მამაკაცურად ჩამსახველი დედამიწასთან მიმართებაში – მთვარე იყო მათთვის ყველაზე უსუფთაო – ციურ, ყველაზე სუფთა – მიწიერ სხეულთა შორის. იგი მართალია ჯერ კიდევ მატერიალურ სამყაროს განეკუთვნება, მაგრამ ამ სამყაროში უმაღლეს, სულიერ, სოლარულში გარდამავალ ადგილს იკავებდა და ქსოვდა საზღვარს ორ სამეფოს შორის, მიჯნავდა და აერთიანებდა რა მათ ერთდროულად“ (იქვე, გვ. 299-300). ამით ქმნიდა იგი „სამყაროს მთლიანობას“ და თავად კი „თარჯიმნად“ იქცეოდა „მოკვდავთა და უკვდავთა შორის“. სწორედ ასე მთვარისებურად ესახება თომას მანს ხელოვნების მდგომარეობა „გონსა და ცხოვრებას“ შორის. ხელოვნებაც მთვარის მსგავსად ორსქესოვან-ანდროგინულია. იგი ქალურია გონთან მიმართებაში, ხოლო მამაკაცურად ჩამსახველია ცხოვრებასთან მიმართებაში“, იგი „მატერიალურად ყველაზე უსუფთაო გამოვლინებაა ციური“ სფეროსი, ხოლო რაც შეეხება მიწიერ სფეროს აქ, იგი „უსუფთავესი და შეუბღალავად უსულიერესია“ და ხელოვნების არსი, მისი სუბსტანციურობა მდგომარეობს „ორივე რეგიონს შორის მთვარეულ-ჯადოქრულ შუამავლობაში (იქვე, გვ. 300).

ამგვარად მსჯელობს შოპენჰაუერისადმი მიძღვნილ თეორიულ ნაშრომში თომას მანი მთვარისა და ხელოვნების ორსქესოვნებაზე. მაგრამ ეს განსჯა უკვე სცილდება შოპენჰაუერის ცნებათა და იდეათა სამყაროს და მას სულ სხვა მოაზროვნის კვალზე მიჰყავს მკითხველი.

ვისაც ერთხელ მაინც ჰქონდა შეხება ბაზელელი სამართლისა და ანტიკურობის მკვლევარის, იოჰან იაკობ ბახოფენის შემოქმედებასთან, მისთვის ნათელი ხდება ის წყარო, საიდანაც თომას მანმა მიწის, მზისა და მთვარის ტრიადული ხატი ისესხა. ამის ნათელსაყოფად რამდენიმე მაგალითიც კმარა „დედობრივი სამართლის იურისტის“ (2, გვ. 302), ბახოფენის, გინეკურატული მოძღვრებიდან: „სამი დიდი კოსმიური სხეულიდან: მიწა, მთვარე, მზე – პირველი წარმოდგება, როგორც დედისეული საწყისის მატარებელი, მაშინ როდესაც უკანასკნელი მამისეული პრინციპის განვითარებას წარმართავს“ (16, გვ. 52). ამ ორ საპირისპირო პოლუსს, „მიწასა და მზეს შორის, მთვარე იკავებს



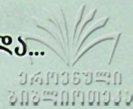
შუალედურ ადგილს, რომელსაც ძველები ორი სამყაროს სასაზღვრო რეგიონს უწოდებდნენ. ყველაზე სუფთა ტელურისტულ (მიწიერ), ყველაზე უსუფთაო ურანულ (ციურ) სხეულთა შორის“ მთვარე, როგორც „ციური დედამიწა“ უპირისპირდება „ქტონიურ“ დედამიწას (იქვე, გვ. 53). ადამიანური განვითარების სამ საფეხურს ბახოფენი პითაგორელთა ტრადიციიდან დაყრდნობით წარმოადგენს დედამიწის, მთვარისა და მზის კოსმიური ურთიერთმიმართების ანალოგიით. „წმინდა გარეგნული ბუნებრივი სამართალი ტელურისტული (მიწიერი) პრინციპია, წმინდა მამობრივი სამართალი – მზის პრინციპი; მათ შორის შუაში დგას მთვარე, ტელურისტულ და სოლარულ რეგიონებს შორის სასაზღვრო მიჯნა; მატერიალური, წარმავალი სამყაროს უსუფთავესი, არამატერიალურის, ყოველგვარი ცვალებადობის მიღმა მყოფი სამყაროს ყველაზე უსუფთაო სხეული“, რადგან მთვარე, ეს მეორე „ურანული“ (ციური) მიწა, ანდროგინულია, ერთდროულად ლუნაცაა და ლუნუსიც, ქალურია მზესთან მიმართებაში, მამაკაცურია დედამიწასთან მიმართებაში“. მზე გაანაყოფიერებს მას და ამის შემდეგ უკვე მთვარე გაანაყოფიერებს დედამიწას. ამგვარად ინარჩუნებს იგი სამყაროს ერთობლიობას“ როგორც „უკვდავთა და მოკვდავთა თარჯიმანი“ (იქვე, გვ. 255).

აღბათ მოყვანილი მაგალითებიც აშკარად მოწმობენ, რომ თომას მანი მთვარის იდენტური პრინციპის, ხელოვნების, ანდროგინულ-შუამავლურ ფუნქციიდან მსჯელობისას, მთლიანად ბახოფენისეულ ცნებათა სისტემას ეყრდნობა. ანალოგია ამ შემთხვევაში აშკარად თვალში საცემია ყველა კუთხით და ყველა თვალსაზრისით. ის, რომ ბახოფენის სახელის უშუალოდ მოხსენიების გარეშე, თავის მსჯელობას ხელოვნების მიერ გამიჯნულ-გამთლიანებული გონისა და ცხოვრების ბიპოლარობაზე, თომას მანი მთლიანად შვეიცარიელი კულტუროლოგის იდეებსა და სახოვან ფორმებზე დაყრდნობით აგებს სწორედ შოპენჰაუერისადმი მიძღვნილ ესეში, ესეც არ უნდა იყოს შემთხვევითი და აქ აღბათ ბახოფენის შრომებისათვის დართულ ალფრედ ბოიმლერის წინასიტყვაობაში უნდა ვეძიოთ გამოძახილი. ამ მეტად გერმანულ წინასიტყვაობაში, რომელიც სულ ცოტა სამას გვერდს მოიცავს და ფაქტიურად დამოუკიდებელ გამოკვლევად გვევლინება, საუბარია, „ბახოფენის სამარხთა სიმბოლიკის მეტაფიზიკის“ შინაარსობრივ



„ახლო ნათესაობაზე შოპენჰაუერის მეტაფიზიკასთან“, რომლის ფილოსოფიას ბოიმლერი „იქსიონის მარადმბრუნავი ბორბლისა და მისი უძრაობის მითოსს“ უწოდებს და ელის იმ ნანატრ დროს, როცა „მეტაფიზიკოსი ბახოფენი მეტაფიზიკოს შოპენჰაუერთან ერთად, რომანტიზმის სულიერ კულმინაციად“ იქნება წარმოჩენილი (28, C C III). ბოიმლერის ამგვარი სულიერი განწყობილების ჩუმ გაზიარებად შეიძლება იქნას გაგებული თომას მანის შოპენჰაუერისადმი მიძღვნილ ესეში ამ ორი მოაზროვნის ცნებათა ერთგვარი სინთეზის შექმნის მცდელობა. ამ შემთხვევაში მართლაც ბოიმლერის სახელის უხსენებლად უსიტყვო თანხმობასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ ბახოფენისა და ნიცშეს შედარების ბოიმლერიული მცდელობა, რაც ნიცშეს კრიტიკას და ბახოფენის სრული უპირატესობის წარმოჩენის სურვილს შეიცავს (იხ. იქვე, CCL – CCLVII), უკვალოდ ნამდვილად ვეღარ ჩაივლიდა ნიცშეს სულიერი მოწაფის და ერთგული თაყვანისმცემლისათვის. ამიტომაც თავის ერთ-ერთ, ფროიდისადმი მიძღვნილ ნაშრომში, ამჯერადაც ბოიმლერის სახელის უშუალოდ მოხსენიების გარეშე, თომას მანი ლაპარაკობს „დედობრივი სამართლის“ ერთ „შეზარხოშებულ გამოცემელზე“, რომელმაც გაბედა ნიცშესა და ბახოფენის ურთიერთშეფარდება, რაც „ბევრად ღიღის, უეჭველად ღიღთან, მაგრამ შეუდარებლად მცირესთან“ შეფარდების „აბსურდულ მცდელობას“ ანუ „ზომადგადასულ და ზომიერებადავიწყებულ გაზომვის წესად“ მიიჩნია (2, გვ. 205).

მართალია, თავად თომას მანის აღიარებით, მას ინტერესი „რელიგიის ისტორიისა და მითოსისადმი გვიან გაელვია“ (იქვე, გვ. 733), მაგრამ ცნობილი უნგრელი მითოლოგის, კარლ (კეროლ) კერენისადმი მიწერილ წერილში იგი აცხადებს, რომ „ჯადოსნურ მთასთან“ მიმართებაში წლების მანძილზე საზოგადოებრიობის მთელი ყურადღება სრულიად უმართებულად „წინა პლანის თემატიკაზე“ იყო მიჯაჭვული, სინამდვილეში კი ეს „სანატორიუმის რომანი წარმოადგენდა შუალედურ რგოლს ახალგაზრდული პერიოდის რეალისტურ ნაწარმოებს – „ბუდენბროკებსა“ და მისი ცხოვრების „სამოციანი წლების გამოხატულად მითოლოგიურ ნაწარმოებებს შორის“ (პირველ რიგში იგულისხმება „იოსების“ რომანი) (იქვე, გვ. 734). ამრიგად, მითიური ელემენტის არსებობის კვალს „ჯადოსნურ მთაში“ ბახოფენის



გინეკოკრატიულ თეორიასთან მივყავართ.

პირველ რიგში აღსანიშნავია ის, რომ სივრცე „ჯადოსნურ მთაში“ სამფუნქციონალურია. იგი ერთის მხრივ, ამ ნაწარმოების ფორმალურ-შინაარსობრივი ელემენტია, რაც თავისთავად სივრცითი კატეგორიის უნივერსალურ, ყოვლისმომცველ ხასიათთანაა უშუალოდ დაკავშირებული.

სივრცე, რომელშიც „ჯადოსნური მთის“ მოქმედებაა განფენილი, ერთი შეხედვით სავსებით რეალურია. ესაა „უსაშველო სიმაღლეზე, ზღვის დონიდან ათას ექვსას მეტრზე“ (8, გვ. 37) შვეიცარიის ერთ-ერთ კურორტზე, დავოსში, მდებარე სანატორიუმი „ბერგჰოფი“.

ეს რეალური სივრცე რომანში უპირისპირდება აბსტრაქტულ, კონცეპტუალურ ანუ გეომეტრიულ სივრცეს, რომელიც ყოველგვარი შინაგანი სუბსტანციონალური შინაარსისგანაა დაცლილი, ვინაიდან წერტილის, მრუდის, სიბრტყის ცნებები უკიდურეს აბსტრაქციას წარმოადგენენ, რომლებიც სივრცით მიმართებებს მიახლოებით ასახავენ. მოკვადობული მთის გამსჭვალავი განსაკუთრებული სული, სპეციფიკური ატმოსფერო აიძულებს მის ბინადართ განუწყვეტლივ იფიქრონ აბსტრაქტულ, იდეალურ-გონებაჭვრეტით, გეომეტრიულ სივრცეზე. ესაა მათი მუდმივი თავსატეხი. საკმარისია გავიხსენოთ სანატორიუმის პაციენტთა ფანატიზმამდე მისული „გეომეტრიული სეარჯიშოებით“ გატაცება, რასაც პაციენტების, თვით მომავკვდავთა, სულიერი ძალები, უკანასკნელი ფიქრი და ენერგია ეწირებოდა (9, გვ. 435).

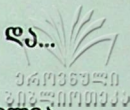
აქ საკმარისია გავიხსენოთ „კალაპოტიდან ამოვარდნილი სასამართლო მოხელის“, პროკურორ პარავანტის (იქვე, გვ. 437), არაადამიანური ძალისხმევა, ენერგიის უკიდურესი დაძაბვა, ფარგალმომარჯვებული დაუსრულებლად წრეებს რომ ხაზავდა და ანგარიშობდა, ამასთან ერთად ფიგურებით, ასოებით, ციფრებითა და ალგებრული ფორმულებით მანიაკის უაზრო, კერპი გამომეტყველებით ქალაქის დასტებს რომ აჭრელებდა. მისი საუბრის ერთადერთ აკვიატებულ თემად შეფარდებითი რიცხვი ანუ „პი“ იქცა. პროკურორის ცხოვრების ერთადერთ მიზნად წრის ფართობის გამოანგარიშება ქცეულიყო, რათა გადაეწყვიტა საუკუნეთა მანძილზე გადაუჭრელი წრის კვადრატურის პრობლემა. პარავანტმა თავი უზენაესის მიერ მოწოდებულად და მის რჩეულად

აღიქვა, ვისაც „ეწერა ეს ტრანსცენდენტალური ამოცანა მიწიერ წიაღში გადაეწვიტა“ (იქვე, გვ. 437); ამ თემზე დაწერილ შრომებს პარიზის მეცნიერებათა აკადემია უკვე 1775 წლიდან აღარ იღებდა განსახილველად.

სივრცე „ჯადოსნურ მთაში“ ავლენს კიდევ ერთ, მესამე და უმნიშვნელოვანეს ფუნქციონალობას. იგი რომანის სივრცით მოწესრიგებულობას მითოლოგიურ შინაარს ანიჭებს. ეს სივრცე გარკვეულ ეტაპზე კარგავს რეალური სინამდვილის ფორმის მნიშვნელობას და იძენს სპეციფიკურ ყოფიერებასა და დანიშნულებას, ერთგვარ შინაგან მითიურ სიცოცხლეს. ამდენად იგი იყავებს შუალედურ, გარდამავალ საფეხურს რეალურ და გეომეტრიულ სივრცეთა შორის.

ამავდროულად მითოლოგიზირებული სივრცე რომანში არა მხოლოდ რეალურ და აბსტრაქტულ-გეომეტრიულ სივრცეთა შემკავშირებელ რგოლად იქცევა, არამედ გაბატონებულ მდგომარეობაში აღმოჩნდება და ორივე მათგანზე ზეგავლენას ახდენს. ეს ნიშნავს, რომ რომანში მთელი სივრცითი მოწესრიგებულობა კონკრეტულ და არა იდეალურ-აბსტრაქტულ, გასულიერებულ და არა ცარიელ, ხარისხობრივ და არა რაოდენობრივ საზრისს იძენს. ამ თვალსაზრისით თ. მანის რომანი სივრცის მითოლოგიზირების აშკარა ტენდენციას ავლენს. „მალა“ – „დაბლა“, „წინ“ – „უკან“, „შიგნით“ – „გარეთ“, „მარჯვნივ“ – „მარცხნივ“, სივრცითი ორგანიზაციის ყველა ეს ძირეული მიმართულება განსაკუთრებულ სიმბოლურ დატვირთვას იძენს, ეთიკურ კატეგორიებად იქცევა, ვინაიდან ამ დაპირისპირებულ წყვილთა ყოველი წევრი შინაგანად კეთილი ან ბოროტი საწყისის მატარებელია. თუკი პირველ წევრს (მალა, წინ, შიგნით, მარჯვნივ), როგორც წესი, დადებითი მნიშვნელობა მიეწერება, მეორეს – შესაბამისად უარყოფითი.

ამის ყველაზე თვალსაჩინოდ წარმოდგენა შეიძლება „მარცხენასა“ და „მარჯვენას“ დაპირისპირების მაგალითზე. რომანის პირველივე თავში მარჯვენა მხარე ზედა ნაწილთანაა უშუალოდ დაკავშირებული. ხეობის მარჯვენა მხარეზე ტერასებად აღიმართება შენობები და ინთება შუქები. ესაა დასახლებულ-განაშენიანებული, „კარგად განათებული“ ხევის მარჯვენა კალთა; მამინ, როდესაც მარცხენა ფერდობზე ბილიყები ტყეების უკან, „ყურყუმელა“ სიბნელეში იყარება (8, გვ. 37). ორივე

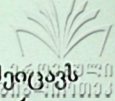


შემთხვევაში საუბარია ფერდობზე და ათელის წერტილი შესაძლებელია ერთგვაროვანი იყოს და ან ქვევიდან ზევით ან კი პირიქით, ზევიდან ქვევით იყოს მიმართული; მაგრამ სინათლისკენ მიმართული მარჯვენა მხარე აღმავალი, ხოლო სიბნელისკენ მიმართული მარცხენა მხარე კი დაღმავალია. ამრიგად, მარჯვენას შეესაბამება აღმასვლა, შუქი, სინათლე, მარცხენას კი – დაღმასვლა, სიბნელე, წყვლიადი. მარჯვენა მხარის ამგვარი გაიგივება სინათლესთან, ხოლო მარცხენასი კი სიბნელესთან ჯერ კიდევ მანიქვეელობისთვის იყო დამახასიათებელი.

რომანში მარცხენა მხარე იქცევა ავადმყოფობის კერად. სწორედ ამ მხარეს აღმოაჩნდება ჰანს კასტორპს სწეული ადგილები (იხ. იქვე, გვ. 285); სასიკვდილოდ, სამარისათვის განწირულ იოხიძთან ერთად სეირნობისას ჰანს კასტორპი ცდილობს ყოველთვის ბიძაშვილის მხარმარცხნივ დარჩეს (იხ. 9, გვ. 286). შეიძლება ითქვას, რომ მარჯვენა მხარეს შეესაბამება შუქის, ნათლის, სიცოცხლის, მზის სამეფო; ამავედროულად ესაა მამაკაცური საწყისის ბატონობის სფერო; მარცხენა მხარეს კი შეესაბამება წყვლიადის, ავადმყოფობის, სიკვდილის, მთვარის სამეფო და იგი ამასთან ერთად დაკავშირებულია ირაციონალურ, ემოციონალურ ქალურ საწყისთან. ის „საბელისწერო კარი“ (8, გვ. 146), რომელსაც უმოწყალოდ აჯახუნებდა „დედაკაცი, რაღა თქმა უნდა“, სწორედ რესტორნის მარცხენა მხარეზე მდებარეობს.

ამრიგად მარცხენა მხარე რომანში აშკარად ქალურ საწყისთან ავლენს კავშირს და აქ თეორიული დასაბუთება კვლავ ბახოფენის „დედისეული სამართლიდან“ უნდა მოვიშველიოთ. აქ ვკითხულობთ: „მარცხენა ეკუთვნის გრძნობად ქალურ, მარჯვენა კი ქმედით მამაკაცურ ბუნებრივ პოტენციას“ (16, გვ. 11), ანუ ქალს, რომელიც მთლიანად „სღ-ს – „მატერიას“ (Stoff) განასახიერებს მამაკაცის, როგორც *Εἶδος* – „ფორმის“ (Gestalt) საპირისპიროდ (იქვე, გვ. 313). მამაკაცი ქალთან მიმართებაში „დემიურგად“ წარმოდგება და შემოქმედის ადგილს იკავებს. ამ შემთხვევაში ქალი Soma-ს ანუ ნორციელ სხეულს, მამაკაცი კი Psyche ს ანუ სულს განასახიერებს (იქვე, გვ. 314). ამგვარად, ქალური საწყისი მთლიანად დედამიწისეულ სომას, ხორციელ სხეულს შეესაბამება, მამაკაცური კი მთვარისეული ფსიხეს, სულის ეტაპზეა შეჩერებული და ჯერ უმაღლესი მზისეული ნოუსის (Nous) – გონითი საწყისისათვის არ მიუღწევია (იხ. იქვე, გვ. 138). საქმე ისაა, რომ





კოსმიური მამობრივი პრინციპი თავადაა ორსაფეხურებრივი და შეიცავს უფრო დაბალ – მთვარის და უფრო მაღალ – მზის, საფეხურს. პირველ შემთხვევაში მამაკაცური საწყისი წარმოდგება, როგორც მთვარისეული, მეორე შემთხვევაში კი, როგორც მზისეული ძალაუფლების განსახიერება. პირველ შემთხვევაში მამობრივ პრინციპს მატერიალურობა ჯერ კიდევ ბოლომდე არ ჩამოსცილებია, მეორე შემთხვევაში კი აბსოლუტურად უსხეულო საწყისი ციურ სინათლედ იქცევა. მამაკაცური საწყისის უფრო დაბალ, მთვარის საფეხურს დიონისო შეესაბამება თავისი ფალცური მიდრეკილების გამო, რამეთუ მას ქალურ სფეროსთან ბოლომდე კავშირი არ გაუწყვეტია. ამიტომაცაა იგი „ურანიულ (ციურ) დედამიწასთან“ უშუალოდ დანათესავებული, განსხვავებით აპოლონისაგან, რომელმაც ქმნადი, მატერიალური სამყარო საბოლოოდ ჩამოიცილა და მთლიანად მეტაფიზიკურ „მზიურ სიმაღლეს“ მიაღწია. ამის გამო განასახიერებს იგი ყოველგვარი ქალურობისაგან თავისუფალ „სინათლის მამობრიობას“ (იქვე, გვ. 385). დიონისო კი, როგორც მთვარესთან უშუალოდ დაკავშირებული ფსიხე (სული) შუამავლად და თარჯიმნად ქცეულა დედობრივ-მიწიერ ხორციელებას, სომასა და აპოლონურ-მზეებერ გონს – ნოუსს შორის.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ემოციონალურ, მიწიერ, ქტონიურ, ქალურ პრინციპს უპირისპირდება უხორცო, ინტელექტუალური, მეტაფიზიკური, მამაკაცური პრინციპი, საგულისხმოა, რომ ამ ვითარებიდან გამომდინარე, ბახოფენმა მთელი მითოლოგია გაიაზრა, როგორც „პირამიდა“ (იხ. იქვე, გვ. 258, 310), რომლის საფუძველია დედამიწა ანუ დედობრივი საშო, ხოლო კენწერო კი მიიღტვის ცისკენ, მამაკაცური სფეროსკენ; ამრიგად, აზროვნება მიმართულია ქვევიდან ზევით, ქტონიური წყვილიდან ციურ-ურანიული სინათლისაკენ.

ეჭვს არ იწვევს, რომ თომას მანის რომანის მოჯადოებული მთა აშკარა ანალოგიას ავლენს ბახოფენისეული საფეხურებრივი პირამიდის სიმბოლოსთან და ამ მოსაზრებას პირველ რიგში ამბივალენტურ პერსონაჟთა პოლიფუნქციონალობა უმაგრებს საფუძველს. ნიშანდობლივია, რომ კლავდია შოშა, როგორც ქალური პრინციპის განსახიერება, თავის საარსებო სფეროდ ირჩევს სივრცითი მოწესრიგებულობის სწორედ იმ რეგიონს, რომელიც უშუალოდ დედაკაცურ საწყისთანაა დაკავშირებული. ესაა ქვედა, მარცხენა მხარე და

ჯადოსნური მთის გარე სამყარო (იგი დროგამოშვებით ტოვებს „ბერგჰოფს“ და შორეულ ქვეყნებში მიემგზავრება). აღსანიშნავია, რომ როგორც თავდაპირველად, ისე სანატორიუმში ხელახლა დაბრუნების შემდეგ მაღამ შოშა ცხოვრობს ქვედა, პირველ სართულზე, მაშინ, როდესაც ჰანს კასტორპი ბიძაშვილთან ერთად ზედა სართულზე ცხოვრობს და იმისათვის, რომ „ყირგიზულთვალებიან ქალს“ შეხვედროდა, კასტორპს ქვევით ჩასვლა უხდებოდა. ისიც ნიშანდობლივია, რომ განმეორებით „ბერგჰოფში“ ვიზიტისას მაღამ შოშას ჩამოჰყვავა ღვთაება ბახუსივით მუდამ შეზარბოშებული „პიროვნება“ (9, გვ. 340), „აცეკვებულ წარმართ ქურუმს“ (იქვე, გვ. 358) რომ ჰგავდა. მინჰერ პიპერკონის მსგავსებაზე მითიურ დიონისოსთან არაერთხელ გამახვილებულა ყურადღება კრიტიკულ ლიტერატურაში. დიონისოსთან ამ ანალოგიის წყალობით უკვე შემთხვევითად აღარ შეიძლება ჩაითვალოს ის, რომ დიონისო-პიპერკონი ქალური პრინციპის მატარებელ ფრაუ შოშასთან ერთად ქვედა სართულზე დაბინავდა. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მოჯადოებულ მთაში აპოლონურ-მზეებრივი პრინციპის მატარებელიც ჩნდება. ესაა ქალური საწყისისაგან აბსოლუტურად თავისუფალი და დამოუკიდებელი, შუქის, სინათლის მეზობლები და მსახური, „განმანათლებელი“, როგორც გადატანითი, ისე პირდაპირი მნიშვნელობით. „მისი გამოჩენა და ოთახის გაკაშკაშება ერთი იყო“, სწორედ მან აუნთო შუქი ბინდ-ბუნდში მწოლიარე ჰანს კასტორპს და „ოთახი თვალის დახამხამებაში კაშკაშა სინათლით“ (7, გვ. 301) აუესო სინათლის მაძიებელ ჭაბუკს. იტალიელი განმანათლებლის, სეტემბრინის მტრული განწყობა „ყირგიზულთვალება“ რუსი ქალის, მაღამ შოშას, მიმართ იმ დაპირისპირებულობის ტოლფასია, რომელსაც ქალური საწყისის პრიმატის აზიატური კულტის მიმართ ავლენს მამობრივი პრინციპის განსახიერება – რომის იმპერია. აქ თავად ორიენტი და ოქციდენტი, წმინდა ფიზიკური და მეტაფიზიკური, მიწიერი და ციური საწყისი იქცევა ურთიერთსაწინააღმდეგო პოლუსებად. ამ აზიატური ბუნების „გერძნულ ჯადოქრობასა“ (16, გვ. 534) და რომაულ-დასავლურ ზოგადევროპულ ზენაციონალურ იდეას შორის შუაყაცად და შუამავლად ჩნდება მინჰერ პიპერკონის დიონისური ფიგურა, რომელიც მიჯნავს და აერთიანებს აღმოსავლურ-ტელურისტულ და დასავლურ-ურანიულ ჰემისფეროებს. ამ მისიას მას თავად მისი

„შეფერადებული ეროვნება“ აკისრებს – იგი იავახე, კოლონიაში დაბადებული ჰოლანდიელია (8, გვ. 312). ჯადოსნური მთის ერთგვარ ცენტრად, ვისაც შექეიფიანებულ-შეზარბოშებული მიმდევრების, ანუ რომანის მნიშვნელოვან და ნაკლებადმნიშვნელოვან პერსონაჟთა მთელი წრე არტყია რკალად, მას მისი დიონისური ბუნება აქცევს. მაღამ შოშას აფროდიტულ-აზიურ პრინციპზე უფრო მაღლა, მაგრამ ამავდროულად ლოღოვიკო სეტემბრინის აპოლონურ-დასავლურ პრინციპზე უფრო დაბლა მდგომი, პეპერკორნ-დიონისო ორფიკული ტრადიციის თანახმად „ცენტრად“ იქცევა, სადაც „ღვთაებათა წრის რადიუსები, როგორც ზევიდან ისე ქვევიდან თანხვდებიან“ (16, გვ. 398). ეს შუქისა და ჩრდილის მიჯნაზე მყოფი „შავ-თეთრი ღვთაება“ (იქვე, გვ. 401), რომლის ამაღლაში შემთხვევით არ მოხვედრილა შავკანიანი „საჭურისი მავრი“ (8, გვ. 313), როგორც ცენტრი და წრის შემკვრელი აპოლონის სრულმქმნელია ქვედა სფეროსთან მიმართებაში. იგი აპოლონს ჩამოუვარდება შუქის მფლობელობის ხარისხით, რაც რომანში სეტემბრინის განმანათლებლობის სინათლით გაჩირადდებულ ბროლივით გამჭვირვალე, ფხიზელი და გრილი პათეტიკით შემკულ კლასიკურად ნათელ ფრაზათა კასკადში მჟღავნდება, შექეიფიანებული პეპერკორნის ბახუსით დაბინდული სიტყვების ბუნდოვანებას რომ ჩრდილავს. ამავდროულად სინათლის ბატონ-პატრონის, აპოლონისა და „მთელი სიცოცხლის ბატონ-პატრონის“ (16, გვ. 533) დიონისოს, შორის აღმოჩნდება მთვარესთან და მზესთან ყველაზე დაახლოებული ღვთაება – ჰერმესი ანუ ჰანს კასტორპი, რომელიც თავადაა რომანის ერთადერთი და უცილობელი ანთროპომორფული ღერძი. ეს არცაა შემთხვევითი, რადგან მთელი ანტიკური პანთეონიდან სწორედ ჰერმესია თვით თომას მანის სიტყვებით, მისი „უსაყვარლესი ღვთაება“ (2, გვ. 139).

ჰერმესი თომას მანის შემოქმედებაში იგივე ადგილს იკავებს, როგორსაც ულისე ჯეიმს ჯოისთან ან კენტავრი აპდაიკთან. თომას მანთან ამ ღვთაებას მწერლის სხვადასხვა ნაწარმოების მხატვრულ პერსონაჟთა კოსტუმში გამოწყობილს, მხოლოდ ამ პერსონაჟთა სუბსტანციონალობის განსაზღვრა კი არ ევალება, არამედ როგორც უსაყვარლესი ღვთაება, თომას მანის უსაყვარლესი სულიერი მოძღვრის – გოეთეს – განსახიერებადაც გვევლინება (5, გვ. 692). ეს კი სრულიად

უჩვეულო და მოულოდნელია, რადგან ლიტერატურულ გადმოცემათა მითო-პოეტური ტრადიცია პირველ რიგში გოეთეს ოლიმპიელ იუპიტერთან შედარებას იცნობს. ჰერმესთან გოეთეს არაორდინალური გაიგივების საიდუმლო ხელოვნების დუალური ბუნების თომას მანისეულ გაგებაში უნდა ვეძიოთ, რაც მან, როგორც უკვე ნაჩვენები იქნა, შოპენჰაუერისადმი მიძღვნილ ესეში ჩამოაყალიბა. ხელოვნების თომას მანისეული გააზრება ამ ფენომენს შუქისა და ბნელის, მატერიალურისა და მეტაფიზიკურის, ქალურისა და მამაკაცურის ერთობლიობის სიმბოლოდ აქცევს, გოეთე კი, როგორც თავად ხელოვნების განსახიერება, თომას მანისთვის მთელი ამ დუალიზმისა და ბიპოლარობის მატარებელია თავის არსებაში. ამიტომაცაა იგი ჰერმესი, მზესთან ყველაზე დაახლოებული და ღმერთების მესაიდუმლე, თავად სობრძნის, სინათლის ღმერთი, მაგრამ იმავდროულად საოცარი ეშმაკობით გამორჩეული, სამყაროს ყველაზე ბნელ და დაბალ ფენებთან დაკავშირებული ანუ ის, ვისთვისაც გოეთესეული პერიფრაზით რომ ვთქვათ, არაფერი ადამიანური უცხო არ არის. ჰერმესის ატრიბუტია „ჯვარი, სქესთა ურთიერთშეხების ნიშანი“ (16, გვ. 533), ანუ ვერტიკალური სულიერ-მამაკაცური და ჰორიზონტალური მატერიალურ-ქალური საწყისის კავშირის (coniunctio) სიმბოლო. სწორედ ამ ორი პრინციპის ურთიერთგადაკვეთის განსახიერებად მეტად ფრთხილად, უდიდესი ტაქტითა და სიფაქიზით შეეცადა თომას მანი წარმოეჩინა გოეთესა და შილერის, ამ ორი გასაოცარი ფენომენის ურთიერთმიმართების პრობლემა. აქედან გამომდინარე, შილერი მისთვის „მარად-ბიჭური“ პრინციპის (das Ewig-Knabenhafte) (8, გვ. 724) სიმბოლოა და ეს იქცევა ერთგვარ მინიშნებად, რომელსაც ლოგიკურად ამ ცნების სულიერი სამშობლოს, გოეთესეული „მარადქალურობის“ (das Ewig-Weibliche) იდეალთან მივყავართ. სქესთა პოლარობა სულიერ, მეტაფიზიკურ სფეროში ტრანსცენდირებული მისთვის სწორედ „ერთიანად მამაკაცური“ შილერისა და „ქალურ არსთან“ ესოდენ ახლო მდგომი გოეთეს (იქვე, გვ. 781) დაპირისპირების სახით გაიზრება. სწორედ გოეთეა მისთვის უსაყვარლესი პერსონაჟის, ჰერმესის ასლი და ხატი და არა მთლიანად მამაკაცურ საწყისზე ორიენტირებული შილერი.

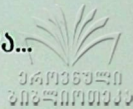
კაცს, რომელმაც „სიკვდილი ვენეციაში“ დაწერა, ბოლომდე სიდრმისეულად ჰქონდა გააზრებული ხელოვნების ჰერმესული არსი.

ეს ღვთაება ხომ მზის, მარსის, იუპიტერის უკიდურესად მამაკაცურ პლანეტებთან ერთად მთვარის, ვენერასა და სატურნის გამოკვეთილად ქალურ პლანეტებთანაც ავლენს უახლოეს კავშირს. თავად ჰერმესის ასტროლოგიური სიმბოლო – მზის დისკო და ნამგალა მთვარე დაპირისპირებულთა ერთიანობის გათვალსაზრისწინაააღმდეგენს.

აღმოსავლეთის ცის დასავლური ცის კაბადონთან შემაერთებული ჰერმესი თომას მანის სამყაროს ერთიანობის კოსმოგონიის, ხელოვნებაში კოსმოსის გამთლიანებისაკენ დაუოყებელი ლტოლვის შთაგონების წყაროა, რომლის სიცოცხლისმომნიჭებელი ნამი ჰკვებავს იმ ძირმაგარ კოსმიურ ხეს, ღონიერი ფესვები გერმანულ მეტაფიზიკურ ნიადაგში რომ გაუღვამს, მქლავრი ტანით ევროპულ კულტურას რომ შესდგომია ბურჯად და საყრდენ ღერძად, ხოლო კენწეროთი იმ ზოგადსაკაცობრიო სინათლისკენ მიილტვის, რომელიც თავადაა მშვენიერების გვირგვინის უდიდესი აღმასი და ეს მშვენიერების უმთავრესი წინაპირობის, სინათლის, სხივით შუქმოფენილი ხის ტოტები დამშვენებულია იმ კვირტებით, რომელთა გამოღება მხოლოდ სიცოცხლისა და სიბრძნის კოსმიურ ხეს, ხოლო გახარება კი სინათლის ესთეტიკას ძალუმს და რასაც საბოლოო ჯამში თომას მანის შემოქმედების ნაყოფი ჰქვია.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Mann Th., Betrachtungen eines Unpolitischen. Fr. / M., 1968
2. Mann Th., Altes und Neues. Gesammelte Werke. Berlin, 1956, Bd. 11
3. Mann Th., Doktor Faustus. Romane und Erzählungen. Berlin und Weimar, 1975, Bd. 6
4. Mann Th., Aufsätze, Reden, Essays. Berlin und Weimar, 1986, Bd. 3
5. Mann Th., Adel des Geistes. Gesammelte Werke. Berlin 1956, Bd. 10
6. Mann Th., Zeit und Werk, a. a. O., Bd. 12
- 7<sup>ა</sup>. Mann Th., Tod in Venedig. Romane und Erzählungen. Berlin und Weimar, 1975, Bd. 1
7. მანი თ., სიკვდილი ვენეციაში, თარგმნა კ. ჯორჯანელმა, ბათუმი, 1974
8. მანი თ., ჯგალონური მთა, თარგმნა დ. ფანჯგიძემ, თბილისი, 1978, ტ. 1
- 8<sup>ა</sup>. Mann Th., Der Zauberberg. Berlin, 1956, Bd. 2



9. მანი თ., ჯალოსური მთა, თბილისი, 1984, ტ.2
10. Goethe I. W., Gespräche mit Eckermann. Weimar, 1913
11. Goethe I. W., Novelle. Goethe Werke. Fr. / M., 1977, Bd. 2
12. Schopenhauer A., Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke. Leipzig, 1979. B.1.
13. Schopenhauer A., Die Welt als Wille und Vorstellung, a.a. O., Bd. 2
14. Heidegger M., Wegmarken. Fr. / M., 1967
15. Heidegger M., Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Rhein. . Fr. / M., 1980
16. Bachofen I. I., Das -Mutterrecht. München, 1956
17. Nietzsche Fr., Menschliches, Allzumenschliches. Sämtliche Werke in 15 Bänden. Berlin / New York, 1980 Bd. 2
18. Usener H., Götternamen. Versuch einer Lehre von religiöser Begriffsbildung. Bonn, 1896
19. Платон, Тимей, сочинения в трёх томах, Москва, 1971, т.3, часть 1.
20. Cassirer E., Das mythische Denken. In: Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, 1929, Bd. 2
21. Гераклит, фрагменты; в кн.: Антология мировой философии, Москва, 1969
22. Tönnies F., Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. Berlin, 1926
23. Schelling Fr. W. I., Philosophie der Mythologie. – Sämtliche Werke. Stuttgart, Augsburg, 1857, Abt. 2, Bd. 2
24. Angelus Silesius, Cherubinischer Wandersmann; In: Deutsches Lesebuch, Leipzig, 1976
25. Bergson H., Les deux sources de la morale et de la religion; Paris, 1982
26. Лао-Цзы, Дао дэ цзин, в кн.: Антология мировой философии, Москва, 1969
27. Fahrner R., Hölderlins Begegnung mit Goethe und Schiller, Marburg a. l., New York, 1968
28. Baeumler A., Bachofen der Mythologie der Romantik, In: Der Mythos von Orient und Occident. München, 1956

\* ნიშანდობლივია, რომ ვაიმარის კლასიკის პერიოდის გერმანული ლიტერატურის ერთპიროვნული განმგებლების – გოეთესა და შილერის – დამოკიდებულება უკიდურესად უარყოფითი იყო ახალგაზრდა „მოფილოსოფოსე პოეტის“ მიმართ; ასე მაგალითად, ფოსის ვაჟის მიერ ერთ-ერთი მეგობრის (აბეკენი) მიმართ მიწერილი წერილიდან ვიგებთ, თუ როგორ „გაუმასპინძლდა“

ახალგაზრდა ფოსი ერთ საღამოს გოეთესა და შილერს ნაწყვეტებით სოფოკლეს  
პოლდერლინისეული თარგმანებიდან – „შენ, შილერი უნდა გენახა, როგორ  
იცინოდაო“, წერს ფოსი ადრესატს (27, გვ. 36).

**რიტუალიდან პიროვნებად  
(დაკვირვება „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტზე)**

ადვილი შესამჩნევია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის ორი მთავარი ხაზის დასაწყისი, საექსპოზიციო ნაწილები ბევრი ნიშნით ჰგავს ერთმანეთს. ორივე ისტორია იწყება იმ მეფეთა (როსტევანი, სარიდანი) ამბებით, რომლებიც ნებაყოფლობით თმობენ თავიანთ ძალაუფლებას. ორივე მათგანშია მთავარი პერსონაჟების გამიჯნურების ნოველები; ავთანდილიც და ტარიელიც იღებენ დავალებებს თავიანთი შეყვარებულებისგან და მიდიან საკუთარი ქვეყნიებიდან, რათა გამოიცადონ და მიჯნურებს „უჩვენონ საქმენი საგმირონი“; ორივეგან აღწერილია სამეფოთა (არაბეთი, ინდოეთი) იდილიური ყოფა და ჩართულია საკარო ცხოვრების ამსახველი სცენები და ბატალური ეპიზოდები. საექსპოზიციო ნაწილებში მოქმედებათა მსვლელობა ემყარება თითო-თითო პერიპეტეიას, ესენია: ავთანდილის წასვლა უცხო მოყმის საძებრად და ტარიელის ომი ხატაელთა წინააღმდეგ. როგორც ერთი, ასევე მეორე აგებულია ერთი მოდელის მიხედვით: მთავარი მოქმედი პირის გასვლა საწყისი სივრციდან და დაბრუნება იმავე სივრცეში.

ალბათ ლოგიკურია დავსვათ კითხვა – რაში დასჭირდა ავტორს ორი სიუჟეტური ხაზის დასაწყისი ნაწილთა ასეთი ურთიერთ-მიმსგავსება?

გფიქრობ, რომ კითხვაზე შემდეგი პასუხი არსებობს: ავტორი ამ მსგავსებით გვიხსნის აღწერილ სამეფოთა ცხოვრების რიტუალურ შინაარსს.

აგრეთვე რიტუალზეა დაფუძნებული მთავარ მოქმედ პირთა ის ქმედებები, რომლებიც ფუნქციურად ყველაზე მნიშვნელოვანია პოემის სიუჟეტის დასაწყისი ნაკვეთებისათვის. ავთანდილის წასვლა უცხო მოყმის საძებრად და ტარიელის მიერ ხატაელთა დალაშქვრა არის სატრფოთა დავალებების შესრულება, რჩეული ქალისადმი რაინდული სამსახური. ეს რიტუალი საერთოა (კონვენციურია) ყველა რაინდული საზოგადოებისათვის. პერსონაჟთა აღნიშნულ ქმედებებში მთავარია



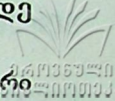
რიტუალის შესრულება და არა მიზნის აღსრულება. ავთანდილის შემთხვევაში ამას ადასტურებს ის, რომ თინათინის დაეალება სრულებითაც არ გულისხმობს აუცილებლად უცხო მოყმის მოძებნას. მთავარია საკრალური სამი წლის განმავლობაში ავთანდილის გამოცდა. არც ხატაელთა წინააღმდეგ საომრად ტარიელის გაგზავნა იყო გარდაუვალი აუცილებლობით ნაკარნახევი. ამას, უპირველეს ყოვლისა, ის ადასტურებს, რომ ეს საქმე ტარიელს სწორედ ნესტანმა დააეალა და არა ვინმე სხვამ. ხატაეთი რომ მნიშვნელოვანი პრობლემა ყოფილიყო ინდოეთის სახელმწიფოსათვის, ამირბარს ამ პრობლემის გადაწყვეტას მეფე ან სამეფო დარბაზი დააეალებდა და არა მიჯნური. ტარიელის ქმედების რიტუალობას წარმოაჩენს ამ საომარი კამპანიის ფინალიც, როდესაც ტარიელმა საერთო რაინდული წესის თანახმად დიდსულოვნად შეიწყნარა დამარცხებული რამაზ მეფე. ხატაეთის მონარქი რომ არსებითად დაპირისპირებოდა ინდოეთს ან კერძოდ ტარიელს და ნესტანს, იგი აუცილებლად დაიღუპებოდა და მას ვერ იხსნიდა სამეფო ტიტული, მსგავსად ხვარაზმშაპის ძისა. როგორც ჩანს, ხატაეთის წინააღმდეგ ტარიელის ომის ამსახველ ეპიზოდშიც უფრო მთავარია, სატრფოსთვის „საგმირო საქმეთა ჩვენება“, ანუ ძირითადი რაინდული რიტუალის შესრულება.

მას შემდეგ, რაც ავთანდილი უცხო მოყმეს მონახავს, ხოლო ტარიელი ხატაეთიდან ბრუნდება ინდოეთში, „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის ორივე ხაზი სრულებით ახლებურად ვითარდება.

რა არის ამ განვითარების მამოძრავებელი იმპულსები და რა ახალი თვისობრიობა მოჰყვება მას?

„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტური ხაზების მომდევნო ციკლებისთვის ძირითადი იმპულსია მთავარ პერსონაჟთა არჩევანი. ავთანდილმა უარყო მშვიდი და ბედნიერი ყოფა, რომელიც მან დაიმსახურა და აირჩია ხიფათითა და სიძნელეებით აღსავსე მოხეტიალე ცხოვრება. ტარიელმა კი ნესტანთან მოთათბირების შედეგად გადაწყვიტა ხვარაზმშაპის ძის მალულად მოკვლა, რასაც შედეგად მოჰყვა ინდოეთის მეფესთან სამკედრო-სასიცოცხლო დაპირისპირება და ნესტანის გადაკარგვა.

არჩევანი პიროვნული საქციელია, პიროვნული ნების გამომხატველი ქმედება. იგი რიტუალის, წესის ანტითეზაა. ტარიელის



და ნესტანის დრამატული ისტორიის მიზეზი სწორედ ფეოდალური სახელმწიფოს ცხოვრებაში დამკვიდრებული ტრადიციის (იგულისხმება ის, რომ სამეფო ტახტის მემკვიდრე აუცილებლად უცხო მონარქიული ოჯახის წევრზე უნდა დაქორწინებულიყო) წინააღმდეგ ამბოხება იყო. ავთანდილის არჩევანი არღვევდა პატრონისადმი (ამ შემთხვევაში როსტევეანისადმი) მორჩილების მნიშვნელოვან სარაინდო რიტუალურ ეთიკას.

პოემის სიუჟეტური ხაზების განვითარება, რომელიც განპირობებულია პერსონაჟთა პიროვნული ქმედებებით, თვისობრივად სხვაგვარ ხარისხში წარმოგვიდგება.

აქ ზედმეტია მათ შორის არსებით მსგავსებაზე ლაპარაკი. პირიქით, თვალშისაცემი უფრო განსხვავებაა. ის სიუჟეტური ხაზი, რომელშიც ავთანდილია მოქმედი პირი, აღმავლობისა და გამარჯვების გამომხატველია, ხოლო ტარიელთან დაკავშირებული ამბები კი, პირიქით, დამარცხებული ადამიანების შესახებ მოგვითხრობს. ავთანდილის სიუჟეტური სივრცე მუდამ ენერგიული და იმედიანი პიროვნების სივრცეა, ტარიელისა და ნესტანის სივრცე კი გამოუვალი მდგომარეობით სასოწარკვეთილთა ადგილსამყოფელით შემოიფარგლა (უკაცრიელი ტყე-ღრე და ქაჯეთის ციხე).

„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტური ხაზების ახალი განვითარება გვიჩვენებს, რომ საწყის მონაკვეთებში აღწერილ სამეფოთა იდილიური ყოფა-ცხოვრება, რომელიც რიტუალურ წესრიგზე იყო დამყარებული, სულაც არ აღმოჩნდა მარადიული. მას შემდეგ, რაც ამოქმედნენ ძლიერი და თავისუფალი ნების მქონე პიროვნებები, საფუძველი შეერყა მანამდე არსებულ კეთილ ურთიერთობებს (ტარიელისა და ფარსადანის მამამშვილური დამოკიდებულება კი საერთოდ გაცამტყვრდა) და ამ ურთიერთობების მონაწილე პერსონაჟთა იდეალური ხასიათების უარყოფითი, ბნელი მხარეები გამოვლინდა. მაგალითად, გამოირკვა, რომ თავმდაბალი და ბრძენი მეფე როსტევეანი საშინლად ფიცხი და თავშეუკაცვებელი ყოფილა, როსტევეანის ვაზირი კი ჩვეულებრივი მექრთამე და მშიშარა ადამიანი. ფარსადანის ხელმწიფური სიბრძნეც ტრადიციებით შეზღუდული აღმოჩნდა. იგი ვერ ამაღლდა არსებულ წესჩვეულებებზე და ტრაგიკული შეცდომა დაუშვა, რასაც საკუთარი შეილისა და სამეფოს უბედურება მოჰყვა;



ხოლო ფარსადანის და, ნესტანის გამზრდელი დავარი, შურისმაძიებლის სასტიკი ინსტინქტით შეპყრობილი პიროვნება გამოდგა. ერთი სიტყვით, „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტური ხაზების ახალ მონაკვეთებში უკვე არა მხოლოდ მთავარმა გმირებმა, არამედ დამოკიდებულმა პერსონაჟებმაც შეიძინეს პიროვნული იერსახე.

ნიშანდობლივია ის გარემოებაც, რომ თხრობის აღნიშნულ ეტაპზე ავტორის ყურადღება გაცილებით უფრო კონცენტრირებულია გმირთა სულიერ ცხოვრებაზე. ამას მოწმობს „ვეფხისტყაოსნის“ მრავალი პასაჟი: ავთანდილის ლოცვა, ანდერძი და მნათობებისადმი მიმართული სიმღერა-აღსარება; ქაჯეთის ციხიდან მოწერილი ნესტანის წერილი და სხვა; ხოლო ტყე-ღრეში და გამოქვაბულში განმარტოებულ ტარიელის არსებობა კი მთლიანად სულიერ პლანშია გადასული.

ვფიქრობ, რომ ზემოთ წარმოდგენილი მსჯელობიდან გამომდინარე შესაძლებელია გამოვიყვანოთ შემაჯამებელი დებულება: „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტი განვითარებადია. თავისი განვითარების ერთ-ერთ ეტაპზე იგი ზოგადი, რიტუალური ისტორიიდან გარდაიქმნება პიროვნებათა ისტორიად. სიუჟეტის აგების ამგვარი მოდელი, ერთი მხრივ, პოეტის სფეროს ეკუთვნის; ხოლო მეორე მხრივ ავტორის მსოფლმხედველობის მნიშვნელოვანი ნიშანია, რომელიც გვაუწყებს, რომ პიროვნება, გმირი საზოგადოების რიტუალურ, ტრადიციულ წესრიგზე ამაღლებით ყალიბდება.

ეს მსოფლმხედველობითი და პოეტური მოდელი ქართულ მწერლობაში პირველად „ვეფხისტყაოსანში“ გამოვლინდა. მას შემდეგ კი იგი ფუნქციურ და მყარ კულტუროლოგიურ პარადიგმად იქცა ჩვენი ლიტერატურისათვის.

დავით სოფთარია

შატბერდის (ენი-რაბათის) ეკლესიის  
არქიტექტურის ზოგი თავისებურება

ისტორიულ კლარჯეთში, ქალაქ არტანუჯიდან 12-იოდე კმ-ით აღმოსავლეთით, მდ. არტანუჯისწყლის ხეობაში დგას ეკლესია, რომელიც 1880-იანი წლებიდან სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია ენი-რაბათის სახელწოდებით<sup>1</sup>. ის, როგორც ჩანს, არის შუა საუკუნეების საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე სახელგანთქმული მონასტრის – შატბერდის „დიდებული ლავრის“ ნაშთი<sup>2</sup> (XIX საუკუნის ბოლოს ჯერ კიდევ შემორჩენილი იყო მრავალი სხვა სამონასტრო ნაგებობის ნანგრევებიც), რაც, ბუნებრივია, დიდად ზრდის ინტერესს მის მიმართ. ამასთან, ეს ნაგებობა კლარჯეთის არქიტექტურის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია, შექმნილი მაღალკვალიფიციური, თვითმყოფადი ხუროთმოძღვრის მიერ.

შატბერდის ეკლესია ქვიშაქვის ფილებით მოპირკეთებული მოხდენილი გუმბათიანი ნაგებობაა. კლარჯეთის სხვა დიდ ეკლესიებთან შედარებით ის უკეთ არის შემონახული, თუმცა გარკვეული დაზიანება მანაც განიცადა (ჩანგრეულია აფსიდის კონქისა და მკლავების კამარების ნაწილი და მორღვეულია საპირე წყობა კედლების ქვედა არეში). შესაძლოა, შენობის გადარჩენაში გარკვეული როლი შეასრულა იმან, რომ მას XIX საუკუნესა და XX საუკუნის დასაწყისშიც ჰყავდა პატრონი – იმხანად ეკლესიას ფლობდნენ სოფელში მცხოვრები გრიგორიანელი სომხები, რომლებიც შეძლებისდაგვარად უვლიდნენ მას და 1860-იან წლებში ნაწილობრივ აღადგინეს კიდევ.

ეკლესია მიეკუთვნება ე. წ. „ნახევრადთავისუფალი ჯვრის“ ტიპს. მის ძირითად ნაწილს შეადგენს გუმბათით დაგვირგვინებული ცენტრალური კვადრატი და მისგან გამოძვავილი ოთხი მკლავი – სამი (სამხრეთისა, ჩრდილოეთისა და დასავლეთისა) მართკუთხა და

წერილი მომზადდა „ფონდ ღია საზოგადოება საქართველოს“ Research Support Scheme-ის დახმარებით (გრანტი № 1400 / 1999).

The work was supported by the Research Support Scheme of the Open Society Georgia Foundation (Grant No: 1400 / 1999)

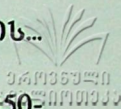


ერთი (აღმოსავლეთისა) აფსიდური. ამ უკანასკნელის ორსავ მხარეს მოწყობილია დამხმარე სათავსები (პასტოფორუმები), რომლებიც ავსებს სამხრეთ-აღმოსავლეთ და ჩრდილო-აღმოსავლეთ მკლავთშორის კუთხეებს. გეგმისა და სივრცობრივ-მოცულობითი კომპოზიციის თვალსაზრისით შენობა კლარჯეთის სამონასტრო არქიტექტურის ტრადიციებთან მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს, ხოლო მხატვრულ-სტილისტური გადაწყვეტით X-XI საუკუნეთა მიჯნის ნაგებობების წრეში ეწერება და ბევრი ნიშნით ენათესავება მათ. ამავე დროს ეკლესიის ხუროთმოძღვრებაში თავს იჩენს ცალკეული იშვიათი თავისებურებებიც, რომელთაგან ზოგიერთს ანალოგი საერთოდ არ მოეპოვება.<sup>3</sup>

წინამდებარე ნარკვევი წარმოადგენს შატბერდის ეკლესიის არქიტექტურული გადაწყვეტის რამდენიმე დამახასიათებელი თავისებურების მიმოხილვის ცდას.

### 1. პატრონიკა

შატბერდის ეკლესიის დასავლეთ მკლავის კედლებში იატაკიდან დაახლოებით 4,6 მ-ს დონეზე ჩადგმულია 32-35 სმ სიგანისა და 20-25 სმ სიმაღლის ოთხი კრონშტეინი: ორი – მკლავის დასავლეთ კედლის კიდეებში, სიმეტრიულად (მარჯვენა კარგად შემონახა, მარცხენა ნაწილობრივ ჩამოტეხილია), თითო – სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებში (პირველი ცოტა დაზიანებულია, მეორე თითქმის კედლის პირზე ჩამომტყდარა, მაგრამ მაინც მკაფიოდ ჩანს). ცხადია, რომ ეს კრონშტეინები საკმარისი არ იქნებოდა თაღ-კამარის დასაყრდნობად – საამისოდ ისინი მეტისმეტად მალლაცაა განლაგებული – მაგრამ მათ თავისუფლად დაეფუძნებოდა ხის კოჭოვანი კონსტრუქცია, რომელიც, როგორც ჩანს, პატრონიკეს ფუნქციას ასრულებდა. შესაძლოა, პატრონიკეს შუაში დამატებით იკავებდა ერთი ან ორი ბოძი, თუმცა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მკლავის სიგანე სულ 5,5 მ-ია, ეგებ არც იყო ამისი საჭიროება. მაღლა ადიოდნენ გარედან, ალბათ დასავლეთ ფასადზე მიდგმული ხისავე კიბით და პატრონიკეზე შედიოდნენ კარით, რომელიც გაჭრილია დასავლეთ მკლავის დასავლეთ კედელში, დიდი



სარკმლის გვერდით, მასზე ცოტა ქვემოთ. ეს არის დაბალი, სულ 150-იოდე სმ სიმაღლის ღიობი, გარეთ მართკუთხა, შიგნით თაღოვანი. ფასადზე მას ჰქონდა დიდი არქიტრაფი (ქვა ახლა აღარ არის, მაგრამ ბუდის მიხედვით ცხადად იკითხება მისი მოხაზულობა). შიდა თაღი იქმნება ჰორიზონტალური წყობის ორ ქვაში სუფთად გამოკვეთილი მეოთხედწრიული ფოსოებით, ე. ი. კონსტრუქციული თვალსაზრისით ეს არსებითად თაღი კი არა, მისი ერთგვარი იმიტაციაა. წირთხლები ასევე ძალიან აკურატულად არის ამოყვანილი თლილი ქვებით. კარის ზღურბლი კრონშტეინებზე 15 სმ-ით მაღლა მოდის – დაახლოებით ამ სისქის უნდა ყოფილიყო პატრონიკეს იატაკი.

პატრონიკეები ქართულ ეკლესიებში, როგორც ცნობილია, VII საუკუნიდან ჩნდება. მათი არქიტექტურული გადაწყვეტის საკითხები ჯერ კიდევ არ არის საფუძვლიანად შესწავლილი. ეს მეტად რთული, მრავალწახნაგოვანი პრობლემაა. როგორც აღნიშნავდა გ. ჩუბინაშვილი, „პატრონიკეთა შესწავლა დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს, უნდა ვეცადოთ ყოველი მაგალითისათვის ზუსტად დავადგინოთ განვითარების პირობებისა და მონაცემების ერთობლიობა, რადგან ცალკეული მაგალითები ხშირად ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისაგან“<sup>4</sup>. რაც შეეხება პატრონიკეთა ფუნქციას, ვფიქრობ, სწორად შენიშნავს ვ. ბერიძე, რომ „მათი დანიშნულება მრავალგვარი ჩანს“<sup>5</sup>.

პატრონიკეს უადრეს ნიმუშებად ჩვენში წრომისა (626-634) და ზეგანის ყველაწმინდის (VII ს. I ნახევარი) ეკლესიები ითვლება. ისინი ორივეგან შენობის დასავლეთ ნაწილშია მოწყობილი და ფართო თაღით იხსნება ძირითადი სივრცისაკენ. სხვაგვარად არის განლაგებული პატრონიკეები ბანას ტაძარში (VII ს. შუახანები) – აქ ისინი შიდა ტეტრაკონქის კუთხეებში მეორე სართულის დონეზე მოწყობილ ოთახებს წარმოადგენს.

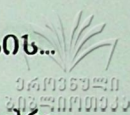
VIII-IX საუკუნეებში გვხვდება უფრო განვითარებული, ცალკეულ კომპარტიმენტებად დანაწევრებული, რთული აგებულების პატრონიკეები, რომლებიც სამი მხრიდან ერთგვარ ძირითად სივრცეს და აღმოსავლეთით საკურთხეველამდე აღწევს. ასეთი პატრონიკეები, ვფიქრობ, პოლი-ფუნქციური იყო – სხვადასხვა ნაწილებს სხვადასხვა დანიშნულება ჰქონდა. ამგვარი გადაწყვეტის ეფექტურ ნიმუშებს წარმოადგენს გურჯაანის ყველაწმინდა, ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა, სინკოთი და



სფეიეთის მთავარანგელოზი.<sup>6</sup> აქვე შევნიშნავ, რომ გარდამავალ ხანაშივე ზოგიერთ ეკლესიაში გვხვდება მეორე სართულის დონეზე მოწყობილი განცალკევებული – ძირითადი სივრცისაგან იზოლირებული ან მასთან სუსტად დაკავშირებული – სათავსები, რომლებიც ძნელად თუ შეიძლება პატრონიკეებად მივიჩნიოთ. რამდენადაც ისინი, როგორც წესი, სამონასტრო ეკლესიებში ჩნდება, საფიქრელაა, რომ მათ ბერების (წინამძღვრის?) საცხოვრებლის ფუნქცია უნდა ჰქონოდათ. ასეთია სათავსები ეკლესიის ჩრდილოეთით და კამარებს ზემოთ ქსნის არმაზში, ნართექსის თავზე იყალთოს ფერისცვალების ეკლესიაში, ჩრდილოეთ ნავის თავზე ეკლესიაში ვაჩნაძიანის პალატების გვერდით, დასავლეთ მკლავის ჩრდილოეთით კლარჯეთის წყაროსთავში, გამოქვაბული ოთახები ძირითადი სივრცის ჩრდილოეთით ქსნის ბიეთში და სხვა.

ყველა ზემოთნახსენებ ეკლესიაში მეორე სართულის სათავსის – პატრონიკესი თუ საცხოვრებლისა – იატაკი ეფუძნება თაღოვან-კამაროვან კონსტრუქციას, რომელიც ამოყვანილია ქვით ან აგურით. ეს სავსებით ბუნებრივია – ქართული საეკლესიო არქიტექტურა, საეროსაგან განსხვავებით, ვერ ჰგუობს ამ მასალებთან ხის შერევას. თუ, ვთქვათ, სასახლეების ზუროთმოძღვრებაში ჩვეულებრივი ამბავია ქვის კედლებზე დაყრდნობილი ხის ჭერი, ეკლესიის შენობაში ასეთი რამ წარმოუდგენელია. სხვათა შორის, საქართველოში უცხო არ ყოფილა ხის ეკლესიები, მაგრამ ეს იყო სწორედაც მთლიანად – კედლებიან-გადახურვიანად ხის შენობები.<sup>7</sup> ხოლო თუ ეკლესია ქვით ან აგურით (ან ორივეთი ერთად) იგებოდა, ხეს მასში მხოლოდ ზოგიერთი დამხმარე დეტალის (კარის ან, იშვიათად, კანკელის) და ანტისეისმური კედლისშიდა სარტყლის გასაკეთებლად თუ მოიხმარდნენ და თითქმის არასდროს – გადამხურავი კონსტრუქციისათვის. გამონაკლისები კეთდება ყოველთვის (!) მხოლოდ სართულშუა გადახურვისათვის და, როგორც წესი, დაკავშირებულია პატრონიკეს მოწყობასთან. შატბერდის გარდა, ხის პატრონიკეს კვალი ჩანს ზოგ სხვა ქართულ ეკლესიაშიც, რომელთაგან უადრესია წირქოლი (VIII ს.) და ლიკანის ღვთისმშობელი (IX ს.).

წირქოლში პატრონიკეს შენობის მთელი დასავლეთ ნაწილის ზედა იარუსი უკავია. გუმბათქვეშა სივრცისაკენ ის იხსნება ორი საკმაოდ ვიწრო თაღოვანი ღიობით. პატრონიკეს ქვემოთ გრძივ კედლებში



ორ-ორი თაღოვანი შეღრმავებაა. მათ თავზე იქმნება თაროსებრი საფეხურები, რომლებსაც ყვრდნობოდა პატრონიკეს აწ გამქრალი იატაკის კოჭები. შესასვლელი პატრონიკეს აქვს დასავლეთ კედლის ცენტრში. მას გარედან ადგებოდა ამჟამად მონგრეული კიბე.

აღსანიშნავია, რომ ვ. ცინცაძისა და რ. მეფისაშვილის ვარაუდით, წირქოლის მსგავსი პატრონიკე უნდა ყოფილიყო ქსნის ხეობის კიდევ ერთ ეკლესიაში – ყანჩაეთის კაბენში (VIII ს.).<sup>9</sup> მათს რეკონსტრუქციაზე ისე ჩანს, რომ აქაც ხის იატაკი უნდა იგულისხმებოდეს, მაგრამ შენობის დასავლეთ ნაწილი მთლიანად გადაკეთებულია და ამ მოსაზრების განსამტკიცებლად საფუძვლიანი საბუთის მოძიება შეუძლებელია.

ლიკანის ღვთისმშობლის ეკლესიაში პატრონიკე განსხვავებულად არის გაკეთებული. შენობის ძირითადი დარბაზული სივრცის დასავლეთ კედელში სიმეტრიულად ჩატანებულია ორი კრონშტეინი, რომლებზეც მხოლოდ ხის კოჭები შეიძლება ჩამოიდოს. ამასთან, რაკი გრძივ კედლებში ანალოგიური კრონშტეინები არ არის, საფიქრელია, რომ პატრონიკეს წინა ნაწილი ხისავე ბოძს (ან ბოძებს) ყვრდნობოდა. შესასვლელისა და კიბის მდებარეობის შესახებ რისამე დაბეჯითებით თქმა ჭირს, ვინაიდან ეკლესიის დასავლეთ მხარე გადაკეთდა გვიან შუა საუკუნეებში.

როგორც ვხედავთ, ლიკანის ეკლესიის პატრონიკე ბევრი ნიშნით ენათესავება შატბერდისას. ორსავე შემთხვევაში ხის კოჭების დასაყრდნობად კედლებში ჩაყოლებულია კრონშტეინები, ორივეგან მთლიანად უარყოფილია წინა კედელი. არსებითად ერთნაირი უნდა ყოფილიყო კონსტრუქცია და, რაც მთავარია, ზოგადი იერი – ორივეგან პატრონიკეს მსუბუქი ღია აივნის სახე ჰქონდა. სხვაგვარი სურათია წირქოლში, სადაც გუმბათის ქვეშ მდგომი ადამიანი დასავლეთისკენ მიხედვისას ზემოთ დაინახავს „კედლის დიდ სიბრტყეს ორი შედარებით მცირე თაღოვანი ღიობით შუაში“.<sup>10</sup> წირქოლის ეკლესიის პატრონიკეზე მყოფს საკურთხეველის მოსახილავად საგანგებოდ უნდა გამოეხედა ამ თაღებიდან, ამასთან, საკმარისია თაღებთან ორი კაცი დამდგარიყო და მათ უკან მდგომთათვის ხელი დაიფარებოდა. ლიკანსა და შატბერდში, წირქოლისაგან განსხვავებით, პატრონიკეები მთლიანად გახსნილი იყო ძირითადი სივრცისაკენ – წინ მხოლოდ მოაჯირები თუ ექნებოდათ



– და მის განუყოფელ ნაწილს შეადგენდა. ამ მხრივ მათი საერთო წინამორბედი წრომის ტაძარია, თუმცა, ცხადია, მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით პატრონიკეს გადაწყვეტა და მისი როლი ინტერიერში წრომში, ლიკანსა და შატბერდში დიდად ურთიერთგანსხვავებულია.

X საუკუნის შუახანებიდან XI საუკუნის შუახანებამდე ქართულ საეკლესიო არქიტექტურაში პატრონიკე განსაკუთრებით ფართო გავრცელებას პოვებს. ამდროინდელ დიდ ტაძრებში საამისო შესაძლებლობაც იყო და ალბათ საჭიროებაც. პატრონიკეები გაკეთებულია დოლისყანაში (937-958, პატრონიკე შესაძლოა ჩაშენდა ცოტა მოგვიანებით),<sup>11</sup> ჯავახეთის ზეგანში (X ს. შუახანი), მოქეში (957-967), კუმურდოში (დასრულდა 964 წ.), ოთხთა ეკლესიაში (961-965, პატრონიკე შესაძლოა ჩაშენდა 978-1001 წწ. შორის<sup>12</sup>), პარხალში (961-973), ოშკეში (963-973), ტბეთში (1000 წ. ახლო ხანების რეკონსტრუქცია), ქუთაისის ბაგრატის ტაძარში (დასრულდა 1003 წ.), ალავერდში (XI ს. I მეოთხედი), სვეტიცხოველში (1010-1029),<sup>13</sup> აგრეთვე ზოგიერთ შედარებით მცირე ზომის დარბაზულ ეკლესიაში (საფარის მიძინების ეკლესია, ვაშლობი, ე. წ. „არსენისეული ეკლესია“ ოთხთა ეკლესიის მიდამოებში). მათი დაგეგმარება საკმაოდ მრავალფეროვანია. მოქეში პატრონიკე წარმოადგენს გრძელ სამხრეთ გაღერვას, რომლის სამხრეთ და ჩრდილოეთ ფრთები შენობის აღმოსავლეთ ბოლომდეა გაჭიმული; კუმურდოში, ბაგრატის ტაძარსა და სვეტიცხოველში ისინი სამი მხრიდან ერთკემის დასავლეთ მკლავს; ასევე ალავერდშიც, ოღონდ აქ შუა მონაკვეთი ერთგვარად რედუცირებულია და ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფრთების დამაკავშირებელი ვიწრო გადასასვლელის სახე აქვს; ოშკის პატრონიკე ორი – დასავლეთისა და ჩრდილოეთის მონაკვეთისაგან შედგება; ტბეთში იყო ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ცალკე პატრონიკეები დასავლეთის, ჩრდილოეთისა და ალბათ სამხრეთის მკლავებში, დოლისყანასა და ჯავახეთის ზეგანში – მარტო დასავლეთისაში; ოთხთა ეკლესიასა და პარხალში, რომლებიც ზემოთ ჩამოთვლილთაგან განსხვავებით, ბაზილიკური ნაგებობებია, პატრონიკეებს შუა ნავის დასავლეთ ბოლო უკავია, საფარის, ვაშლობისა და „არსენისეულ“ დარბაზულ ეკლესიებში – ძირითადი სივრცის დასავლეთ ბოლო. არაერთგვაროვანია ეკლესიის ძირითად სივრცესთან მიმართებაც. ამ თვალსაზრისით შეიძლება

გამოიყოს ორი ძირითადი ჯგუფი, რომელთა შორის არსებითად ისეთივე განსხვავებაა, როგორც ზემოთ „წრომის ტიპისა“ და „წირქოლის ტიპის“ პატრონიკების შედარებისას იყო აღნიშნული. მოქვეში, კუმურდოში, ალავერდსა და სვეტიცხოველში პატრონიკები გვევლინება დამატებით სივრცობრივ ელემენტებად, რომლებიც თუმცა კი აქტიურადაა ჩართული ეკლესიის ძირითად სივრცეში დიდი თაღოვანი ღობების მეშვეობით, მაგრამ მთლიანად არ ერწყმის მას. წინა კედელი, რაც არ უნდა დაცხრილული იყოს თაღებით, სიბრტყის გარკვეულ ნაწილს მაინც ინარჩუნებს და თაღების საყრდენ სვეტებთან ერთად ერთგვარ ზღვარს ქმნის, გამოყოფს პატრონიკს. ასეთივე იყო ტბეთის ჩრდილოეთ (და, საფიქრელია, სამხრეთისაც) მკლავის პატრონიკეც. ამათგან განსხვავებით, პატრონიკები საფარაში, ვაშლობში, ზეგანში, დოლისყანაში, ოშკეში (დასავლეთის მონაკვეთი), ოთხთა ეკლესიაში, პარხალსა და იმავე ტბეთის დასავლეთ მკლავში წარმოადგენს ეკლესიის ინტერიერში ჩადგმულ ბაქნებს, რომელთა ზემოთაც სივრცე არანაირად არ იფარგლება — ის ეკლესიის ერთიანი შიდა სივრცის ნაწილია და არა მასთან დაკავშირებული კომპარტიმენტი. შატბერდის ეკლესია ამ ნიშნით ძალიან ახლოს დგას მათთან, თვალსაჩინო განსხვავება მხოლოდ მასალაშია. როგორც ვხედავთ, ღია ბაქნისებური პატრონიკე ჩვეულებრივი მოვლენაა სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს პროვინციების X-XI საუკუნეთა ეკლესიებში (დოლისყანა და შატბერდი კლარჯეთში, ოშკი, ოთხთა ეკლესია და პარხალი ტაოში, ტბეთი შავშეთში, ზეგანი და ვაშლობი ჯავახეთში, საფარა სამცხეში), მაშინ, როცა ქვეყნის სხვა მხარეებში — ქართლში, კახეთში, იმერეთში, აფხაზეთში — მისი არცერთი ამდროინდელი ნიმუში არ მოიპოვება. როგორც ჩანს, მიდრეკილება პატრონიკეს აღნიშნული ტიპისადმი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც „ქართველთა სამეფოს“ არქიტექტურის თავისებურება.

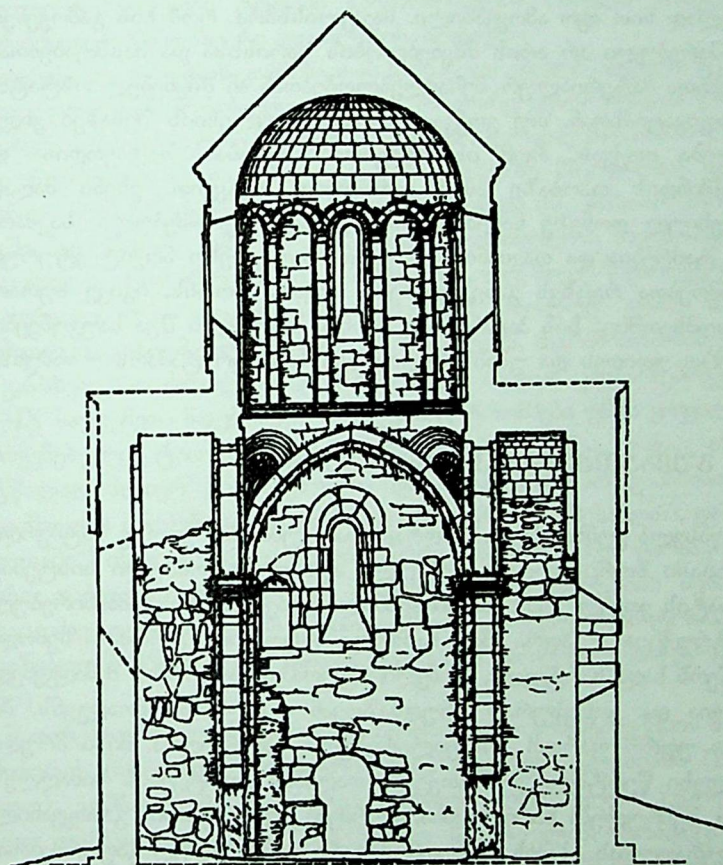
XII საუკუნეში პატრონიკებს ჯერ კიდევ აკეთებენ დიდ ეკლესიებში — გელათის მონასტრის მთავარ ტაძარში (1106), თიღვაში (1152), იკორთაში (1172), მაგრამ უკვე 1180-იანი წლებიდან ისინი პრაქტიკულად ქრება. თამარისა და მისი მემკვიდრეების ეპოქის მრავალრიცხოვან ეკლესიათაგან პატრონიკებიანი მხოლოდ ერთია — წულრულაშენი (1213-1223). XIII საუკუნის II ნახევრიდან, როდესაც იწყება ზოგიერთი

აღრინდელი ფორმისა და მოტივის ამოტივტივება, აქა-იქ კვლავ იხსენებენ პატრონიკესაც. ამგვარი რემინისცენციის ნიმუშებს წარმოადგენს ერთაწმინდის (XIII ს. შუახანები), საფარის წმ. საბას (1280-იანი წწ.), ცაიშის (ამჟამად არსებული პატრონიკე გაკეთდა ტაძრის აღდგენის დროს 1616-1619 წლებში, შესაძლოა ძველის მიბაძვით) პატრონიკეები. კიდევ რამდენიმე ეკლესიაში – ზარზმაში (1300-იანი წწ.), ჭულეში (დასრულდა 1381 წელს), ბეღიაში (XIV ს.) – გაკეთებულია რუდიმენტული უიატაკო პატრონიკეები, რომელთაც პრაქტიკული დანიშნულება არ გააჩნიათ.

ჩამოთვლილ ნაგებობათაგან ჩვენთვის ამჟამად განსაკუთრებით საინტერესოა ერთაწმინდა, ვინაიდან აქ კვლავ ეზვდებით ხის კონსტრუქციის კვალს. ეკლესიის დასავლეთ კედელში მთელ სიგანეზე, ერთმანეთთან ახლო-ახლოს ჩადგმულია უზარმაზარი კრონშტეინები:<sup>14</sup> ხუთი – დასავლეთის მკლავში, ერთი – სამხრეთ-დასავლეთის კუთხის მონაკვეთში (ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში მის ნაცვლად გაკეთებულა დულაბის იატაკი). გარდა ამისა, შემორჩა ბუდეები, რომლებშიც ჩამაგრებული იყო განივი კოჭები. პატრონიკეზე ასასვლელი კბე ასევე ხისა უნდა ყოფილიყო და ინტერიერში თავსდებოდა. ეკლესიის განაპირა დასავლეთ სარკმლის წირთხლში არის ასაძრომი ხერელი, რომლითაც შეიძლება მოხვედრა დასავლეთის მკლავის ჩრდილოეთ თაღის სისქეში მოწყობილ პაწია ოთახში, ხოლო იქიდან უკვე პატრონიკეს ხის ბაქანზე და მისი გავლით დასავლეთის მკლავის სამხრეთ თაღის შესაბამის ოთახში.

დასასრულს, უნდა აღინიშნოს ხის პატრონიკის მრავალრიცხოვანი ნიმუშები XVIII-XIX საუკუნეების დარბაზულ ეკლესიებში (ქართლის ახალქალაქის ღვთისმშობელი და წმ. თევდორე, სასირეთის წმ. გიორგი, სიღნაღის წმ. გიორგი, მეტეხის კვირაცხოველი და სხვა). მათ, როგორც წესი, შენობის დასავლეთ ნაწილში ჩადგმული აივნების სახე აქვთ და ზოგ შემთხვევაში საერთო იერიითა და ცალკეული დეტალებით (მონარატებული მოაჯირი, სვეტების ფორმა, სვეტისთავების პროფილები) დიდად წააგვანან საცხოვრებელი სახლის აივანს, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მათ ხშირად ერთიდაიგივე ოსტატები აკეთებდნენ.

ამრიგად, ხის პატრონიკეები ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში არ ყოფილა უცხო მოვლენა. გვიანი ხანის მაგალითებზეც



ნახ. 1. შატბერდის ეკლესია. განივი კრილი.

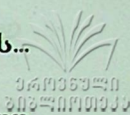
\\ ხედი დასავლეთისაკენ.



რომ აღარაფერი ვთქვათ, არის VIII-XIII საუკუნეების ოთხი ეკლესია (წირქოლი, ლიკანი, შატბერდი, ერთაწმინდა), რომელთა პატრონიკები უეჭველად ხით იყო ამოყვანილი. საგულისხმოა, რომ ხის გამოყენება დაკავშირებული არ არის მშენებლობის ხარისხსა და მასშტაბებთან, დამკვეთთა მატერიალურ შესაძლებლობებთან ან მშენებელ ოსტატთა კვალიფიკაციასთან. თუ ვთქვათ, ლიკანის ეკლესიის შესახებ კიდევ შეიძლება ითქვას, რომ ის „რიგითი“ შენობაა, შატბერდისა და ერთაწმინდის თაობაზე ამას ვერაფრით ვიტყვით. ესენი მაღალ პროფესიულ დონეზე ნაგები, მდიდრულად გაფორმებული, საკმაოდ დიდი ტაძრებია და თავიანთი ეპოქების საუკეთესო არქიტექტურულ ნაწარმოებთა რიცხვს განეკუთვნება. სხვათა შორის, იგივე სურათი ჩანს სომხეთშიც: ხის პატრონიკე ჰქონდა ადრეული შუა საუკუნეების ერთ-ერთ უდიდეს და უმნიშვნელოვანეს სომხურ ტაძარს – ოძუნს.<sup>15</sup>

## 2. გუმბათიქვეშა კონსტრუქცია

გადასვლა გუმბათიქვეშა კვადრატიდან გუმბათის ყელზე შატბერდის ეკლესიაში ხორციელდება შერეული აფრულ-ტრომპული სისტემით. კვადრატის ყოველ კუთხეში ამოყვანილია თავისებური კომბინირებული კონსტრუქცია – აფრა შიგ ჩასმული ტრომპით. ტრომპს ზემოდან შემოწერს სადა სარტყელი, რომელიც ტრომპული ფორმის შემადგენელი ნაწილია და კონუსურად მრუდხაზოვან რკალს წარმოადგენს. მის ზემოთ უფრო ფართო პროფილირებული სარტყელია. მისი მრუდის უმაღლესი წერტილი გუმბათიქვეშა თაღების კლიტეების სიმაღლეზე მოდის. შესრულება ხარისხიანია, ფორმები სუფთად არის გამოყვანილი. დიდ ყურადღებას აქცევს ხუროთმოძღვარი დეკორაციულ გაფორმებასაც. ის იყენებს როგორც ქვაზე კვეთილ სამკაულს, ისე ფერადოვან ეფექტსაც – ლურჯად და წითლად ფერავს რელიეფს. ყველა ტრომპი სხვადასხვაგვარად არის მორთული. ჩრდილო-აღმოსავლეთის ტრომპს ფერავს ოთხ ღეროზე ასხმული პატარ-პატარა ფოთლების ჩუქურთმა. სამხრეთ-აღმოსავლეთისას ამკობს მარაოსებრ გაშლილი ექვსი კოვზისებრი ღრმული. იგივე მოტივი ფერავს სამხრეთ-დასავლეთ ტრომპის ქვედა არესაც, ოღონდ აქ ოთხი ღრმულია, მონაცვლეობით



ლურჯად და წითლად დაფერილი. ზედა ნაწილი ამ ტრომპისა ფართო ლენტით გამოყვანილი ასო ი-სებრი რკალების ხლართს ეთმობა. ჩრდილო-დასავლეთის ტრომპი გაფორმებულია რთული სისტემით განტოტვილი წვეთისებრი ფოთლების მოტივით.

აფრისა და ტრომპის კომბინაციას განსაკუთრებული ადგილი უკავია ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურაში და, როგორც კვადრატისა და წრეზე გადასვლის სპეციფიკური სისტემა, საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს. მისი წარმოშობისა და ევოლუციის საკითხებზე მსჯელობას წინამორბედი კონსტრუქციების მიმოხილვით დავიწყებ და, ამასთან, პირველ რიგში შევეჩრდები სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ნაგებობებზე.

უეჭველია, რომ ამ რეგიონში – ისევე, როგორც მთელ საქართველოში – ადრეულ შუა საუკუნეებში იყენებდნენ მხოლოდ ერთი სახის გუმბათქვეშა გარდამავალ სისტემას – ტრომპულს, მაგრამ მისი ნიმუშები აქ, განსხვავებით ქართლისა და კახეთისაგან, ძალიან ცოტა შემოგვრჩა. IV -IX საუკუნეთა ნაგებობები, რომლებშიც ტრომპები უნდა ყოფილიყო გამოყენებული, ტაო-კლარჯეთში არცთუ ისე ბევრია, თანაც ისინი მეტწილად ძლიერ დაზიანებულია და გადახურვა არ გააჩნიათ. ე. თაყაიშვილის ცნობებით, ტრომპები იყო სუხბეჩსა და, შესაძლოა, დორთქილისაში;<sup>16</sup> ისინი სავარაუდებელია აგრეთვე ბანაში, იქნებ ფარნაკშიც.<sup>17</sup> უფრო დაბეჯითებით შეიძლება ლაპარაკი ისის ეკლესიის შესახებ, სადაც იმავე ე. თაყაიშვილის თქმით, გუმბათი „საფეხუროვან ტრომპებს“ ეფუძნებოდა<sup>18</sup> (1996 წელს შემორჩენილი იყო მხოლოდ ერთი ტრომპის ძირი).

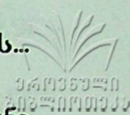
შედარებით სრულად შემონახა გარდამავალი კონსტრუქციის ნაშთი ვაჩეძორის (ნიაკომის) მონასტრის წმ. სტეფანეს ეკლესიაში (IX ს. ბოლო), გუმბათქვეშა კვადრატის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში.<sup>19</sup> თავად გუმბათი და სხვა სამი კუთხე ჩანგრეულია. ტრადიციული ნახევარკონუსური ფორმის დიდ ტრომპს აქ უშუალოდ ზედ „აზის“, ორი მცირე – მათი ქუსლები თითქმის ებჯინება დიდი ტრომპის თაღს. დიდი და მცირე ტრომპების კლიტეები თითქმის ერთ სიმაღლეზეა. მათი საშუალებით მიღებული არატოლფერდა 16-წახნაგა (მცირე ტრომპების შესაბამისი წახნაგები უფრო ვიწროა, ვიდრე მათ შორისები) თვალისათვის ძალზე ძნელად დასაფიქსირებელია – ლამის ზედ ტრომპების თავზე, მათ შუა კედლების ოდნავი გამოხნეკვით უკვე



წრეა მიღებული. წრიული იყო გუმბათის ყელიც, როგორც მოწმობს ე. თაყაიშვილის აღწერა და ა. კალგინის ნახაზები.<sup>20</sup>

განსხვავებული სურათი გვაქვს ხანძთის მონასტრის მთავარ ეკლესიაში (918-941), სადაც გუმბათმა გარდამავალი კონსტრუქციითურთ თითქმის სრულად მოატანა ჩვენს დრომდე და დღესაც ანციფერებს მნახველს უზადო ტექნიკური შესრულებით.<sup>21</sup> აქ დიდ ტრომპებს ზემოთ ამოყვანილია მაღალი რვაწახნაგა ყელი, მის ზედა კუთხეებში თავსდება მეორე რიგის რვა მომცრო ტრომპი, ხოლო ამათ ზემოთ – მესამე რიგის თექვსმეტი, სულ პატარები. ამრიგად, გუმბათქვეშა კვადრატი თანდათან გარდაიქმნება ჯერ 8-, შემდეგ 16-, ბოლოს 32-წახნაგად, რომელსაც იოლად ეფუძნება გუმბათის ნახევარსფერო.

ვაჩეძორისა და ხანძთის მაგალითები გვიჩვენებს, რომ ტოკლარჯეთში ცნობილი იყო ტრომპული სისტემის გამოყენების ორი სქემა. ხანძთაში განხორციელებულ ვარიანტს შეიძლება ვუწოდოთ საფეხუროვანი სქემა. ის გულისხმობს ოთხ ძირითად ტრომპსა და ოთხ გუმბათქვეშა თაღზე ლოგიკურად დადგმულ რვაწახნაგა ყელს. ტრომპების მეორე რიგი დაცილებულია პირველისაგან და მოთავსებულია მასზე ბევრად მაღლა, როგორც წესი, ყელის ოქტოგონის ზედა კუთხეებში. საჭიროების შემთხვევაში შეიძლება გაკეთდეს მესამე რიგიც, როგორც ეს არის ხანძთაში და ადრეული შუა საუკუნეების დიდ ტაძრებში. გადასვლა წრეზე მიიღწევა მხოლოდ გუმბათის ყელის თავზე, უშუალოდ ნახევარსფერული კამარის ძირში. ამ სისტემისათვის დამახასიათებელია გეომეტრიულად მკაფიო, კრისტალური არქიტექტურული ფორმების მოწესრიგებული საფეხუროვანი განლაგება, რაც კომპოზიციის საერთო სიცხადესა და გამჭვირვალებას განაპირობებს. ბუნებრივია, რომ მან ყველაზე სრულყოფილი, მხატვრულად გამომსახველი განხორციელება ე.წ. კლასიკური პერიოდის (VI ს. ბოლო – VII ს. I ნახევარი) ნაგებობებში – მცხეთის ჯვარში, ატენის სიონში, წრომსა და სამწვერისში პოვა. უფრო ადრინდელ ნაგებობებში გვხვდება საფეხუროვანი სქემის მარტივი ვარიანტები, რომლებიც არ ითვალისწინებს ტრომპების მეორე რიგს – კეთდება შეკრული რვანაწილიანი კამარა ოქტოგონალურ ყელზე (ერელაანთ საყდარი, დავითიანის ორმოცი მოწამე, იდღეთის ნათლისმცემელი, შიომღვიმის



ნათლისმცემელი – ყველა V-VI სს.). მომდევნო ხანაში საფეხუროვანი სქემა გამოყენებულია ქსნის კაბენში, ატენის მცირე ეკლესიაში, თელოვანის ჯვარპატიოსანში, ვარიანტი ტრომპების ერთი რიგითა და შეკრული კამარით – გურჯაანის ყველაწმინდაში (ყველა VIII-IX სს.). ხანძთაში, როგორც ჩანს, საფეხუროვანი სქემის უკანასკნელი ნიმუში გვაქვს.

ტრომპული სისტემის ვაჩეძორულ ვარიანტს, რომელიც არსებითად განსხვავდება ზემოთ აღწერილისაგან, პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ წრექმნადი სქემა. რა თქმა უნდა, ეს სახელწოდება სრულად ვერ ასახავს მის სპეციფიკას, მაგრამ აღნიშნავს მთავარ თავისებურებას – უკვე უშუალოდ ოთხი ძირითადი ტრომპის ზემოთ, გუმბათის ყელის ქვეშ იქმნება წრე (ხაზს ვუსვამ – არა წრეს მიახლოებული მრავალწახნაგა, არამედ სწორედ წრე), ე. ი. კვადრატიდან წრეზე გადასვლის მექანიზმი, რომელიც პირველ სქემაში საფეხუროვანადაა დაშლილი და გუმბათის ყელის მთელ სიმაღლეზე განაწილებული, აქ თითქოს „ილექება“ ყელის ძირში, იკუმშება და მცირე ფართობზე თავსდება. როგორც წესი, წრექმნად სქემაში მონაწილეობს – მეტ-ნაკლებად აქტიურად – აფრული ელემენტიც ტრომპების აქეთ-იქით კედლის სფერულად შეზნექილი სამკუთხა მონაკვეთების სახით.

წრექმნადი სქემა შეიძლება შეიცავდეს ტრომპების ერთ ან ორ რიგს. ორრიგიანი ვარიანტი განსაკუთრებით მკაფიოდ წარმოაჩენს მის თავისებურებებს. თუ საფეხუროვან სქემაში ყველა შემადგენელი ნაწილი მკაფიოდ მოფარგლულ, დასრულებულ ერთეულს წარმოადგენს და ყოველი მათგანის „მუშაობის“ სივრცეცა და შედეგიც ერთი შეხედვითვე სავსებით ნათელია, აქ ელემენტები კომპაქტურ ჯგუფად იკვრება და მათი ფუნქციები თვალისათვის ძნელი გასამიჯნავია. მცირე ტრომპების დიდებთან მჭიდროდ მიახლოების გამო გუმბათქვეშა კვადრატის წახნაგთა რაოდენობა ერთბაშად, როგორღაც ქაოტურად იზრდება – ამ პროცესის „წაკითხვა“ საკმაოდ რთულია, ზოგჯერ (განსაკუთრებით მაშინ, როცა ტრომპები თლილი ქვით არ არის გამოყვანილი) შეუძლებელიც. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გადასვლა წრეზე უცებ, ერთიანად ხდება და არა ნაბიჯ-ნაბიჯ, თანდათანობით.

წრექმნადის სქემის ორრიგიანი ვარიანტში აფრული მონაკვეთების ზომაც და როლიც უმნიშვნელოა. მცირე ტრომპები თითქმის მთლიანად





ავსებენ ადგილს დიდების აქეთ-იქით. მათი წყალობით გუმბათქვეშა არე იძღუნად უახლოვდება წრეს, რომ საკმარისია კედლების ოდნავი გამობურცვა სრული სიმრგვალის მისაღწევად. უფრო არსებით როლს ასრულებენ აფრული ელემენტები მარტივ ვარიანტში. როდესაც მშენებლები მხოლოდ ოთხ ძირითად ტრომპს სჯერდებიან და უარს ამბობენ მეორე რიგზე, ბუნებრივია, ფართოვდება აფრული მონაკვეთების ფუნქცია – მათი მეშვეობით ხდება რვაწახნაგას წრემდე მიყვანა. შესაბამისად, იზრდება მათი ზომაც.

წრექმნადი სქემის გავრცელება ქართულ არქიტექტურაში გარდამავალ ხანას ემთხვევა, თუმცა მცირე ტრომპების დიდებთან მიახლოების ტენდენცია უფრო ადრეც იჩენს თავს, კერძოდ ძველი შუამთის დიდ (მცხეთის ვჯრის ტიპის) ეკლესიაში (VII ს.). გუმბათის ყელი აქ 16-წახნაგაა, მაგრამ ეს მაინც საფეხუროვანი სქემის სახესხვაობად უნდა ჩაითვალოს. VIII საუკუნიდან X საუკუნის შუახნაგამდე წრექმნადი სისტემის გამოყენების რამდენიმე მაგალითი გვაქვს. მატანის „გუმბათიან საყდარში“ (IX ს. II ნახევარი), ოზანის ამაღლებასა (IX-X სს. მიჯნა) და მარტვილის მონასტრის დიდ ტაძარში (აღდგენილია 922-957 წლებს შორის)<sup>22</sup> ვაჩეძორის მსგავსად დიდ ტრომპებზე მცირეებია „დასშული“, ნეკრესსა (VIII-IX ს.) და კისისხევის ყველაწმინდაში (X ს. I ნახევარი)<sup>23</sup> მხოლოდ დიდი ტრომპებია გაკეთებული. ყველა ჩამოთვლილ ნაგებობაში გუმბათის ყელი შიგნით მრგვალია. ამავე სქემას მისდევენ – თუმცა გარკვეული თავისებურებებით – ქსნის ხეობის ორი უყელოგუმბათიანი ეკლესიის – წირქოლისა (VIII ს.) და არმაზის (დასრულდა 864 წ.) მშენებლებიც.

ერთ-ერთი უმთავრესი საკითხი, რომელიც წამოიჭრება ტრომპული სისტემის წრექმნადი სქემის განხილვისას, არის მისი შემაღენელი აფრული ელემენტების წარმოშობის პრობლემა. როგორც ცნობილია, საქართველოში – განსხვავებით, ვთქვათ, კონსტანტინეპოლისაგან<sup>24</sup> – ადრექრისტიანულ ხანაში აფრები არ იხმარება, არც დამოუკიდებლად და არც ტრომპის დანამატად. ქართულ არქიტექტურაში აფრის გამოყენების უადრეს მაგალითად ითვლება ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის ეკლესია, აგებული IX საუკუნეში, ე. ი. დაახლოებით იმ დროს, როცა ვრცელდება ტრომპული სისტემის წრექმნადი სქემა. ძნელია ითქვას, როგორია ამ ორი მოვლენის ურთიერთმიმართება. შესაძლოა, აფრები



განვითარდა წრექმნადი სქემიდან მისი შემადგენელი აფრული ჩანასახის საფუძველზე; შესაძლოა, პირიქით, წრექმნადი სქემა შეიქმნა უკვე ცნობილი აფრული სისტემის ზეგავლენით; არც ისაა გამორიცხული, რომ ისინი ქართულ არქიტექტურაში ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად იყოს დამკვიდრებული. ამ საკითხზე მსჯელობისას ალბათ მაინც გასათვალისწინებელია, რომ ქვეყნის სხვადასხვა მხარეში შემოინახა გარდამავალი ხანის ათამდე ნაგებობა, რომლებშიც ტრომპული სისტემის წრექმნადი სქემა განხორციელებული, ხოლო იმავე ხანების აფრებიანი შენობა სულ რამდენიმე ვიცით, თანაც ვაჩნაძიანის გარდა ყველა მხოლოდ აფხაზეთში (ბზიფი, ლიხნე, მოქვი). ვფიქრობ, ეს გარკვეულ საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ აფრული ელემენტი ჩვენს არქიტექტურაში პირველად სწორედ წრექმნადი სქემის გზით შემოვიდა, როგორც ძირითადი ტრომპული მექანიზმის დამხმარე დამატება და შემდეგ იქცა დამოუკიდებელ კონსტრუქციულ სისტემად. ეს მხოლოდ წინასწარი მოსაზრებაა, რომლის სათანადოდ დასაბუთებაც ჩაღრმავებულ კვლევა-ძიებას საჭიროებს.

სამაგიეროდ, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ტრომპული სისტემის წრექმნადი სქემის საფუძველზე აღმოცენდა ის კომბინირებული ფორმა, რომელსაც შატბერდის ეკლესიაში ვხვდებით და რომელსაც „აფრა-ტრომპს“ ვუწოდებთ. კავშირი მათ შორის სრულიად აშკარაა. წრექმნადი ტრომპული კონსტრუქცია ფორმალურად თავდაც უკვე აფრა-ტრომპულია, ვინაიდან აფრულ ელემენტსაც შეიცავს. ქვემოთ ცალკეული ნაგებობების განხილვისას დავინახავთ, რომ აფრა-ტრომპების ზოგიერთი ადრეული ნიმუში ძალიან ახლო დგას წრექმნადი სქემის ტრომპებთან, იმდენად ახლოს, რომ მათს შორის მკაფიო ზღვარის გავლენაც ჭირს. ზოგად განმასხვავებელ ნიშნად უნდა ჩაითვალოს შემადგენელ ნაწილთა სხვადასხვაგვარი ურთიერთმიმართება: წრექმნადი სქემის ტრომპი მთლიანად განსაზღვრავს გარდამავალი კონსტრუქციის ხასიათს და თავისი აგებულებით არ არის დამოკიდებული აფრულ კომპონენტზე, რომელსაც მეორეხარისხოვანი როლი ენიჭება; აფრა-ტრომპი კი გულისხმობს ტრომპის აფრაში ჩასმას – ისე, რომ მისი არქიტექტურული გადაწყვეტა ითვალისწინებდეს აფრასთან თანა-არსებობის პირობებს.

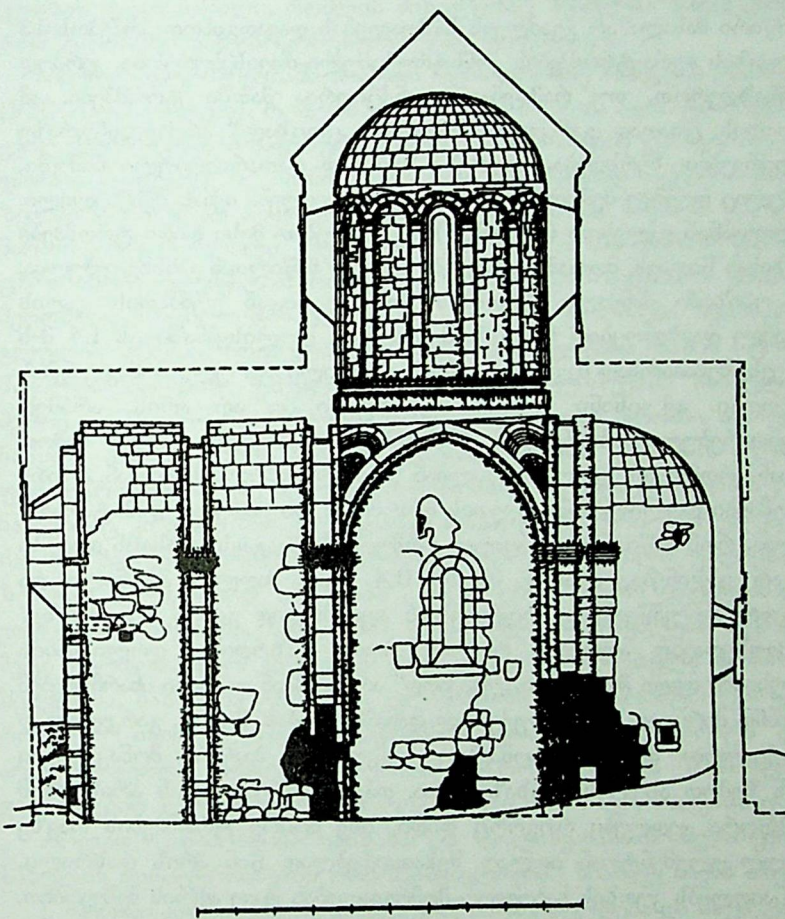
ასევე უეჭველია, რომ აფრა-ტრომპი პირველად სამხრეთ-დასავლეთ

საქართველოში გაჩნდა. X საუკუნის ბოლომდე ქვეყნის სხვა მხარეებში ეს ფორმა საერთოდ არ ჩანს, ამ დროიდანაც ქართლში, კახეთში, იმერეთსა და აფხაზეთში აფრა-ტრომპების თითო-ოროლა ნიმუში მოიძებნება – მაშინ, როდესაც სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს პროვინციებში მათი რაოდენობა 12-ს აღწევს და ამათგან ნახევარი მაინც 980-იან წლებზე ადრინდელია.

როდის გაჩნდა პირველად აფრა-ტრომპი? დღესდღეობით ჩვენს ხელთ არსებული მასალით ამ კითხვაზე ზუსტი პასუხის გაცემა შეუძლებელია. გამორიცხული არ არის, რომ აფრა-ტრომპი მიღებული ყოფილიყო უკვე IX საუკუნის ხუროთმოძღვართა პრაქტიკაში. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა სინკოთის ეკლესია. მისი გადახურვის ნანგრევებში არის გუმბათქვეშა კვადრატის კუთხის ფრაგმენტი, რომელზეც შემორჩენილია დუდაბით ამოყვანილი გარდამავალი კონსტრუქციის ნაწილი – აფრის სფერულად შეზნეილი სიბრტყე. ეს ფრაგმენტი მოწმობს, რომ შენობაში ან წმინდა აფრული სისტემა იყო, ან აფრა-ტრომპული. ორსავე შემთხვევაში სინკოთის ეკლესია შესაბამისი კონსტრუქციის ერთ-ერთ უადრეს ნიმუშად უნდა იქნას მიჩნეული.

ასევე ჩანგრეულია ამჟამად გუმბათქვეშა კონსტრუქცია კინეპოსის მონასტრის მთავარ ეკლესიაშიც (სავარაუდოდ IX-X სს. მიჯნა), მაგრამ ის ჩანს ძველ ფოტოსურათზე.<sup>25</sup> აქ გაკეთებული იყო მხოლოდ ოთხი ძირითადი ტრომპი (მეორე რიგის მოწყობა არ დასჭირვებიათ გუმბათის მცირე დიამეტრის გამო). აფრულ მონაკვეთებს საკმაოდ მცირე ადგილი უკავიათ, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ერთი შეხედვით გარდამავალი კონსტრუქცია აღიქმება, როგორც აფრული. დამახასიათებელია, რომ აკაღვინის ანაზომის მიხედვით შესრულებულ ჭრილზე ნაჩვენებია წმინდა აფრული გადასვლა, ტრომპები საერთოდ არ არის დატანილი.<sup>26</sup>

ფოტოსურათით გვიწევს მსჯელობა ოპიზის მონასტრის მთავარი ეკლესიის (945-954 წწ. რეკონსტრუქცია) გადახურვის შესახებაც.<sup>27</sup> მასზე კარგად ჩანს, რომ უშუალოდ ძირითად ტრომპებს ზემოთ გაკეთებულია ორ-ორი მცირე ტრომპი. გუმბათქვეშა თაღები უფრო მაღალია, ვიდრე ტრომპების თაღები, ამის გამო ეს უკანასკნელნი ვერ „სწვდებიან“ წრულ სარტყელს გუმბათის ყელის ძირში. დარჩენილი



ნახ. 2. შატბერდის ეკლესია. გრძივი ტრილი.  
ხედი ჩრდილოეთისაკენ

მონაკვეთი წარმოადგენს რთული კონფიგურაციის აფრულად მრუდხაზოვანი კედლის ზოლს.

მწირი მასალა არ გვაძლევს საშუალებას დავადგინოთ კონეპოსისა და ოპიზის აფრა-ტრომპების კონსტრუქციული თავისებურებანი, კერძოდ განვსაზღვროთ, თუ რამდენად ფუნქციურია მათში ტრომპები. ამ საკითხის ცხადად გარკვევა მხოლოდ „ცოცხალ“ არქიტექტურაზე დაკვირვებით ხერხდება. უადრესი ზუსტად დათარიღებული ნიმუში, რომელიც დღემდე შემონახა და ადგილზე შეიძლება იქნას შესწავლილი, დოლისყანის ეკლესიაა (937-958). აგებულებით მისი დიდი ტრომპები ოპიზისას წაგავს, მაგრამ შეფარდება აფრულ ნაწილთან განსხვავებულია: თუ ოპიზაში მანძილი ტრომპის წინა თალიდან გუმბათის ყელის ძირამდე დაახლოებით 0,5 მ-ს შეადგენდა, დოლისყანაში ის 1,4 მ-ს აღწევს. შესაბამისად მკვეთრად არის გაზრდილი აფრული მონაკვეთების ფართობი. აქ ისინი ვიწრო სეგმენტები კი არ არის, არამედ განვითარებული სიბრტყეებია, რომლებიც გუმბათქვეშა თაღებს ზემოთ ებმან ერთმანეთს და ოთხნაწილიან წრიულ გვირგვინს ქმნიან. მცირე ტრომპები დოლისყანაში წვეთის ფორმისაა და იმდენად დაპატარავებულია, რომ პაწია დეკორაციულ ღრმულებს წაგავს, ამასთან დიდებს კი არ ებჯინება, არამედ მათზე 0,4 მ-ით მაღლაა ატანილი და როგორღაც უმწეოდ გამოიყურებიან აფრის დიდ გლუვ ზედაპირზე.

მიუხედავად აფრების როლის ასეთი გაზრდისა, დოლისყანის ეკლესიაში დიდი ტრომპები „უსაქმოდ“ არ რჩებიან – ისინი ინარჩუნებენ თავიანთ ძირითად კონსტრუქციულ დანიშნულებას. მეტიც, გარკვეულად ფუნქციურია მცირე ტრომპებიც – კედლის პატარა მონაკვეთები მათს ზემოთ ასევე სწორხაზოვანია. თავისებურება აქ ის არის, რომ ეს სწორი კედლები როგორც დიდი, ისე მცირე ტრომპების თავზე აფრულ ელემენტთან იოლად შესათავსებლად წინ არის დახრილი, რაც აიოლებს კუთხის საბოლოო მომრგვალებას უკვე აფრის მეშვეობით.

ე. თაყაიშვილის 1902 წლის ექსპედიციის მასალების წყალობით ჩვენ გარკვეული წარმოდგენა გვაქვს X საუკუნის შუახანებისა და II ნახევრის კიდევ სამი ეკლესიის – ჯავახეთის წყაროსთავის, ზეგანისა და სოლომონკალას გუმბათქვეშა გარდამავალი სისტემის შესახებ.<sup>28</sup> ს. კლდიაშვილის მიერ შესრულებულ ჭრილებზე სამივე ნაგებობაში სქემატურად ნაჩვენებია აფრა-ტრომპები. ამჟამად სამივე ეკლესია

დანგრეულია. ზეგანში შემორჩა სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა კუთხის ქვედა ნაწილი, რომლის მიხედვითაც შეიძლება დავასკვნათ, რომ ტრომპები ნახევარკონუსური უნდა ყოფილიყო.

ჩინებულ მდგომარეობაში მოატანა ჩვენს დრომდე ხახულის ტაძარმა (950-70-იანი წლები), რომლის გუმბათქვეშა სისტემა აფრა-ტრომპების ეკოლუციის შემდგომ საფეხურს გვიჩვენებს. ტრომპების გეომეტრიული ფორმა შეიცვალა – ისინი კონუსურ სეგმენტებად იქცნენ. მათი ზედაპირი რთულად არის დანაწევრებული. ძირითად ნაწილს ფარავს მარაოსებრ გადაშლილი კოვზისებრი ღრმულები. სამ აფრაზე ცხრა-ცხრა ასეთი ელემენტია, რომლებიც ნიჟარისებრ ზედაპირს ქმნიან, მეოთხეზე (ჩრდილო-დასავლეთისაზე) – სამი. ტრომპები შემოფარგლულია პროფილირებული რკალური სარტყლების სახის მქონე მშვილდა თაღებით. უშუალოდ მათ ზემოთ კუთხეებში ჩასმულია მეორე რიგის ორ-ორი კონქური (მეოთხედსფერული) ტრომპი. აფრულ ნაწილს ძალიან მცირე ადგილი უკავია, ვინაიდან გუმბათის ყელის ფუძის წროული სალტე ზედ გუმბათქვეშა თაღებზე დევს და თავისებური ნასკვითაც კი ებმის მათ. მიუხედავად ამისა, ტექნიკური შესრულების ძალიან მაღალი ხარისხის წყალობით აფრული ნაწილი უაღრესად ზუსტად და მკაფიოდ „მუშაობს“, გაცილებით უფრო ეფექტიანად, ვიდრე დოლისყანაში, სადაც მის გასამლელად მშენებლებს ბევრად მეტი ფართობი აქვთ ალებული. მიუხედავად ტრადიციული ფორმის შეცვლისა, ხახულში ტრომპები კვლავ ინარჩუნებენ კონსტრუქციულ როლს – ისინი კუთხეებს „აჭრიან“ გუმბათქვეშა კვადრატს და არატოლფერდა ოქტოგონს ქმნიან (ტრომპებსზედა წახნაგები დაახლოებით 2,5-ჯერ უფრო ვიწროა, ვიდრე ძირითადი, თაღებსზედა).

ამრიგად, კინეპოსთან, ოპიზასა და დოლისყანასთან შედარებით ხახულის აფრა-ტრომპებში ორი მნიშვნელოვანი სიახლე იჩენს თავს:

1. ტრომპი აღარაა ნახევარკონუსური, ის ბრტყელდება და მსუბუქად შეზნექილ სეგმენტურ ზედაპირს იძენს, ე. ი. ძლიერდება მისი დაქვემდებარება აფრისადმი (თუმცა ხახულში ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს კონსტრუქციული ფუნქციის გადაგვარებას).

2. ტრომპი აღარაა გლუვი, ის მთლიანად იფარება კვეთილი მორთულობით და ინტერიერის დეკორაციული შემკულობის ერთ-ერთ უმთავრეს ელემენტად იქცევა.

როგორც ჩანს, დაახლოებით ხახულის მსგავსი აფრა-ტრომპები უნდა ყოფილიყო ექექის აწ მთლიანად განადგურებულ ეკლესიაშიც (950-60-იანი წწ.). ი. ზდანევიჩის ერთადერთ ფოტოსურათზე, რომელიც ტრომპის ქვედა ნაწილს ასახავს, ჩანს ნიჟარისებრი დამუშავება.<sup>29</sup> გვემის ნახაზზე დატანილია როგორც დიდი, ისე მცირე ტრომპების პროექცია.

ოშკის მონასტრის დიდ ტაძარში (963-973) უზარმაზარი, თითო ქვაში ნაკვეთი ტრომპების ზედაპირი ასევე გაფორმებულია მარაოსებრ გაშლილი კოვზისებრი ელემენტებით, ოღონდ ხახულის შებრუნებული ვერსიით – სამ ტრომპზე სამ-სამი „კოვზია“, ერთზე (სამხრეთ-დასავლეთისაზე) – ცხრა. ტრომპები თითქმის მთლიანად ფარავს აფრების ზედაპირს და – რაც მთავარია – არსებითად მიჰყვება მას, მხოლოდ ოდნავ არის შუაში შეღრმავებული. მათ შესახებ უფრო „აფრებზე დატანილი,“ თქმის, ვიდრე „აფრებში ჩასმული“. ბუნებრივია, ისინი არც ერთ ღონეზე არ ქმნიან წახნაგებს, კონსტრუქციულად უფუნქციონი არიან.

ამრიგად 960-70-იანი წლებიდან სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს არქიტექტურაში იკვეთება გარკვეული ტენდენცია: ხახულში ტრომპმა კონუსური სვემენტის სახე მიიღო და კვეთილი მორთულობით დაიფარა, ოშკში კი კონსტრუქციული დანიშნულებაც დაკარგა, აფრის ზედაპირს დაექვემდებარა და მის სამკაულად იქცა. თითქოს ამკარად ჩანს აფრა-ტრომპის შემადგენელი ტრომპული ნაწილის თავდაპირველი ტექნიკური არსის დაკარგვისა და გადაეკორაციულების პროცესი, რომელიც ლოგიკურად უნდა დასრულდეს ტრომპის სრული გადაგვარებით. მაგრამ ასე არ მომხდარა. ოშკის შემდეგ აფრა-ტრომპების ევოლუციის ხაზი ტეხილს აკეთებს და მოულოდნელ მიმართულებას იღებს. ამ შემობრუნების თვალსაჩინო ილუსტრაციაა ტბეთის ტაძარი. მისი გუმბათქვეშა სისტემა (ახლა ჩანგრეულია, მაგრამ ჩანს ა. პავლინოვის 1888 წლის ფოტოსურათზე)<sup>30</sup> ამოყვანილია შენობის მესამე ან მეოთხე რეკონსტრუქციისას, X საუკუნის მიწურულს ან XI საუკუნის I ნახევარში, ყოველ შემთხვევაში, ის ვერასგზით ვერ იქნება 970-იან წლებზე ადრინდელი (ამ დროს აქ აიგო რვაშკლავიანი ეკლესია, რომელიც მალევე დაინგრა და შეიცვალა ამჟამად მდგარი ნაგებობით).<sup>31</sup> მოუხედავად ამისა, ის უფრო არქაულად გამოიყურება, ვიდრე ხახულისა

და, მითუმეტეს, ოშკის აფრა-ტრომპები. ტბეთში კონსტრუქცია მკაფიოდ იყოფა აფრულ და ტრომპულ ნაწილებად. ტრომპი კვლავ დაპატარავდა და შესამჩნევად შეღრმავდა. მცირე ტრომპები ფოტოზე არ ჩანს, მათ ადგილას დიდი ტრომპების აქეთ-იქით ჩასმულია ცერად ჩაკვეთილი, წინა მხრიდან რკალურად მრუდხაზოვანი ქვები, რომლებიც თითქოს ზღუდარებივით დევს. ფოტოზე ბუნდოვნად განირჩევა დიდი ტრომპის კვეთილი დეკორიც. მისი სახის დასახუსტებლად შეიძლება მოვიშველიოთ ნ. მარის აღწერა: „აფრების კუთხეებში, თაღების შეერთების ადგილას, ჩადგმული იყო ორნამენტირებული ქვები სარკმლის საპირის სახისა (в виде оконного наличника). მათგან შემორჩა მხოლოდ ერთი ეგზემპლარი ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში (ა. პავლინოვის ფოტოსურათი სწორედ ამ „ეგზემპლარს“ ასახავს – დ. ხ.): ორნამენტი ერთი კვანძიდან სხივებივით გამოძაგალი ხუთი ფოთლებიანი ღეროა“.<sup>32</sup> აქ, ცოტა არ იყოს, გაუგებარია სარკმლის საპირის მოხსენიება, მაგრამ მთლიანად ფოტოილუსტრაცია და აღწერა ნათელ სურათს იძლევა: ეს ტრომპი ტბეთში გაფორმებულია არსებითად ისევე, როგორც ჩრდილო-აღმოსავლეთის (ესეც საინტერესო დამთხვევაა, ეგებ არა შემთხვევითიც) ტრომპი შატბერდში – იქაც წვრილ-წვრილი მოგრძო ფოთლებით ასხმული ღეროებია, ოღონდ ერთით ნაკლები. მთლიანადაც, აგებულებითა და საერთო ხასიათით შატბერდის გუმბათქვეშა კონსტრუქცია ყველაზე მეტად ტბეთისას მიაგავს.

აფრა-ტრომპების უკანასკნელი ნიშეში ტაო-კლარჯეთში და, ალბათ, მთელ საქართველოშიც შემოგვინახა იშხნის ტაძარმა. ის გაკეთებული უნდა იყოს 1032 წელს დასრულებული ბოლო დიდი რეკონსტრუქციის დროს. ტრომპები ისე გაბრტყელდა, თუმცა კვლავ ფუნქციურია. ისინი დამუშავებულია ტრადიციული ნიჟარისებრი კვეთილობით, მაგრამ მეტისმეტად დაწვრილმანებულად, უძარღვოდ და არცთუ ისე ხარისხიანად – ალაგ-ალაგ ღარები წყდება, ირევა, მრუდდება. თითო ქვაში ნაკვეთი მცირე ტრომპები ქვემოდან თითქმის შეუმჩნეველია. მთლიანად გუმბათქვეშა კონსტრუქციის გადაწყვეტა მხატვრულად გაუმართავია, რაც ტაძრის საერთო არქიტექტურული სახის ვირტუოზული ბრწყინვალეების ფონზე მკვეთრ კონტრასტს წარმოადგენს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ აფრა-ტრომპები ამ ხუროთმოძღვრებაში უადგილოა, ერთგვარად რუდიმენტულია. როგორც





ჩანს, 1020-30-იანი წლებისათვის ამ ფორმის ევოლუცია ჩიხში მოექცა. განვითარებული ცხოველხატული სტილის მოთხოვნებს ის ვეღარ მოერგო. იშხნელმა არქიტექტორმა იოანე მორჩაისძემ ადგილობრივი ტრადიციის ერთგულებით კვლავ გამოიყენა აფრა-ტრომპი, მაგრამ, მიუხედავად თავისი უდავოდ დიდი შემოქმედებითი ნიჭისა, მისი მხატვრული მოგვარება ვეღარ შეძლო.

ამრიგად, 940-იანიდან 1030-იან წლებამდე, თითქმის ერთი საუკუნის განმავლობაში, აფრა-ტრომპი არის გუმბათქვეშა გარდამავალი კონსტრუქციის წამყვანი და, საფიქრელია, ერთადერთი სახე ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურაში. როგორც დავინახეთ, მისი განვითარება რთულად, არასწორხაზოვნად მიმდინარეობდა. ძიების პროცესი მთელი აღნიშნული პერიოდის მანძილზე არ შეწყვეტილა. შატბერდის ეკლესიის გუმბათქვეშა კონსტრუქცია დამახასიათებელი მაგალითია ამ პროცესის ერთი ეტაპისა, რომელიც X-XI საუკუნეთა მიჯნაზე მოდის.

საქართველოს სხვა მხარეებში აფრა-ტრომპების ნიმუშები ძალზე ცოტაა. ყველაზე განვითარებული სახით მათ ვხვდებით ნიქოზის მთავარანგელოზის ეკლესიაში (X ს. ბოლო). მათი გადაწყვეტა მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურასთან. გადმოღებულია ისეთი სპეციფიკური ხერხიც კი, როგორიცაა ტრომპების სხვადასხვაგვარი გაფორმება პრინციპით 3+1, თუმც კი თავისებურად: სამი ტრომპის ზედაპირი ნიჟარისებურად არის დაპუშავებული, მეოთხესი გლუვია. საინტერესო მაგალითია ბიჭვინტის ღვთისმშობლის ტაძრის (სავარაუდოდ X-XI სს. მიჯნა) აფრა-ტრომპები, რომლებიც ასევე ენათესავენ ტაო-კლარჯულს. ეს ფაქტი მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ მთლიანად ბიჭვინტის ტაძრის ხუროთმოძღვრებას ძლიერი ბიზანტიური გავლენის კვალი ატყვია. იკვის ეკლესიაში (X ს. ბოლო) ნიჟარისებრი კვეთილობა პირდაპირ აფრის ზედაპირზე გამოკვეთილი. თავად კონსტრუქცია წმინდა აფრულია და აქ მხოლოდ იმიტომ ვახსენებ, რომ მისი დეკორი ასევე უნდა მომდინარეობდეს ტაოური აფრა-ტრომპების მხატვრული გაფორმებისაგან.

ცალკე უნდა ითქვას ჰექსაკონქების შესახებ. აფრა-ტრომპების ანალოგიური კონსტრუქცია გამოყენებულია ამ ტიპის რამდენიმე ეკლესიაში: გოგუბანში (გვიანდელი გოგ უბა, X ს. შუახანი ან II ნახევარი),<sup>33</sup> ბოჭორმაში (X ს. ბოლო), კაცხში (989-1014). ამ რიგში

უნდა მოვიხსენიოთ კუმურდოს ტაძარიც (დასრულდა 964 წ.) – შენობა ხუთი აფსიდითა და ერთი მართკუთხა მკლავით. ამ ნაგებობებში გუმბათის საფუძველს წარმოადგენს ექვსკუთხედი, რომელიც, ცხადია, უფრო ახლოსაა წრესთან, ვიდრე კვადრატი და, შესაბამისად, გუმბათის მასზე დაბჯენაც უფრო იოლია. ტრომპი უფრო ბრტყელია, ფართოდ გაშლილი, ვინაიდან მართ კუთხეზე კი არ ზის, არამედ ბლაგვზე, 120°-იანზე. უთუოდ ამ გაშლილობამ უბიძგა გოგუზნისა და კუმურდოს ხუროთმოძღვრებს მათში ფიგურული რელიეფები ჩაესვათ – მართ კუთხეზე გადაყვანილ აფრა-ტრომპებში ასეთი მორთულობა არსად გვხვდება.

XI საუკუნის 30-იანი წლების შემდეგ აფრა-ტრომპი მთლიანად ქრება ქართველ ხუროთმოძღვართა რეპერტუარიდან<sup>34</sup> და ადგილს უთმობს წმინდა აფრულ სისტემას, რომელიც ხუთი ასწლეულის მანძილზე განუყოფლად ბატონობს ჩვენს საეკლესიო არქიტექტურაში. XVI საუკუნიდან აქა-იქ კვლავ იხსენებენ მივიწყებულ ფორმას. აბჯერად ის განსაკუთრებით ფართოდ იკიდებს ფეხს კახეთში, სადაც გუმბათქვეშა კონსტრუქციის ძირითადი სახე ხდება (ახალი შუამთა, გრემის მთავარანგელოზი, მატანის წმ. ნიკოლოზი, შიხიანის აღდგომა, ჭიკაანის კვირაცხოველი, ალვანის სამება, ახატელის ღვთაება, გურჯაანის ქვაშეთი). სხვა რეგიონებში აფრა-ტრომპების გამოყენებას ეპიზოდური ხასიათი აქვს (ლარგვისის წმ. თევდორე და თბილისის ბეთლემი [„ფეთხაინი“] ქართლში, ცაიშის წმ. გიორგი და სუჯუნის წმ. გიორგი სამეგრელოში).

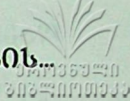
აფრა-ტრომპი ცნობილია სომხურ საეკლესიო არქიტექტურაშიც, თუმცა აქ მან ვერ პოვა ისეთი გავრცელება, როგორც საქართველოში. ორი ყველაზე დამახასიათებელი ნიმუში – ჩანგლის ტაძარი<sup>35</sup> და ანისის ე. წ. წითელი ეკლესია<sup>36</sup> (ორივე XI ს. I ნახევრისა) მჭიდროდ უკავშირდება ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრებას და აფრა-ტრომპის ფორმაც უთუოდ აქედან უნდა იყოს ნასესხები. უფრო თვითმყოფადი სახე აქვს აფრა-ტრომპებს სანაინის მონასტრის ასტვაცაციინის ეკლესიაში (960-იანი წწ.)<sup>37</sup>. თავად მოტივი, შესაძლოა, აქაც საქართველოდან არის შესული, მაგრამ სომეხმა ოსტატმა ის თავისი მხატვრული გემოვნების შესაბამისად გაააზრა და ქართული ნიმუშებისაგან (ასევე ჩანგლისა და „წითელი ეკლესიისაგან“) განხვავებული

გადაწყვეტა მოგვცა.

ქრისტიანული სამყაროს სხვა ქვეყნების ხუროთმოძღვრებაში აფრა-ტრომპის პირდაპირი პარალელები თითქმის არ მოიპოვება. შუაბიზანტიურ ტრომპებიან ეკლესიებში (დაფნი, ჰოზიოს ლუკასი, პანაგია ლიკოდიმუ ათენში) არის დამატებითი აფრული ელემენტი, მაგრამ მთლიანად ამ კონსტრუქციას ტაო-კლარჯეთის აფრა-ტრომპებთან ცოტა რამ თუ აქვს საერთო, ის უფრო ზემოთაღწერილი წრექმნადი ტრომპული სისტემის ნაირსახეობად შეიძლება განვიხილოთ. სხვაგვარია აფრისა და ტრომპის კომბინაციები დასავლეთევროპულ არქიტექტურაშიც. ერთ-ერთი უიშვიათეს გამოჩენას წარმოადგენს ტრიესტის კათედრალი სან-ჯუსტო.<sup>38</sup> აქ დიდ აფრებში ჩასმულია (დაახლოებით იშხნისმაგვარად) თალით შემოწერილი სეგმენტური ტრომპები. ტაძარი რამდენიმე სამშენებლო ფენას შეიცავს, გუმბათქვეშა კონსტრუქციას მკვლევრები 1000 წლის მომდევნო ხანებით ათარიღებენ. თავისთავად საინტერესოა, რომ ქართული აფრა-ტრომპის მსგავსი ეული ნიმუში დასავლეთ ევროპაში სწორედ XI საუკუნეში ჩნდება და თანაც ტრიესტში – ადრიატიკის ზღვისპირა ნავსადგურში, რომელსაც მჭიდრო შეხება ჰქონდა ქრისტიანულ აღმოსავლეთთან, თუმცა ძნელი წარმოსადგენია, რომ ეს არქიტექტურული ფორმა საქართველოდან იყოს ჩამოღწეული.

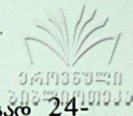
## გუმბათის ყელი

შატბერდის ეკლესიის საინტერესო თავისებურებაა ოთხი სარკმელი გუმბათის ყელში. ეს რაოდენობა ჩვეულებრივია ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ტაძრებისათვის (იღლეთის ნათლისმცემელი, ერელანთ საყდარი, შიომღვიმის ნათლისმცემელი, მცხეთის ჯვარი, ატენის სიონი, ძველი შუამთა), ხშირია ის გარდამავალ ხანაშიც, განსაკუთრებით X საუკუნის დასაწყისამდე (ქსნის კაბენი, ატენის მცირე ეკლესია, ნეკრესი, ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა, მატანის "გუმბათიანი საყდარი", თელოვანის ჯვარპატიოსანი). IX-X საუკუნეთა მიჯნიდან ცხადად იკვეთება გუმბათის ყელის სარკმელთა რაოდენობის ზრდის ტენდენცია. X საუკუნის II ნახევარში და, მითუმეტეს, XI საუკუნის



დასაწყისში ოთხსარკმლიანი გუმბათის ყელი უკვე იშვიათობაა და მის ყოველ გამოჩენას, როგორც წესი, შეიძლება ახსნა მოედნბნოს. ვთქვათ, სოლომონკალაში, ბობოხვირსა და ნიქოზის მთავარანგელოზში ის განპირობებული უნდა იყოს საეკლესიო შენობათა მინიატურული ზომებით, ჯავახეთის დიდ ეკლესიებში – ზევანსა და წყაროსთავში – ამ რეგიონის არქიტექტურისათვის ნიშანდობლივი კონსერვატიზმით. ამ ფონზე განსაკუთრებით საინტერესოა კლარჯეთის ზუროთმოძღვრება. X-XI საუკუნეთა აქაური ეკლესიების შესახებ მსჯელობა შეგვიძლია ოთხი ნიმუშის – ხანძთის, ოპიზის, დოლისყანისა და შატბერდის მიხედვით. ამათგან ერთში – ოპიზაში გუმბათის ყელი ექვსსარკმლიანია, სხვა სამში – ოთხსარკმლიანი. თუ X საუკუნის I ნახევრის ხანძთაში ამგვარი გადაწყვეტა ჯერ კიდევ კანონზომიერია, იმავე ასწლეულის შუახანების დოლისყანაში ის უკვე საკმაოდ მოულოდნელი ჩანს, ხოლო X-XI საუკუნეთა მიჯნის შატბერდში აშკარა ანაქრონიზმად გამოიყურება, მით უფრო, რომ მთლიანად ნაგებობა სრულიადაც არ არის რეტროსპექციული თუ კონსერვატული ორიენტაციისა. ოთხი სარკმლის გაკეთება შატბერდის ეკლესიის გუმბათის ყელში ალბათ შეიძლება აიხსნას მხოლოდ მყარი ტრადიციით, რომლის სიმტკიცეც ახალი დროის მოთხოვნებმაც ვერ შეარყია. ანალოგიური გადაწყვეტის არსებობა ხანძთასა და, განსაკუთრებით, დოლისყანაში საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ეს იყო კლარჯეთის სამონასტრო არქიტექტურაში ჩამოყალიბებული ტრადიცია. თუმცა, ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ როგორც ოპიზის მაგალითი მოწმობს, გუმბათის ყელში ოთხი სარკმლის მოწყობა „საქართველოს სინას“ ეკლესიათა მშენებლებისათვის სავალდებულო წესი არ ყოფილა.

სარკმლების მცირერიცხოვნებამ მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა შატბერდის გუმბათის არქიტექტურული გაფორმება. თავისი ეპოქის მხატვრული გემოვნების მოთხოვნების შესაბამისად, ზუროთმოძღვარმა არ ისურვა გუმბათის ყელზე მეტისმეტად ბევრი გლუვი, „აუთვისებელი“ სიბრტყის დატოვება და ორიგინალურ გადაწყვეტას მიმართა: ყელს გარედან 24-წახნაგა ფორმა მისცა და სარკმლიან წახნაგებს შორის განლაგებული ხუთ-ხუთი წახნაგიდან სამ-სამში (თითოს გამოტოვებით) სამკუთხა გვერდის ნიშები შეჭრა – გაჩნდა რთული მოძრავი რიტმი ABCBCBA (A -სარკმლიანი წახნაგი, B – ნიშიანი, C – ყრუ). გარდა

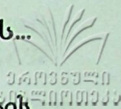


ამისა, მან გუმბათის ყელს წახნაგთა რაოდენობის შესაბამისად 24-მალღანი არკატურა შემოავლო, რამაც გაამთლიანა კომპოზიცია და უფრო მდიდრული, დეკორაციულ-„ბაროკალური“ სახე მისცა მას. ნიშებს ამ სახის შექმნაში განსაკუთრებული როლი ენიჭება – მათში ჩაწოლილი მუქი ჩრდილი მკვეთრად კონტრასტირებს სწორი კედლს ნათელ სიბრტყესთან და დიდად აძლიერებს ცხოველხატულ ეფექტს.

გუმბათის ყელში შეჭრილი ნიშები საკმაოდ იშვიათი ელემენტია. შუაბიზანტიური ხანის ზოგიერთ ეკლესიაში (სალონიკის პანაგია ქალკეონი) გუმბათზე გვხვდება ნახევარწრიული გეგმის ნიშები. სამკუთხა ნიშების პარალელი არც ქართულ და არც ბიზანტიურ არქიტექტურაში არ მოიძებნება. შეიძლება დასახელდეს ერთი სომხური ნიმუში – ჩანგლის ზემოთ ნახსენები ეკლესია, რომელსაც ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრების ძლიერი გავლენა ატყვია. აქ გუმბათის ყელს 16-მალღანი თაღნარი ეკლება. თაღებქვეშ რვა სარკმელი და ამდენივე სამკუთხა ნიშაა, მონაცვლეობით.

კონსტრუქციული თვალსაზრისით შატბერდსა და ჩანგლში გუმბათის ყელზე ნიშების მოწყობა ლოგიკური და გამართლებულია – ნიშები ორივეგან შეესაბამება ყელის შიგნით გაკეთებულ პილასტრებს და განტვირთავს კედელს ზედმეტი მასისაგან. ამიტომაც არის ჩანგლში ნიშები უფრო ღრმად შეჭრილი, ვიდრე შატბერდში – ნიშების სიღრმე დიდწილად განსაზღვრულია შიდა პილასტრების სისქით, ჩანგლში კი ისინი არაჩვეულებრივად მსხვილია, მკვეთრად შვერილი, პილონების მსგავსი.

რაც შეეხება ამ მოტივის წარმომავლობას, უეჭველია, რომ სამკუთხა ნიშა გუმბათის ყელზე ეკლესიის ძირითადი კორპუსიდან „გადავიდა“. აღმოსავლეთ ფასადზე ამგვარი ნიშების გაკეთების უადრესი მაგალითი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში უკვე VII საუკუნეში გვაქვს (წრომი), X საუკუნის II ნახევრიდან კი ისინი საყოველთაოდ ვრცელდება. შატბერდის არქიტექტორმა თავად გააკეთა ოთხი (!) ასეთი ნიშა აღმოსავლეთ ფასადზე. როგორც ჩანს, მას განსაკუთრებულად მოსწონდა ეს მოტივი და თამამად გამოიყენა უჩვეულო ადგილასაც – გუმბათის ყელზე. საყურადღებოა, რომ ჩანგლის ეკლესიის ქვედა კორპუსზე საფასადო ნიშები არ არის. ეგებ ეს არც არაფერს ნიშნავდეს, მაგრამ მე მაინც მგონია, რომ ჩანგლი შატბერდზე ცოტა გვიან არის აგებული



და, შესაძლოა, მისი ხუროთმოძღვარი იცნობდა შატბერდელი ოსტატის გამოცდილებას.

**შენიშვნები:**

<sup>1</sup> Кавказ. Абхазия, Аджария, Шавшетиа, Посховский участок. Путевые заметки графини Уваровой, ч. II, Москва, 1891, გვ. 315; А. Павлинов, Экспедиция на Кавказ 1888 года, *Материалы по археологии Кавказа*, вып. II, Москва, 1893, გვ. 69-70, ტაბ. 26, 39, 40; Н. Марр, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию, გვ. 100-102, ტაბ. 33, წიგნში: Житие св. Григория Хандзтийского, Грузинский текст. Введение, издание, перевод Н. Марра. *Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии*, кн. VII, С-Петербург, 1911; N. et J.-M. Thierry, Notes d'un nouveau voyage en Géorgie turque, *Bedi Kartlisa: Revue de Kartvélogie*, XXV, Paris, 1968, გვ. 52-53; В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, Тбилиси, 1981, გვ. 193-194, ტაბ. 38; П. Закарая, Зодчество Тао-Кларджети, Тбилиси, 1990, გვ. 85-88, ტაბ. 75; W. Djobadze, Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klardjeti and Šavšeti, Stuttgart, 1992, გვ. 72-75, ტაბ. 92-105.

<sup>2</sup> I. Zdanevitch, *L'itinéraire géorgien de Ruy Gonzales de Clavijo et les églises aux confins de l'Atabegat*, Paris, 1966, გვ. 12; 6. აღექსიძე, დ. ხომტარია, ახალი ცნობები ტაო-კლარჯეთის სიძველეთა შესახებ (1990 წლის ექსპედიცია), *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 1991, №1, გვ. 126-130; დ. ხომტარია, კლარჯეთის IX-XI საუკუნეთა სამონასტრო ხუროთმოძღვრება, *საქართველოს ეკლესიის, ქართული სასულიერო მწერლობის და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები*, თბილისი, 1998, გვ. 446-449.

<sup>3</sup> დ. ხომტარია, შავშეთ-კლარჯეთის ეკლესიები, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 1998, №1, გვ. 65-69.

<sup>4</sup> Г. Чубинашвили, Цроми, Москва, 1969, გვ. 44.

<sup>5</sup> ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბილისი, 1955, გვ. 69, შენ. 1.

<sup>6</sup> სეფიეთის ეკლესიას V-VI საუკუნეებით ათარიღებენ (პ. ზაქარაია, თ. კაპანაძე, ციხეგოჯი-არქეოპოლისი-ნოქალაქევი: ხუროთმოძღვრება, თბილისი, 1991, გვ. 198-214). მე ვფიქრობ, რომ ამ თავდაპირველი ეკლესიის ნაშთზე IX საუკუნეში ან X საუკუნის I ნახევარში აიგო ახალი შენობა. პატრონიკე, რომელიც გვერდითი ნაეების თავზე მოწყობილი ორი გრძივი გალერეისაგან შედგება (მათი დამაკავშირებელი დასავლეთ ფრთა არ არის), სწორედ ამდროინდელი ჩანს. XV-XVI საუკუნეებში ეკლესია საფუძვლიანად გადააკეთეს

და პატრონიკეც გააუქმეს.

<sup>7</sup> მ. გარაყანიძე აშკარად აჭარბებს, როცა წერს, რომ ნარატიულ წყაროებში დაფიქსირებლია „სხვადასხვა დროს საქართველოს სხვადასხვა რაიონში მრავალი ხის ეკლესიის აგება“ (М. Гаракинидзе, Грузинское деревянное зодчество, Москва-Тбилиси, 1959, გვ. 103), მაგრამ ზოგიერთი ასეთი ფაქტი მართლაც არის ცნობილი. გავიხსენებ მხოლოდ ორ სახელგანთქმულ მაგალითს: მეფე მირიანის მიერ აგებულ პირველ სვეტიცხოველსა (330 წ. ახლო ხანები) და ხანძთის მონასტრის პირველ ეკლესიას (780-იანი წწ.). ხის ეკლესიების რიცხვი მატულობს გვიან შუა საუკუნეებში, განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოს ბარში. 1819 წლის აღწერით, იმერეთის ვაკეზე ("Вакинский округ") იყო ორმოცდაათამდე ქვისა და ასამდე ხის ეკლესია (იქვე).

<sup>8</sup> Г. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX вв. в Ксанском ущелье, *Вопросы истории искусства, т. 1*, გვ. 157-158, 160.

<sup>9</sup> Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии Шида Картли, Тбилиси, 1975, გვ. 26. შეადარე: ვ. ცინცაძე, ქსნის ხეობის ხუროთმოძღვრული ძეგლის – კაბენის გახსნა-შესწავლის შედეგები, *Ars Georgica, 7*, თბილისი, 1971, გვ. 67-90. მსჯელობა ეკლესიის დასავლეთ მკლავის თავდაპირველი გადაწყვეტის შესახებ აქ უფრო ფრთხილია, პატრონიკეს შესახებ არაფერია ნათქვამი.

<sup>10</sup> Г. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX вв., გვ. 157.

<sup>11</sup> დ. სოშტარია, შავშეთ-კლარჯეთის ეკლესიები, გვ. 65.

<sup>12</sup> W. Djobadze, *Early Medieval...*, გვ. 185.

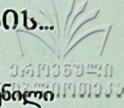
<sup>13</sup> კუმურდოსა და ბაგრატის ტაძარში პატრონიკეები ჩანგრეულია, მაგრამ მათი ზოგადი კომპოზიცია საკმარისად ზუსტად შეიძლება იქნეს რეკონსტრუირებული. ასევე დანამდვილებით არის დადგენილი პატრონიკეს თავდაპირველი აგებულება სვეტიცხოველში, სადაც სამხრეთ და ჩრდილოეთ მონაკვეთები გაქრა XV საუკუნის რესტავრაციის შემდეგ.

<sup>14</sup> ი. გომელაური, ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა, თბილისი, 1976, გვ. 10, 27-28, ტაბ. 2, 24.

<sup>15</sup> Г. Чубинашвили, Разыскания по армянской архитектуре, Тбилиси, 1969, გვ. 54.

<sup>16</sup> ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა კოლა-ოლთისსა და ჩანგლში 1904 წელს, პარიზი, 1938, გვ. 12, 81.

<sup>17</sup> ე. თაყაიშვილის მიხედვით, ფარნაკის ეკლესიის გუმბათის ყელი ოთხწახნაგაა და „გარდამავალი აფრები სრულიად არა აქვს“ (კოლა-ოლთისი, გვ. 51), მაგრამ ა. კალგინის გვემაზე ნაჩვენებია სწორედ რვაწახნაგა ყელისა



და ტროშკების პროექცია (ქართული ხუროთმოძღვრების ალბომი, შედგენილი პროფ. ე. თაყაიშვილის მიერ, ტფილისი, 1924, ტაბ. 24).

<sup>18</sup> E. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, გვ. 80, ტაბ. 114-1.

<sup>19</sup> დ. ხოშტარია, წმ. სტეფანეს ეკლესია ვაჩეძორის მონასტერში, *ძეგლის მეგობარი*, №4 (99), 1997, გვ. 24-25, 30-31.

<sup>20</sup> ალბომი, ტაბ. 16-17 (ჭრილები); კოლა-ოლთისი, გვ. 57-58.

<sup>21</sup> W. Djobadze, A Brief Survey of the Monastery of St. George in Hantz'a, *Oriens Christianus*, 78, 1994, გვ. 165, ნახ. 5, ილ. 8; ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურისა და სახვითი ხელოვნების ძეგლების გრაფიკული დოკუმენტაცია: გამოფენის კატალოგი, თბილისი, 1996, ტაბ. 6 (ჭრილი).

<sup>22</sup> მარტვილის VII საუკუნის ტაძრის მოგვიანო რეკონსტრუქციას ათარიღებს „მატიანე ქართლისა“, რომლის მიხედვითაც ეკლესია ააშენა (უნდა ვიგულისხმობთ – ალაღინა) აფხაზთა მეფე გიორგი II-მ (ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. I, თბილისი, 1955, გვ. 265). ვფიქრობ, რომ გუმბათქვეშა კონსტრუქცია სწორედ ამდროინდელი უნდა იყოს. რაც შეეხება თვით გუმბათს, ის კიდევ უფრო გვიანდელია.

<sup>23</sup> გ. ჩუბინაშვილი კისისხევს VI-VII საუკუნეებით ათარიღებდა (Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тбилиси, 1959, გვ. 257), მაგრამ მისი არქიტექტურის ისეთი თავისებურებები, როგორცაა გარე კუთხეების ნიშების ნახევარკონუსური გადახურვა და გუმბათის მრგვალი ყელი მოწმობს, რომ შენობა (IX)-X საუკუნეებზე ადრინდელი არ უნდა იყოს.

<sup>24</sup> ბიზანტიურ არქიტექტურაში აფრები მკვიდრდება VI საუკუნიდან. უადრეს მონუმენტურ ნიმუშად მკვლევართა უმრავლესობა მიიჩნევს კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიოს ტაძრის 558-562 წლებში აღდგენილ გუმბათქვეშა კონსტრუქციას (R. Traquair, *The Origin of the Pendentive*, Montreal, 1928, გვ. 2-5; J. Fink, *Die Kuppel über dem Viereck: Ursprung und Gestalt*, Freiburg-München, 1958, გვ. 17-20; Г. Чубинашвили, Цроми, Москва, 1969, გვ. 62). ამავე დროს აღნიშნავენ, რომ მინიატურულ ნაგებობებში აფრები გვხვდება უფრო ადრეც, მაგალითად აბუ მინას ეკლესიის კრიპტაში ალექსანდრიასთან – V ს. დასაწყისი (G. Stanzl, *Längsbau und Zentralbau als Grundthemen der frühchristlichen Architektur*, Wien, 1979, გვ. 97), სნატის სახლის პორტიკში კონსტანტინოპოლში – 530-იანი წწ. (R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1975, გვ. 253). ე. სვიფტის აზრით „ნამდვილ აფრებად“ უნდა ჩაითვალოს წმ. სოფიოს ტაძრის თავდაპირველი გარდამავალი სისტემაც (E. H. Swift, *Roman Sources of Christian Art*, New-York, 1951, გვ. 123-124).



- <sup>25</sup> В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, ტაბ. 36.
- <sup>26</sup> ალბომი, ტაბ. 22-ს.
- <sup>27</sup> А. Павлинов, Экспедиция на Кавказ 1888 года, ტაბ. XXX; N. et J.-M. Thierry, Notes d'un nouveau voyage en Géorgie turque, გვ. 28.
- <sup>28</sup> Е. Такаишвили, Христианские памятники. Экскурсия 1902 года, *Материалы по археологии Кавказа, вып. XII*, Москва, 1909, ნახ. 25 (წყაროსთავი), 39 (ზეგანი), 54 (სოლომონკალა).
- <sup>29</sup> I. Zdanevitch, გვ. 19.
- <sup>30</sup> А. Павлинов, Экспедиция на Кавказ 1888 года, ტაბ. XLIII.
- <sup>31</sup> დ. ხოშტარია, შავშეთ-კლარჯეთის ეკლესიები, გვ. 70-72.
- <sup>32</sup> Н. Марр, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию, გვ. 13.
- <sup>33</sup> გოგუბნის ეკლესია ახლა მთლიანად დანგრეულია. მის გუმბათქვეშა კონსტრუქციაზე მსჯელობა შეგვიძლია ე. თაყაიშვილის ექსპედიციის მასალებით: Экскурсия 1902 года, გვ. 74, ნახ. 49, ტაბ. XVI-30.
- <sup>33</sup> აფრისა და ტრომპის ნაირგვარი ჰიბრიდები და კომბინაციები გვხვდება ქართული ეკლესიების კარიბჭეებსა და სტოებში X-XI საუკუნეებშიც (ოშკი, კაცხი, მანგლისი, სამთავრო) და მერეც (გელათი, ბეთანია, საფარა და სხვა), მაგრამ ისინი განსხვავდება ცენტრალური გუმბათის დასაბჯენი კონსტრუქციებისაგან და, კერძოდ, ზემოთგანხილული სახის აფრა-ტრომპებისაგან.
- <sup>35</sup> ალბომი, ტაბ. 33-34; В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, ტაბ. 32.
- <sup>36</sup> Ani, *Documenti di Architettura Armena*, 12, Milano, 1984, გვ. 95.
- <sup>37</sup> Sanahin, *Documenti di Architettura Armena*, 3, Milano, 1970, ნახაზი გვ. 14-ზე; О. Халпахчян, Санаин, Москва, 1973, ნახაზები გვ. 24-25-ზე, ტაბ. 14-17. ო. ხალფაჩიანი სანაინის ასტვაცაციის 930-იან წლებს აკუთვნებს (იქვე, გვ. 23). ამ აზრს ემხრობა სხვა მკვლევართა უმეტესობაც, მაგრამ, ვფიქრობ, სწორი უნდა იყოს გ. გაგოშიძე, როცა ამ ეკლესიას 960-იანი წლებით ათარიღებს (იხ. მისი წერილი: სანაპინის მონასტრის მაცხოვრის ტაძრის თარიღისათვის, *საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები*, II, 1996, გვ. 128).
- <sup>38</sup> M. M. Roberti, *Il Sacello di San Jiusto a Trieste, Karolingische und Ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, გვ. 193-209, სურ. 69.

## ისტორიული პორტრეტები გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის სამხრეთ- აღმოსავლეთის ეგვტერში

გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერის (დავით ნარინის ეგვტერი) მოხატულობაზე (1292-1293) ოთხი ისტორიული პორტრეტია შემორჩენილი. მათგან ორზე წარწერების თანახმად დავით ნარინია წარმოდგენილი.

სამხრეთის კედელზე დავით ნარინი ბერის შესამოსელით – შავი კუნკულითა და შავი ანაფორითაა გამოსახული და ცის სვეტმენტოდან გამოწვდილი მაკურთხეველი მარჯვენისკენაა ვედრებად მიპყრობილი (სურ. 1).

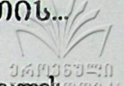
დასავლეთის კედელზე დავით ნარინი დედოფალთან ერთად იყო წარმოდგენილი ქრისტეს ნახევარფიგურის წინაშე. დედოფლის ფიგურიდან დღეს მხოლოდ შარავანდის მცირე ფრაგმენტია შემორჩენილი.<sup>1</sup> დავით ნარინს ამჯერად სამეფო შესამოსელი მოსავს (სურ. 2). ორივე პორტრეტს ერთნაირი წარწერა ახლავს – „მეფე დავით ძე რუსუდანისი“.

ეგვტერის კამარის ჩრდილოეთის კალთაზე კიდევ ერთი სამეფო პორტრეტის მკრთალი სილუეტი და წარწერის ფრაგმენტი – „მეფეთა მეფე“ იკითხება. მეფე სამი მეოთხედით აღმოსავლეთისკენაა მიმართული ვედრებად გაწვდილი ხელებით (სურ. 3).

დავით ნარინის ეგვტერის მოხატულობის საერო პორტრეტები ბევრ საყურადღებო საკითხს წამოჭრის. მოხატულობის დაზიანების გამო რთულია იმის დადგენა, თუ ვინ იყო გამოსახული დასავლეთის კედელზე დავით ნარინთან ერთად, და რომელი მეფეა წარმოდგენილი კამარაზე; ყურადღებას იქცევს დავით ნარინის ბერის სახით გამოსახვაც, რადგან წყაროებში არაა დადასტურებული მისი შემონაზუნება; დამაფიქრებელია დავით ნარინის ორჯერ წარმოდგენის ფაქტიც, რადგან შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში სხვა შემთხვევა ერთი ადამიანის ორჯერ გამოსახვისა ერთსა და იმავე სათავესში არ მოგვეპოვება; მოულოდნელია ერისკაცის, თუნდაც მეფის კამარაზე

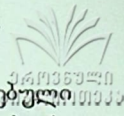
გამოსახვა, რადგან შუა საუკუნეებში ეკლესიის მოხატვის მკაცრად დადგენილი კანონის თანახმად, კამარასა და კედელთა ზედა რეგისტრებზე წმინდანები გამოისახებოდნენ, ხოლო ერისკაცების, მათ შორის მეფეების პორტრეტებს ქვედა ზონები ეთმობოდა. ამ ეპოქის საერო პორტრეტისთვის არც სამხრეთისა და დასავლეთის კედლებია ტრადიციული ადგილი.

კამარაზე წარმოდგენილი მეფე სამოსის მიხედვით მამაკაცი უნდა იყოს. წელთან შევიწროებული, კოჭებადღე დაშვებული კაბა ქართულ ფრესკებზე, ჩვეულებრივ მეფეებს აცვიათ, განსხვავებით დედოფლის სამოსისაგან, რომელიც სწორი თარვისაა და უფრო გრძელიც, კოჭებს ფარავს. სამეცნიერო ლიტერატურაში „მეფეთა მეფის“ იდენტიფიკაციის ორი ვერსია არსებობს – ერთის მიხედვით იგი ისევ დავით ნარინადაა მიჩნეული,<sup>2</sup> მეორის თანახმად – ვახტანგ II-დ, დავით ნარინის ძედ.<sup>3</sup> ძნელი წარმოსადგენია, რატომ დასჭირდებოდა დავით ნარინს თავისი მესამე პორტრეტის წარმოდგენა ამ პატარა ეგვიპტურში, თანაც ქვედა პორტრეტებსა და „მეფეთა მეფის“ გამოსახულებას განსხვავებული წარწერა ახლავს: „მეფე დავით ძე რუსუდანიისი“ და „მეფეთა მეფე“. კამარაზე რომ დავით ნარინი ყოფილიყო გამოსახული, მაშინ უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა იგი სწორედ აქ გამოესახათ ბერის სახით, რადგან შემონახვება ანგელოსებრ მდგომარეობაში გადასვლას გულისხმობს და ამიტომ ბერის წმინდანთა ადგილას წარმოდგენა გამართლებული და გასაგები იქნებოდა. ჩვენი აზრით, უფრო დამაჯერებელია „მეფეთა მეფის“ ვახტანგ II-სთან გაიგივება: იგი დავით ნარინის უსაყვარლესი ვაჟიშვილი იყო, რომელიც მამაზე უწინ გარდაიცვალა (1292) და რომლის გლოვასაც ჟამთააღმწერლის ცნობით, დავით ნარინმა ვერ გაუძლო და მომდევნო წელს თვითონაც გარდაიცვალა (1293).<sup>4</sup> ვინაიდან ვახტანგი, უკვე საიქიოსაა და ე. ი. ანგელოსთა დასშია, შესაძლოა, სწორედ ამიტომ მოიპოვა მან ეკლესიაში წმინდანთათვის განკუთვნილი ადგილი. მეფის პორტრეტის კამარაზე წარმოდგენა ამ შემთხვევაში უფრო გასაგები ხდება. თანაც ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ვახტანგი გელათის მონასტერში დაკრძალული.<sup>5</sup> ვახტანგ II-სთვის ასეთი გამორჩეული მნიშვნელობის მინიჭება კიდევ უფრო მისაღები იქნება იმდროინდელი ვითარების გათვალისწინებით: ვახტანგს, მართალია არ მოუხვეჭია ისეთი სახელი,



როგორც მაგალითად, დავით აღმაშენებელს, თამარს, ან გიორგი ბრწყინვალეს, მან სულ რაღაც სამი-ოთხი წელი იმეფა, მაგრამ ვახტანგის გამეფებით მანამდე ორად გაყოფილი საქართველო გაერთიანდა, რითაც ქართველ ერს ქვეყნის სახელმწიფოებრივი მთლიანობის მოპოების, მისი „ოღინდელი ძლიერების თანდათან ადღგენის იმედიც ეძლეოდა“.<sup>6</sup> რა რეაქციაც მოჰყვა ვახტანგ II-ის გამეფებას, კარგად ჩანს ჟამთააღმწერლის ნააზრობი: „დაიპყრა ყოველი საქართველო ნიკოფსით დარუბანდამდე... და განიხარეს ყოველთა მკვიდრთა საქართველოსათა“.<sup>7</sup> რა თქმა უნდა, აქ ქვეყნის საზღვრები გადაძებულა, დარუბანდი იმ დროს საქართველოს ადარ ეკუთვნოდა, მაგრამ საგულისხმო ისაა, რომ ერის ცნობიერებაში ვახტანგი ერთიანი ქვეყნის მეფეა.<sup>8</sup> დიდი ისტორიისთვის ოთხწლიანი მეფობა ალბათ არაფერია, ვახტანგმა ბევრის გაკეთება ვერც მოასწრო; მოულოდნელად გარდაიცვალა. მაგრამ ვიდრე იგი იყო, იყო იმედი ერთიანობისა და სიძლიერისა. ვახტანგის გარდაცვალება კვლავ ქვეყნის დაშლის მომასწავლებელი იყო, რაც მოხდა კიდევ. დავით ნარინისთვის ვახტანგი ძვირფასი ვაჟიშვილიც იყო და ერთიანი საქართველოს მეფეც. ამ ფონზე მით უფრო არაა გასაკვირი, რომ მამას თავისი ძე გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთის ეგვტერში დაეკრძალა და მისი პორტრეტი კამარაზეც კი გამოესახა. გელათის ფრესკის წარწერაც – „მეფეთა მეფე“ სავსებით შესაძლებელია ვახტანგ II-ის პორტრეტს ახლდეს, რადგან მას, როგორც ერთიანი საქართველოს მეფეს უთუოდ ექნებოდა ეს ტიტული.

ეგვტერის დასავლეთის კედელზე წარმოდგენილი სცენა საყოველთაოდაა ცნობილი აღმოსავლეთქრისტიანულ ხელოვნებაში. იგი სუფერენტა წყვილის კურთხევას გადმოსცემს და გვამცნობს, რომ ისინი ხელდასხმულნი, ღვთივეკურთხეულნი არიან. ამ კომპოზიციაში, ჩვეულებრივ, მეუღლეები, ან თანამოსაყდრენი არიან წარმოდგენილნი, რომელთაც მათ თავზე ნახევარფიგურად გამოსახული ქრისტე აკურთხებს. ქართულ ხელოვნებაში ამ სცენის XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე ადრეული ნიმუშები არ მოგვეპოვება. ვფიქრობთ, რომ დავით ნარინის ეგვტერის დასავლეთის კედელზე, თავის დროზე, დავით ნარინი თავის თანამეცხედრესთან ერთად იყო გამოსახული. დავით ნარინის ორი მეუღლეა ცნობილი – თამარ ამანელისძეთა ასული და მიხეილ VIII პალეოლოგოსის ასული.<sup>9</sup> ჩვენი ვარაუდით გელათში, სწორედ ეს უკანასკნელი იყო წარმოდგენილი.



ეგვტერის მოხატულობა XIII საუკუნის ბოლოსაა შესრულებული (1292-1293), იმ ხანაში, როცა საქართველოში პალეოლოგოსური ხელოვნების ტენდენციები იწყებს შემოსვლასა და გავრცელებას. ორმაგი პორტრეტი ბიზანტიაშიც განსაკუთრებით სწორედ ამ ეპოქაში განვითარდა. დავით ნარინის ეგვტერის მოხატულობა თავისი სტილითაც, შესრულების მანერითაც პალეოლოგოსურ ხელოვნებაზეა ორიენტირებული, იგი ამ სტილის უაღრესი ნიმუშია საქართველოში და ამდენად მოულოდნელი არაა, რომ კედლის მხატვრობის სწორედ ასეთ ძეგლზე გვხვდება ორმაგი პორტრეტის ნიმუშიც.

### შენიშვნები:

<sup>1</sup> რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები, „ხელოვნება“, თბ., 1982, გვ. 13

<sup>2</sup> რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, დას. ნაშრ., გვ. 13

<sup>3</sup> Т. Вирсаладзе, Роспись Давида Нарина в южном пределе главного гелатского храма, ხელნაწერი.

<sup>4</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბ., 1958, გვ. 295

<sup>5</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბ., 1958, გვ. 295

<sup>6</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თხზულებები, ტ. III, თბ., 1982, გვ. 120

<sup>7</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბ., 1958, გვ. 293

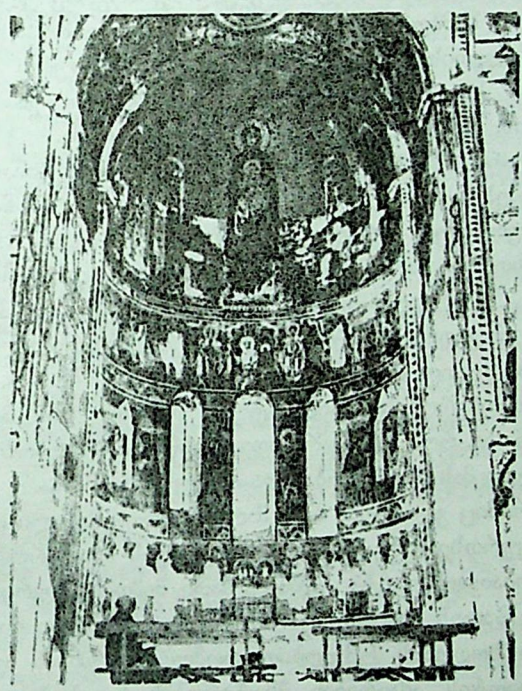
<sup>8</sup> ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 123

<sup>9</sup> ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 54.

<sup>10</sup> H. Belting. Das Illuminierte Buch in der Spätbyzantinischen Gesellschaft, 1970, გვ. 82-85; G. Millet, Portraits Byzantins, Revue de l'Art Chrétien, LXI, Paris, 1911, გვ. 445-451; P. V. Underwood, Notes on the Works of the Byzantine Institute in Istanbul: 1955-1965, D O P, 12, 1958, გვ. 267-287; ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის პორტრეტები გელათის მონასტერში, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXIII სამეცნიერო სესია, მიძღვნილი გ. ალიბეგაშვილის ხსოვნისადმი, სესიის მასალები, თბ., 1999, გვ. 21-24.

## ირინე მამაიაშვილი

### გელათის მთავარი ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამის თავისებურებანი



დავით აღმაშენებლის მიერ 1106 წელს დაარსებული გელათის მონასტრის მთავარი, ღვთისმშობლის შობის ტაძრის ინტერიერი არაერთხელ იყო მოხატული და განახლებული<sup>1</sup>. თურქების 1510 წლის გამანადგურებელი შემოსევის შემდეგ მონასტერი განაახლეს, მთავარი ტაძარი კი ხელმეორედ მოხატეს იმერეთის მეფის ბაგრატ III (1510-1565 წწ.) და კათოლიკოსის ევდემონ ჩხეტიძის თაოსნობით

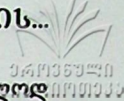


(1557-1578 წწ.). ტაძრის ცენტრალური სივრცის მოხატულობის საერთო პროგრამაში გაერთიანებულია ადრინდელი დეკორის შემორჩენილი ნაწილები – აბსიდის XII საუკუნის მოზაიკა და XV საუკუნის II ნახევარში შესრულებული გუმბათის მოხატულობა. ამასთან ერთად პროგრამას ემატება და ავსებს XVII საუკუნის მხატვრობა დასავლეთის მკლავის ორ ქვედა რეგისტრში.

მხატვრობის რთული და განვითარებული იკონოგრაფიული პროგრამა დატვირთულია სიმბოლური და ლოგომატური გამოსახულებებით, ქრისტესა და ღვთისმშობლის ცხოვრების ნარატიული ციკლებით, წმინდანთა და ქტიტორთა ფიგურებით. მრავალმხრივია გახსნილი ღვთისმშობლის, როგორც ეკლესიის პატრონის თემა.

ამ უზარმაზარი ანსამბლის საერთო კომპოზიციის აგებისას მხატვარს უნდა შეეთანხმებინა ფერწერა უკვე არსებული დეკორის ნაწილებთან და რაც განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენდა, ძველ, XII საუკუნის არქიტექტურასთან. ტაძარში შესვლისას ერთგვარი კონტრასტი იქმნება მონუმენტური, ჯვარ-გუმბათოვანი ნაგებობის ნათელ, ჰარმონიულ სივრცესა და მკვეთრ, ჟღერად ფერებში შესრულებულ, საკმაოდ დინამიკური სცენებით დატვირთულ მხატვრობას შორის. არქიტექტურისა და მხატვრობის სტილისტური განსხვავების მიუხედავად ნათლად იგრძნობა, რომ მხატვარი ითვალისწინებს ნაგებობის ტექტონიკას, უთანხმებს მას მხატვრობას და აღწევს უზარმაზარი ანსამბლის ერთიანობას, რაშიც ვლინდება მისი მაღალი პროფესიული ოსტატობა. გუმბათის, საკურთხევის და სამივე მკლავის მხატვრობის ვიზუალურად გაერთიანების ეფექტი იქმნება მათი შემომსახვერელი ვიწრო თაღების, გუმბათის ყელის კარნიზის ერთგვაროვანი კეცილი ორნამენტული ზოლების მეშვეობით, რომლებიც ქმნიან ხერხემალს, კრავენ და თითქოს ამავრებენ მხატვრობას ნაგებობასთან. არქიტექტურასთან კავშირს განაპირობებს მისი დეტალების – თაღების სოფიტების, სარკმლების კედლების ორნამენტით დაფარვა, რეგისტრების ზომების შეთანხმება კედლის სიბრტყის არქიტექტონიკასთან.

ცენტრალური, დასავლეთის კარიდან აღმოსავლეთისკენ მოძრაობისას ჯერ აბსიდის მონუმენტური, დიდებული მოზაიკური კომპოზიცია აღიქმება – ღვთისმშობელი ნიკოპეა და მის წინამდგომარე ორი მთავარანგელოზი, შემდეგ კი მზერა გადადის აბსიდის ბემის კამარაში



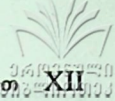
წარმოდგენილ „ძველი დღეთას“ გამოსახულებაზე და მხოლოდ გუმბათქვეშა სივრცეში მოხვედრისას იშლება მნახველის წინაშე გუმბათის კომპოზიცია – ქრისტე პანტოკრატორი და „საღმრთო ლიტურგია“; გუმბათის ყელში – წინასწარმეტყველები. გუმბათი ის ღერძია, რომელიც გათვალისწინებულია შეხდგომი პერიოდის, XVI საუკუნის მხატვრობის აგებისას. მისკენა მიმართული ყოველი მკლავის კამარის ცენტრში გამოსახული, სწორკუთხა, წაგრძელებულ ჩარჩოებში ჩასმული დოგმატური ხასიათის გამოსახულებანი: სამხრეთით – ქრისტე-ემმანუელი, დასავლეთით – ჯვარი, ჩრდილოეთით – ჰეტიმასია, აღმოსავლეთით – ოვალური მანდორლით შემოსაზღვრული „ძველი დღეთა“, ანგელოზთა გუნდების თანხლებით. ეს კომპოზიციები გარდამავალ საფეხურს ქმნიან გუმბათსა და ტაძრის მკლავების მხატვრობას შორის და სრიალა ფორმის აფრებში ჩაწერილ მახარებელთა გამოსახულებებთან ერთად აკავშირებენ გუმბათის კომპოზიციას გუმბათქვეშა სივრცის მხატვრობასთან.

ინტერიერის მხატვრობა ოთხ რეგისტრად დაყოფილი ფართო ორნამენტული ზოლებით – ზედა რეგისტრი კამარის ქუსლზე გადის და თანხდება შუა, მაღალი სარკმლის დონეს. მხოლოდ ამ რეგისტრის ჰორიზონტალია დაცული ყველა მკლავში, საკურთხეველის გარდა, სადაც იგი ბევრად აღემატება დანარჩენებს; მომღვწო რეგისტრების დონეებიც არქიტექტურითაა ნაკარნახევი. მკლავების მხატვრობის დანაწილება, სცენათა განლაგება მოპირდაპირე კედლებზე სიმეტრიის პრინციპს ექვემდებარება.

მხატვრობის ანსამბლის აგების ღრმად გააზრებული, ლოგიკური სტრუქტურა განაპირობებს მრავალფეოურიანი სცენების, გავრცობილი ციკლების, წმინდანთა და ქტიტორთა გამოსახულებების ნათლად აღქმას, გარკვეული იდეური მახვილების გამოვლენას – მხატვრული და იდეური მხარის ურთიერთკავშირს.

შუა საუკუნეთა ტაძრების დეკორის თეოლოგიურ პროგრამას, არსებული იკონოგრაფიული ტრადიციების ფარგლებში, ყოველ ძეგლში თავისებური, განუმეორებელი სახე აქვს, რაც სხვადასხვა ფაქტორით განისაზღვრება – მოსახატი ნაგებობის არქიტექტურული ტიპი, მისი ზომები, ეკლესიის წმინდა მფარველი ან დღესასწაული, რომელსაც იგი ეძღვნება, ღროის მოთხოვნები, დამკვეთის გემოვნება, ლიტურგიის



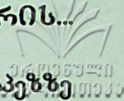


რიტუალების ზემოქმედების გაძლიერება განსაკუთრებით საუკუნიდან და შემდგომ პერიოდში.

გელათის მთავარი ტაძრის მოხატულობის პროგრამა ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ნიმუშია, რომელშიც აშკარადაა გამოხატული ლიტურგიის კავშირი მხატვრობასთან და როგორც ა. გრაბარი აღნიშნავს მხატვრობის „ლიტურგიის ვიზუალური განმარტების ფუნქცია“<sup>2</sup>.

მოხატულობის პროგრამაში დომინირებს ქრისტეს დიდების, მსხვერპლისა და მეორედ მოსვლის იდეები, რაც მკაფიოდაა გამოხატული გუმბათში – ცენტრში, განკითხვის დღის მსაჯული – ქრისტე ყოვლისმწყობელი, რომლის შემომსაზღვრელი წრე უჭირავს აპოკალიფსურ არსებებს – ანუ „ლიტურგიული დიდების“ კომპოზიცია; შემდეგ ზოლში – „საღმრთო ლიტურგია“, რომელიც დიდი გამოსვლის რიტუალს ასახავს. იგი ექპარისტოული მსხვერპლის, ქრისტეს დიდების და მეორედ მოსვლის იდეებს მოიცავს; გუმბათის ყელში წარმოდგენილ წინასწარმეტყველთა გრაგნილების ტექსტები ასევე მეორედ მოსვლის მაუწყებელია. ეს თემა აქცენტირებულია მკლავების კამარების ცენტრში მოთავსებული გამოსახულებებითაც – „ძველი დღეთა“, ქრისტე ემმანუელი, ჯვარი, „ჰეტიმასია“, რომელსაც ეკვრის ჩრდილოეთის მკლავის ზედა რეგისტრში გამოსახული „სულიწმინდის მოფენა“. ნიშანდობლივია, რომ ეს გამოსახულებანი თითოეული მკლავის კომპოზიციებთან მიმართებაში მოხატულობის იდეურ შინაარსს განსაზღვრავს.

საკურთხეველის აბსიდის პროგრამა მთლიანად საღმრთო ლიტურგიას ასახავს, რომელიც სრულად წარმოგვიდგენს ხსნის ისტორიას განკაცებიდან მსხვერპლად შეწირვამდე და აღდგომას. საკურთხეველის კონქში გამოსახული მოზაიკური ღვთისმშობელი ნიკოპეა განკაცებას განასახიერებს და იგი ლიტურგიის პირველ ნაწილს, პროსკომიდიას უკავშირდება; განკაცების დოგმა აქცენტირებულია ბემის კამარის ცენტრში მოთავსებული „ძველი დღეთას“ გამოსახულებით, რომელიც ქრისტეს ჟამის უწინარესი ხატია<sup>3</sup>. განკაცებასთან მჭიდრო კავშირშია ექპარისტოული მსხვერპლის თემა, რომელიც მომდევნო სამ რეგისტრში, ლიტურგიული რიტუალების ამსახველ კომპოზიციებშია გამოხატული – „საღმრთო ლიტურგია“ – საღმრთო ლიტურგიის დიდი გამოსვლის ილუსტრაცია; „მოციქულთა ზიარება“ – ლიტურგიის უმთავრესი



ნაწილის, ზიარების ასახვა, „მსხვერპლის თაყვანისცემა“ ტრაპეზზე დასვენებული ქრისტეს გამოსახულებით – მსხვერპლის ზიარებისათვის კურთხევის გამოხატულება.

ეკქარისტიული მსხვერპლის საშუალებით ხსნის და ეკლესიის დამკვიდრების იდეას ეხება აბსიდის ბემის სატროუმფო თაღის ბერძნული წარწერა: „მოსავთა შენთა დამამტკიცებლო, უფალო, დამამტკიცე ეკლესია შენი, რომელი მოიყიდე სისხლითა შენითა“<sup>4</sup>. მეორე, ქართული ასომთავრული წარწერა, რომელიც აბსიდის სატროუმფო თაღს მოუყვება, გადმოსცემს ღვთისმშობლის, როგორც განკაცებისთვის წმინდა სახლის იდეას: „სახლსა შენსა შვენის სიწმინდე უფალო სივრძესა დღეთასა“ (ფსალმუნი 92,5). ღვთისმშობლის სიწმინდის, მისი ღვთიური ნიშნით ცხოვრების დასტურია ბემაში წარმოდგენილი ღვთისმშობლის ყრმობის გავრცობილი ციკლი.

ღვთისმშობლის ყრმობის ციკლი, ქრისტეს წინაპრების ამბების თხრობა წლიური ლიტურგიის მიხედვით წინ უსწრებს შობას, განკაცების პერიოდს. ციკლის მნიშვნელობაა განკაცებისათვის მომზადება<sup>5</sup>. გელათის ტაძარში ციკლისთვის საპატიო ადგილის შერჩევა საკურთხეველში, ტაძრის ღვთისმშობლის შობის დღესასწაულისადმი მიძღვნის გამოხატულებაა.

აბსიდის მხატვრობის ორი მთავარი თემა – განკაცება და მსხვერპლი ვითარდება ტაძრის ცენტრალურ სივრცეში ქრისტეს ცხოვრების სიუჟეტებით. სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავებში ქრისტოლოგიური ციკლის მხოლოდ დიდი დღესასწაულებია გამოსახული მცირე გამონაკლისის გარდა, დასავლეთის მკლავი ეთმობა ქრისტეს ვნებათა და ღვთისმშობლის მიძინების ციკლებს, ღვთისმშობლის დაუჯდომელს. საუფლო დღესასწაულთა ციკლი სამხრეთის მკლავის ზედა რეგისტრიდან იწყება, გადადის ჩრდილოეთის მკლავში საათის ისრის მიმართულებით, მოვლენათა ქრონოლოგიის დაცვის გარეშე.

სამხრეთის მკლავში წამყვანია ქრისტეს განკაცებისა და ღვთისმშობლის, როგორც ქრისტეს განმახორციელებლის თემა. განკაცების ღოგმის გამოხატულებაა ქრისტე ემმანუელი, რომელიც კამარის ცენტრში ქმნის იდეურ მახვილს. სწორედ განკაცებით, „ხარების“ და „შობის“ სცენებით იწყება ტრადიციულად საუფლო დღესასწაულთა ციკლი. მომდევნო სცენა ქრონოლოგიურად „მირქმა“



უნდა იყოს, მაგრამ მის ნაცვლად ლიტურგიული კალენდრის მიხედვით „ნათლისღება“, „მირქმა“ კი ჩრდილოეთის მკლავშია გამოსახული. „შობისა“ და „ნათლისღების“ ერთმანეთის გვერდით მოთავსებულ სცენებში ქრისტეს ეპიფანიაა გამოხატული, მისი ხორციელი და სულიერი შობა. ამგვარი მნიშვნელობით ნათლისღება გააზრებულია კირილე იერუსალიმელის საკითხავში ნათლისღებაზე. სცენათა შორის აზრობრივ კავშირებს სხვა შემთხვევებშიც შეიძლება გავაღვენოთ თვალი „ხარების“ ქვემოთ, მომღვენო რეგისტრებში „გარდამოხსნა“ და „დატირება“, სცენები, რომლებიც არ შედის დიდ დღესასწაულთა ციკლში. „დატირება“ ეყრდნობა არა სახარების ტექსტს, არამედ მომდინარეობს განვითარებული ლიტურგიის რიტუალიდან, რომელშიც გამოხატულია ჰიმნოგრაფიული და ჰომილეტიკური რიტორიკა<sup>6</sup>. „გარდამოხსნისა“ და „დატირების“ – „ხარებისა“ და „შობის“ სიახლოვეში მოთავსება შეიძლება აიხსნას ლიტურგიული ტირილის ტექსტით, რომელშიც მარიამი იგონებს შეილის ბავშვობას. კონტრასტი დაბადებასა და სიკვდილს შორის, მწუხარებასა და სიხარულს შორის მრავალჯერ მეორდება ლიტურგიულ ტირილში (გიორგი ნიკომედიელის ჰომილია ან რომანოს მელიოდოსის ცნობილი კონდაკი, რომელსაც იყენებენ ვნებათა ლიტურგიაში)<sup>7</sup>. „ქრისტეს დატირებისა“ და „ღვთისმშობლის მიძინების“ მსგავსი შინაარსის სცენები ერთმანეთის გვერდითაა მოთავსებული, ხოლო აღდგომის გამოშხატველი სცენა, „მენელსაცხებლე დედანი“ – „ქრისტეს გარდამოხსნისა“ და „დატირების“ პირდაპირ, დასავლეთის კედელზე. მკლავის შუა, სამხრეთის კედელზე გამოსახულ „ღვთისმშობლის მიძინების“ და „ღვთისმშობლის ქების“ კომპოზიციებთან წარმოდგენილია „პირი ღვთისა“, როგორც ქრისტეს განკაცების სიმბოლო და ამით კიდევ ერთხელაა მინიშნებული ღვთისმშობლის, როგორც უფლის განმახორციელებლის როლი. სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავების სცენები, აღმოსავლეთის კედელზე, საკურთხეველის წინ თანმიმდევრობით იკითხება – ჩრდილო-აღმოსავლეთით – „ჯვარცმა“, სამხრეთ-აღმოსავლეთით – „გარდამოხსნა“, „დატირება“, ხოლო ქვედა რეგისტრში, საკურთხეველის ორივე მხარეს ქრისტეს ვნებისა და გამარჯვების სიმბოლოები, დიდი გოლგოთის ჯვრებია, რომლებიც აბოლოვებენ და თითქოს კრავენ ორივე მკლავის მხატვრობას.



ჩრდილოეთის მკლავის კამარაში წარმოდგენილ „ჰექტიმასიას“ და მასთან მიმდებარე „სულიწმინდის მოფენაში“ გამოხატულ მეორედ მოსვლის იდეას მკლავის მხატვრობის სხვა სცენებიც მოიცავს. მათში ასევე წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება მესიის გამოცხადების იდეას. სცენათა განლაგებაში მთავარია იდეური მახვილების გამოკვეთა: აღმოსავლეთის კედელზე, „ჯვარცმის“ ზემოთ და ქვემოთ აღდგომის გამომხატველი „ლაზარეს აღდგინება“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“; ზედა რეგისტრში გამოსახული „სულიწმინდის მოფენის“ სცენას უკავშირდება ქვემოთ, მესამე რეგისტრში მოთავსებული, განსაკუთრებით გამოყოფილი „იერუსალიმს შესვლის“ კომპოზიცია (მეორე რეგისტრი დიდი სარკმლებითაა დანაწევრებული და მათ შორის ორი წმინდა მეომარია გამოსახული). იერუსალიმს შესვლის ლოცვაში პირდაპირაა მითითებული სულიწმინდის მოფენის შესახებ ადამიანთა მოდგმაზე. სულიწმინდის მოფენა კი ყველაზე მეტად ექპარისტოულ წმინდა მსხვერპლს, ნებით ჯვარცმასზე მიმავალ ქრისტეს ეკუთვნის<sup>9</sup>. თუ „იერუსალიმს შესვლის“ კომპოზიციის კიდევ ერთ, სასუფეველში შესვლის მნიშვნელობას გავითვალისწინებთ, მაშინ მის ქვემოთ, ქვედა რეგისტრში გამოსახული ქტიტორთა მწკრივი შეიძლება აზრობრივად მეორედ მოსვლას დაუკავშირდეს. ეს მით უფრო სარწმუნოა, რომ კამარაში „ჰექტიმასია“ – საყდარი განმზადებული განკითხვის დღისთვის. ნიშანდობლივია, რომ კედლის მხატვრობაში ქტიტორთა განკითხვის დღესთან მიმართებაში გამოსახვის არაერთი შემთხვევა აღინიშნება (ატენი – XIს; ტაბაკინი – XVIს.).

დასავლეთის მკლავის კამარაში წარმოდგენილი ვნებისა და გამარჯვების სიმბოლო – ჯვარი, მკლავის მხატვრობის შინაარსის განმსაზღვრელია. ამ მკლავში ცალკეა გამოყოფილი ქრისტეს ვნებათა გავრცობილი ციკლები. ვნებათა ციკლის ცალკე გამოყოფა უკვე XI საუკუნეში აღინიშნება. XVIII საუკუნის სახელმძღვანელოს ავტორი დიონისე ფურნელი ძველი მოხატულობების სისტემების მიხედვით იძლევა რჩევას, რომ ჯერ დიდი დღესასწაულები გამოსახონ, შემდეგ კი ვნებები<sup>9</sup>.

ქრისტეს ვნებათა ზედა რეგისტრში გამოსახული პირველი ციკლის პარალელურად ღვთისმშობლის მიძინების ციკლია გაშლილი. როგორც ცნობილია, ციკლის შემადგენელი სცენების სიუჟეტები წარმოადგენს



ქრისტეს ცხოვრების ბოლო დღეების ამსახველი სცენების გამეორებას და მათ ერთმანეთის პარალელურად გამოსახვენ. ასეა გელათის მხატვრობაშიც – „ფერხთა ბანისა“ და „საიდუმლო სერობის“ ქვემოთ ღვთისმშობლის მიერ მოციქულთა ფერხთა ბანა, მოწაფეებთან სერობა და სხვა სიუჟეტებია მოცემული. მკლავის ცენტრალურ, დასავლეთის კედელზე წარმოდგენილი ღვთისმშობლის დაუჯდომლის ორი, საზეიმო ხასიათის კომპოზიცია ღვთისმშობლის დიდებას გამოხატავს, რითაც კიდევ ერთხელაა ხაზგასმული ტაძრის ღვთისმშობლისადმი მიძღვნა. XVII საუკუნეშია შესრულებული მკლავის ქვედა ორი რეგისტრის მხატვრობა<sup>10</sup>. IV რეგისტრი მთლიანად ეთმობა ქრისტეს ვნებათა ციკლს, რომელიც ზედა რეგისტრის ვნებათა ციკლის გაგრძელებას წარმოადგენს. დასავლეთის კედელზე, ცენტრალური კარის ტიმპანში გამოსახული „ხატი მიძინებისა“ (მკვდარი, გარდამოხსნილი ქრისტე), როგორც მსხვერპლისა და ხსნის სიმბოლო ხაზს უსვავს ვნებათა ციკლის მნიშვნელობას. „ხატი მიძინებისა“ წითელი პარასკევის დღესასწაულის ხატია წმინდა კვირის ვნებათა ლიტურგიის, ჟამის წირვის დროს გამოსატანად<sup>11</sup>. გელათის ტაძარში მისი ვნებათა სცენათა შორის ცენტრში გამოსახვა ლიტურგიასთან კავშირით განისაზღვრება. ამრიგად, XVII საუკუნის მხატვარი ანვითარებს და ლოგიკურად ასრულებს XVI საუკუნის მხატვრობაში გამოხატულ ექვარისტიული მსხვერპლის თემას.

მხატვრობაში წარმოდგენილი წმინდანებისათვის ადგილი შერჩეულია ძირითადად ლიტურგიული კალენდრის მიხედვით, ყოველ მკლავში გამოსახულ მთავარ საუფლო დღესასწაულთან მიმართებაში – სამხრეთის მკლავში, წმინდანები, რომელთა ხსოვნის დღე შობისა და შობის წინა მარხვის პერიოდში, ნოემბერ-დეკემბერშია; ჩრდილოეთში – სულიწმინდის მოფენისა და შემდგომ პერიოდში – ივნისსა და ივლისში; დასავლეთის მკლავში ჯვრის ამაღლებისა და ღვთისმშობლის რამდენიმე დღესასწაულის თვეებში – აგვისტოსა და სექტემბერში.

მხატვრობის თეოლოგიური პროგრამის განხილვის შედეგად ნათელია ლიტურგიის დიდი მნიშვნელობა არა მხოლოდ ლიტურგიული რიტუალების ამსახველ სცენათა შერჩევის, არამედ სცენათა და წმინდანთა ფიგურების განლაგების თვალსაზრისითაც. ნიშანდობლივია აგრეთვე სცენათა გამოყოფა გარკვეული იდეის წინ წამოწევის მიზნით.



როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეთა მონუმენტური მხატვრობის დეკორში ქრისტეს ცხოვრების ამსახველ სცენათა განლაგებაში ძირითადად ორი პრინციპი აღინიშნება – ქრონოლოგიური და წლოური ლიტურგიული კალენდრის მიხედვით<sup>12</sup>. ეს პრინციპები თითოეულ ძეგლში მეტ-ნაკლებადაა დაცული. ზოგჯერ მონატულობაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სცენათა ურთიერთშთანხმებას იდეური და სიმბოლური კავშირების მიხედვით. გელათის ტაძრის მონატულობისაგან განსხვავებით, რომელშიც ლიტურგიულ კალენდარს წამყვანი მნიშვნელობა აქვს, XVI საუკუნის სხვა ძეგლებში (აღვანი, გრები, შუამთა, ნეკრესი, კაწარეთი, გელათის წმ. გიორგის ეკლესია) სცენათა განლაგებაში მოვლენათა ისტორიული თანმიმდევრობა აღინიშნება<sup>13</sup>. ასეთივე პრინციპია დამახასიათებელი ათონის მთის ტაძართა მონატულობებისათვის.

საინტერესოა XVI საუკუნის ე.წ. „ხალხური“ მხატვრობის ძეგლები, რომელთა უმეტეს ნაწილში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სოუჟეტთა დაჯგუფება სიმბოლური და აზრობრივი კავშირების მიხედვით, რაშიც გამოხატულია XIV საუკუნიდან გაძლიერებული რთული სიმბოლიკისკენ მისწრაფების ტენდენცია<sup>14</sup>.

ღვთისმშობლის ტაძრის მონატულობის თეოლოგიური პროგრამა ძირითადი ნიშნებით პოსტ-ბიზანტიური პერიოდისთვისაა დამახასიათებელი, რაც განსაკუთრებით ნათლად ჩანს გუმბათისა და აბსიდის მონატულობაში (წარმოდგენილია გვიანი პერიოდისთვის დამახასიათებელი „საღმრთო ლიტურგიის“ კომპოზიცია), მაგრამ მთელი რიგი თავისებურებებით იგი თანადროული ძეგლებისაგან განსხვავებულია – პროგრამაში არ არის შეტანილი პოსტ-ბიზანტიურ და განსაკუთრებით ათონურ მხატვრობაში გავრცელებული აღდგომისა და სასწაულთა ციკლები, ქადაგებანი, ივაკები. ეს ციკლები თუმცა გავრცობილი სახით არც სხვა თანადროულ ქართულ ძეგლებშია, მაგრამ ერთი ან ორი სცენა პროგრამაში აუცილებლადაა წარმოდგენილი – მაგ. „თომას რწმუნება“ ამ პერიოდის ყველა მონატულობაში გვხვდება.

უჩვეულოა „საღმრთო ლიტურგიის“ სცენის ორჯერ გამოსახვა გელათის ტაძარში (აბსიდში და გუმბათში), რაც შეიძლება ავხსნათ, ტაძრის ამ ნაწილების სხვადასხვა პერიოდში შესრულებით და ლიტურგიული შინაარსის სცენათა განსაკუთრებული პოპულარობით

გვიან შუა საუკუნეებში. მხატვრობაში გამორიცხულია XIII–XIV საუკუნეებში გავრცელებული წმინდანთა ნახევარფიგურების რიგები, რაც დიდ მნიშვნელობას იძენს მომდევნო პერიოდში. ათონის მხატვრობაში ზოგჯერ დეკორაციულ მედალიონებში ჩასმული ან მედალიონების გარეშე გამოსახული ასეთი რიგები ჯაჭვის მსგავსად მოყვება ყველა კედელს და სპეციფიკურ ელფერს ანიჭებს მხატვრობას. ნახევარფიგურათა მწკრივები პოპულარობით სარგებლობს გვიანი ხანის ქართულ მხატვრობაშიც (გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთის კარბჭე, ახალი შუამთა, გრემი და სხვა).

გელათის ტაძრის პროგრამაში ფართოდ და სრულადაა წარმოდგენილი ეკლესიის პატრონის, ღვთისმშობლის თემა—ადრეული ხანიდან გავრცელებული ღვთისმშობლის ყრმობის ციკლი, ლიტურგიული ჰიმნის საფუძველზე XIV საუკუნეში ჩამოყალიბებული ღვთისმშობლის დაუჯდომელი და ძალიან იშვიათი, საქართველოში კი უნიკალური ღვთისმშობლის მიძინების გავრცობილი ციკლი.

გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძრის ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მკლავებში გამოსახული არსებითად მხოლოდ დიდ საუფლო დღესასწაულთა ციკლი, ნახევარრეგისტრების იგნორირება, მხატვრობის აგებისას ტექტონიკურობისკენ სწრაფვა, რეგისტრების ზომების შეთანხმება კედლის სიბრტყის არქიტექტონიკასთან მთლიანობაში ადრეული, XI–XII საუკუნეების ტრადიციის გაგრძელებას და გარკვეული რეტროსპექტიულობის შერბნებას იწვევს, რისი საფუძველი შესაძლოა მხატვრობის თავდაპირველი ფენა იყოს. ამ ვარაუდს განამტკიცებს დავით აღმაშენებლის გამოსახულებაც, რომელიც, როგორც ფიქრობენ, შესრულებულია ძველი პორტრეტის ნაცვლად<sup>15</sup>.

გელათის განვითარებული, დახვეწილი იკონოგრაფიული პროგრამის შედგენისას მხატვარი უდავოდ სარგებლობდა სახელმძღვანელოთი, სქემებით, რომლებიც, როგორც ცნობილია, ფართოდ იყო გავრცელებული შუა საუკუნეებში. ამავე დროს უდავოა ის დიდი როლი, რომელიც ეკუთვნის თეოლოგიაში ღრმად განათლებულ მხატვარს პროგრამის ძირითადი იდეების გააზრებასა და კომპოზიციის გადაწყვეტის თვალსაზრისით. არანაკლები და შესაძლოა გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა პროგრამის შედგენაში ერთ-ერთი დამკვეთის, კათალიკოსის ევდემონ ჩხეტიძის და გელათში მოღვაწე სხვა სასულიერო პირების

მონაწილეობას, რომელთა ფრესკული პორტრეტები შემონახულია ტაძრის კედლებზე.

**ბიბლიოგრაფია:**

- <sup>1</sup> რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი, თბ., 1982წ.
- <sup>2</sup> A. Grabar, Byzantine Painting, Geneva, 1956, p.139.
- <sup>3</sup> George Galavaris, The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels, Wien, 1979, p.99.
- <sup>4</sup> მირქმის კანონის III სიმღერა (Богослужбные каноны, СПб., 1975, с.31) წარწერა გამოქვეყნებულია თ. ყაუხჩიშვილის ნაშრომში „ბერძნული წარწერები საქართველოში“, თბ., 1951 წ. გვ. 124.
- <sup>5</sup> S. Dufrenne, Les Programmes iconographiques des eglises byzantines des Mistra, Paris, 1970, p.54.
- <sup>6</sup> K. Weitzmann, 'The Origin of the Threnos ', De artibus opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky, ed. M. Meiss, New York, 1961, 476 ff.
- <sup>7</sup> H. Belting, An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, DOP N. 34, N. 35, p.1980, 1981, p. 4.
- <sup>8</sup> A. Graber, Rouleu liturgique Constantinopolitain et ses peintures, DOP N.8, 1954, p.184.
- <sup>9</sup> G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV , XV et XVI siècles., Paris, 1960, p. 32.
- <sup>10</sup> რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი, გვ. 15. ფ. დევდარიანი, გელათის ლეთისმშობლის XVII ს მოხატულობა, (მაცხოვრის ვნებათა ციკლი), თსუ სამეცნიერო შრომათა კრებული 2, თბ., 2001
- <sup>11</sup> H. Belting, დასახ. ნაშრ. გვ. 7.
- <sup>12</sup> G. Millet, დასახ. ნაშრ. გვ. 36, 37
- <sup>13</sup> М.Вачнадзе. Некоторые особенности и хронологическая последовательность группы кахетинских росписей XVI в. II Международный симпозиум по грузинскому искусству, 1977, с.7. б. ჩიხლაძე, მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები გვიან ფეოდალური პერიოდის კედლის მხატვრობაში (გელათის წმ. გიორგის ეკლესიის XVI ს. მოხატულობის მაგალითზე), თბ. , 1993 წ., გვ. 11.
- <sup>14</sup> И. Мамаиашвили, Роспись Табакини, Тб .,1991, с. 20-23.
- <sup>15</sup> რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 14.



3-

40301/4

