

**დიონისურობის კონცეფცია კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში “დიონისოს ღიმილი”**

კონსტანტინე გამსახურდიას “დიონისოს ღიმილი” კლასიკური მოდერნისტული, კერძოდ, ექსპრესიონისტული რომანია, რომელშიც პანორამულადაა წარმოჩენილი მოდერნის ეპოქის “მითოსმოკლებულობის”, მანქანურ-ტექნოკრატიული ცნობიერების გაბატონების, მოდერნისტული ქალაქის ქაოტურობის, მატერიალისტური საზოგადოების გულგრილობის, კულტურის გაუფასურებისა და ყოფიერების დესაკრალიზაციის დისკურსები. ამ ფონზე წინა პლანზეა წამოწეული მოდერნის ეპოქაში მცხოვრები ადამიანის ეგზისტენციალური კრიზისი და მის მიერ დაკარგული ღმერთის განუწყვეტელი ძიების პროცესი, რაც სიუჟეტურ დონეზე დიონისურობის კონცეფციით ვლინდება.

დიონისურობის კონცეფცია გერმანელმა ფილოსოფოსმა ფრიდრიხ ნიცშემ (1844-1900) ჩამოაყალიბა თავის პირველ ფილოსოფიურ თხზულებაში “ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან”, რითაც მან უდიდესი გავლენა იქონია ევროპული კულტურის შემდგომ განვითარებაზე. ფაქტობრივად, მოდერნისტული მსოფლალქმის საფუძვლად ნიცშეს იდეები იქცა.

ნიცშეს ფილოსოფიაში ორი ძველბერძნული ღვთაება - დიონისო და აპოლონი ტოვებენ რელიგიურ სივრცეს და ესთეტიკურ სიბრტყეზე გადაინაცვლებენ. ნიცშეს მიხედვით, დიონისო თრობას, ექსტაზსა და ქაოსს განასახიერებს, აპოლონი კი სიზმრისეული სამყაროს მეტაფორაა, რომელიც წარმოსახვით-ილუზიურ რეალობას ქმნის და გვავიწყებს ყოველდღი-ურობით მოგერილ ტანჯვას. თრობის მრავალტანჯული ღმერთი კი ყველანაირი ილუზიის დამანგრეველია. დიონისური ექსტაზი არღვევს “მაიას ბადეს”, ანუ შლის ჩვენ მიერ შექმნილი სასურველი სამყაროს საზღვრებს და მთელი სიმძაფრით შეგვაგრძნობინებს საზარელ სიმართლეს, რომელიც სატირის სიტყვებით მულაუნდება: „სანუკვარი და სასურველი იქნება არდაბადება, არყოფნა, არარაობა, რაც შენთვის (ადამიანისთვის – ა. ჯ.) სავსებით მიუღწეველია. მეორე საუკეთესო რამ ის იქნება შენთვის – მალე რომ მოკვდე” (ნიცშე 2016: 69). დამაბრმაველი სიმართლისათვის თვალის გასწორება ყველანაირი მოქმედების სურვილს კლავს ადამიანში და დაუსრულებელი ტანჯვისთვის წირავს მას. დიონისური გახელების მქონე ადამიანი შეაღებს “მხოლოდ შემლილთათვის” განკუთვნილ კარს და ემსგავსება თავის ღმერთს – მრავალტანჯულ დიონისოს. ამგვარად, დიონისო ყოველი ტანჯული გმირისა თუ ადამიანის პირველსახეა: პრომეთე, ოიდიპოსი, ანტიგონე და სხვები ტანჯული თრობის ღმერთის მხატვრული სახეებია მხოლოდ. ამიტომაც, რომ ნიცშე თავის ერთ-ერთ უკანასკნელ წერილს აქვეყნებს ფსევდონიმით “ჯვარცმული დიონისო”, ზარატუსტრას კი “დიონისურ ავსულს” უწოდებს. დიონისო უკვე ნიღაბია, რომლის მიღმაც თვითგანადგურების გზაზე მდგარი, ეგზისტენციური შიშებით მოცული ინდივიდები იმალებიან.

დიონისურობა უკავშირდება მითოსს, რომელიც ნიცშესთვის კონკრეტული მითოსური ნარატივი არ არის. მასთან მითოსი გაიაზრება, როგორც მეტაფიზიკური და საკრალური სივრცე, რომელიც კოსმიურ ჰარმონიასთან აზიარებს ადამიანს. ამის საპირისპიროდ კი თანამედროვე ეპოქა, რომელიც სრულად დესაკრალიზებული და ტექნოკრატიულია, განისაზღვრება, როგორც “მითოსმოკლებული დრო” (კ. გამსახურდია), რომელშიც ადამიანი უღმერთოდ (მდრ.: ნიცშეს “ღმერთის სიკვდილის” პოსტულატი) და უიმედოდ (ეგზისტენციალური კრიზისი) არის დარჩენილი.

დიონისურისგან განსხვავებით, აპოლონური საწყისი რაციონალურია, ის სამყაროს ლოგიკური მოწესრიგებისაკენ ისწრაფვის და ცდილობს ყველაფერს თავისი სახელი დაარქვას. აპოლონური საწყისისთვის ნებისმიერი რამ, რომლის ახსნაც ლოგიკის კანონებით შეუძლებელია მიუღებელია. მაშასადამე, აპოლონურობა მატერიალიზმს უახლოვდება და მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებთან დისტანცირებას გულისხმობს. ნიცშეს აზრით, მსოფლიოში აპოლონური ცნობიერების გაბატონება სოკრატეს გამოჩენით იწყება, რამაც დროთა განმავლობაში კულტურის დესაკრალიზაცია, ღმერთის სიკვდილი და ონტო-ეგზისტენციალური კრიზისი გამოიწვია.

სოკრატე (ძვ.წ. V-IV ს.) ათენელი ფილოსოფოსი იყო, რომელმაც ფილოსოფიაში შე-  
მოიტანა დიალექტიკის ცნება. ის ყველაფრის ლოგიკის კანონებით ხსნიდა, რაც ნიცშესთვის  
უკიდურესი რაციონალიზმის გამოვლინებას ნიშნავდა. ნიცშეს აზრით, საუკუნეების განმავლობაში  
კაცობრიობას სწორედ სოკრატეზმის მშრალი თეორიები კვებავდა, რამაც წარმოშვა მოდერნის  
ტექნოკრატული სამყარო და მისი შვილი – “თეორიული ადამიანი”.

“თეორიული ადამიანი” თანამედროვე ადამიანია, რომელიც მოწყვეტილია მეტაფიზიკურ  
პირველსაწყისებს და კონსუმერიზმის, მერკანტილიზმის, კომფორმიზმის, მატერიალიზმისა და  
კომერციალიზმის ტყვეობაშია. მისთვის სამყარო დანაწევრებულია და თითოეულ მოცე-  
მულობას მკაცრად დაწესებული საზღვრები აქვს: ზუსტად იცის, როდის უნდა გაიღვიძოს, როდის  
ისაუზმოს, როდის წავიდეს სამსახურში. მისთვის ყოველი დღე ერთნაირად უფერულია. ამგვარად,  
მოდერნის ეპოქის “თეორიული ადამიანი” თავადაც დიდი მანქანის ერთ პატარა დეტალს  
ემსგავსება, “ის არსებითად ბიბლიოთეკარი და კორექტორია, მტვრითა და ბეჭდური შეცდომებით  
საცოდავად დაბრმავებული” (ნიცშე 2016: 204).

მოდერნის ეპოქის საზოგადოებას “თეორიული ადამიანები” ქმნიან, რის გამოც დიონისური  
პიროვნება, ანუ მითო-საკრალური ცნობიერების მატარებელი ინდივიდი, საზოგადოების მიერ  
იმთავითვე შერაცხულია უცხოდ. ამასთან, თავად დიონისური პიროვნების მორალური  
ღირებულებები იმთავითვე ეწინააღმდეგება “ჯოგური” საზოგადოების მიერ დაკანონებულ  
ჩარჩოებს, რაც საზოგადოებასა და ინდივიდს შორის კონფლიქტს გარდაუვალს ხდის.

ამრიგად, დიონისურობა თანამედროვე მატერიალისტური სამყაროს აბსურდულობის  
გაცნობიერებაა. ეს ისეთი შინაგანი მდგომარეობაა, როდესაც ინდივიდი მტკივნეულად განიცდის  
სამყაროს დესაკრალიზაციას და სულიერი საწყისების გაუფასურებას. დიონისურობა  
ბიურგერულ-მეშინური საზოგადოების კრიტიკა და მატერიალიზმის ტყვეობისგან გაქცევის  
სურვილია. დიონისურობა გადამლახველობაა – ეს არის “თეორიული ადამიანის” დაძლევა  
საკუთარ თავში და ეგზისტენციის ახალ დონეზე გადასვლა. ამ თვალსაზრისით, შეგვიძლია,  
დიონისურობის კონცეფცია ნიცშეს ზეკაცის იდეასაც დაუკავშიროთ, რომელსაც ფილოსოფოსი  
უკვე ავითარებს მის ყველაზე ცნობილ ნაშრომში “ასე იტყოდა ზარატუსტრა”.

ნიცშე განუწყვეტლივ ეძებს გზას, რომელიც ადამიანს პროფანული რეალობის მიღმა  
არსებული ჭეშმარიტების დანახვაში დაეხმარება. სწორედ აქ გვირგვინდება მისი დიონისურობის  
კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც, ხსნა მხოლოდ ხელოვნებას და ესთეტიკას შეუძლია. მისი  
აზრით, დიონისური ტიპის ხელოვნებას, რის მაგალითადაც ის ვაგნერის მუსიკას ასახელებს,  
შეუძლია მედიატორის როლი შეასრულოს და ადამიანი მითო-საკრალურ ფესვებთან  
დააკავშიროს. ამგვარად, ნიცშესთვის “არსებობა და სამყარო გამართლებულია მხოლოდ, როგორც  
ესთეტიკური ფენომენი” (ნიცშე 2016: 105).

ნიცშეს ფილოსოფიურმა ნააზრევმა დიდი გავლენა იქონია კონსტანტინე გამსახურდიას  
შემოქმედების პირველ, ექსპრესიონისტულ ეტაპზე. XX საუკუნის 20-იან წლებში, ანუ საბჭოთა  
სტალინური დიქტატურის დამყარებამდე, კ. გამსახურდიას ლიტერატურულ ესსეებსა (მაგ.:  
მოზაიკები”, “ლიტერატურული პარიზი”, “იმპრესიონიზმი და ექსპრესიონიზმი”, “ტრადედიის  
წარმოშობა მისტიკის სულიდან” და სხვა) და ნოველებში (მაგ.: “მკვდართან შეხვედრა”, “ტაბუ”,  
“საათები”, “ფოტოგრაფი”, “ზარები გრიგალში” და სხვა) ნათლად იკვეთება ნიცშეანური იდეები  
და სიმბოლოები. ვფიქრობთ, ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესო მასალაა გამსახურდიას  
ექსპრესიონისტული რომანი “დიონისოს ღიმილი”.

“დიონისოს ღიმილში” კონსტანტინე გამსახურდიამ წარმოაჩინა მოდერნის ეპოქის  
არაპარმონიულ სამყაროში მცხოვრები ადამიანის სულიერი კრიზისი. ნაწარმოების მთავარი  
გმირი, კონსტანტინე სავარსამიძე, ტიპური მოდერნისტული პერსონაჟია: ის ე.წ. “არამყარი” პე-  
რსონაჟია, რომლის შინაგანი სამყარო დესტრუირებულია – ის არ არის მონოლითული  
პიროვნება, ანუ მის ეგზისტენციაში იკვეთება “მეს” სუბიექტურობის რღვევა. თხრობა  
მიმდინარეობს პირველ პირში (ეს, ზოგადად, მოდერნისტული რომანის დამახასიათებელი ნიშანია),  
რის გამოც კიდევ უფრო მკაფიოდ ჩანს ამ პერსონაჟის ეგზისტენციალური კრიზისი.

კონსტანტინე სავარსამიძე ევროპაში მცხოვრები ქართველი აზნაურია, რომელმაც ახალგაზრდობაში მიატოვა სამშობლო და უცხოეთში გადაიხვეწა. მან გაყიდა მამისეული ვენახი, რითაც წინაპრებთან (პირველსაწყისთან) სამუდამოდ გაწყვიტა კავშირი. ეს მოტივი კიდევ უფრო გამძაფრებულია მამის წყევლის ფაქტით, რაც, თავის მხრივ, უნაყოფობის/უპერსპექტივობის მომასწავებელია. ამის გამო, სავარსამიძე იქცა გაუცხოებულ და “უსამშობლო” გმირად, მღრ.: “ზომ აუტანელია: ქვეყანაზე საკუთარი “შინ” არ გქონდეს, ცაში ღმერთი არ გეგულებოდეს და არც არავის უყვარდე ამ გაუცხოებული ცხოვრების ბნელ ღამეში?!” (გამსახურდია 1961: 697).

ესთეტი სავარსამიძე ვერ ეგუება მოდერნული ქალაქის ინდუსტრიულ ყოფას, ამიტომ ევროპის მეგაპოლისებში ის თავს ყოველთვის მარტოსულად გრძნობს. პარიზისა და გერმანიის სალონური ცხოვრება და იქ წარმოშობილი ცრუ ურთიერთობები კიდევ უფრო გარიყულად და მიუსაფრად აგრძნობინებს თავს მთავარ გმირს. ქალაქის მერკანტილური საზოგადოება, რომელიც მხოლოდ კაპიტალზეა ორიენტირებული, კიდევ უფრო ამძაფრებს “უსამშობლო” გმირის სულიერ კრიზისს, რისი გამომხატველიცაა სავარსამიძის ნაღვლიანი შემახილი: “რათ გამოძრიყე, ღმერთო, ამ ბუნჰალტერების საუკუნეში?” (გამსახურდია 1961: 677).

განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ მოდერნის ეპოქაში ქრისტიანობა აღარ არის სამყაროს ჰარმონიულობის გარანტი – ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ამცნო ფრ. ნიცშემ სა-ზოგადოებას, რომ “ღმერთი მოკვდა”. ამიტომაც, რომ სავარსამიძის გატანჯული სული, ვერც ქრისტიანობის წიაღში პოვნებს შვებას. პირიქით, ეკლესიები მას “თვალვადიან მიცვა-ღებულებს აგონებს, ქრისტე კი “სიკვდილის თავადთან” ასოცირდება (მღრ.: რომანის თავები “ლუჩია”, “ღმერთი მეველე”, “კონსტანტინე სავარსამიძის ავტობიოგრაფიული” და სხვა).

ნათელია, რომ მოდერნის ეპოქაში ხსნა ტრადიციული გზებით შეუძლებელია, ამიტომ მარტოსული, უღმერთოდ დარჩენილი, საზოგადოებისგან გარიყული და გაუცხოებული გმირი იძულებულია, საკუთარი თავის გადასარჩენი გზა თვითონ იპოვნოს. რომანში კონსტანტინე სავარსამიძე სხვადასხვა გზით ცდილობს ჩაკეტილი წრის გარღვევას, ანუ მეტაფიზიკურ/საკრალურ ჰარმონიასთან მიბრუნებას და საკუთარი ეგზისტენციის ხსნას. სწორედ ამ მიზნით იწყებს ის ევროპის ქვეყნებში ოდისეას, ხან საყვარელ ქალთან, ჯენეტთან, ცდილობს ახალი ცხოვრების დაწყებას, ერთი პერიოდი აღმოსავლური მისტიციზმითაც ინტერესდება და ინდუსტ ბრაჰმანთან, აბსენტ ტუნგთან, დადის სეანსებზე, საბოლოოდ გმირი საქართველოში ბრუნდება, თუმცა ვერც აქ ჰპოვნებს სულიერ სიმშვიდეს. სწორედ ამ კონტექსტში ჩნდება “დიონისოს ღიმილი” მთავარი ნიცშეანური ნაკადი – დიონისურობის კონცეფცია და მითოსის ნიცშეანური გაგება.

დიონისურობის კონცეფციის საფუძველზე კ. გამსახურდია რომანში ქმნის დიონისურ სიმბოლოებსა და მეტაფორებს, რომლებიც ხსნის იდეასა და მოდერნის ეპოქაში დაკარგული ღმერთის (ჰარმონიის) ძიების მოტივთანაა გადაჯაჭვული. მითოსურ-დიონისურობა მშვენიერებისა და ჰარმონიულობის სიმბოლოა, ამიტომ რომანის მთავარი გმირი მისკენ განუწყვეტლივ ისწრაფვის. მაშასადამე, დიონისურობა წარმართული რელიგიური კულტის აღდგენა-თავანისცემას კი არ გულისხმობს, არამედ ეს არის ტექნოკრატულ სამყაროში ესთეტიკის კატეგორიების შემოტანა-დამკვიდრების ცდა. არსებითად, ეს დესაკრალიზებული სამყაროს “გასულიერების”/გადარჩენის ნიცშეანური მოდელია, თუმცა “დიონისოს ღიმილის” ფინალი გვიჩვენებს, რომ მოდერნის ეპოქაში ამ გზითაც შეუძლებელია მეტაფიზიკურ საწყის-სებთან მიბრუნება. ამრიგად, გამსახურდიას რომანი, ერთი მხრივ, ავითარებს ნიცშეს იდეებს, მაგრამ ამავე დროს, აქვე იკვეთება ნიცშეს შეხედულებების რადიკალური კრიტიკა და კრახიც.

კონსტანტინე სავარსამიძის მითოსურ-დიონისური საწყისებისკენ ლტოლვა ტაია შელიას ისლის სახლში იწყება. თავად კონსტანტინე სავარსამიძის მორღუ, ტაია შელია, მითოსური ცნობიერების მატარებელი გლეხია, რომელიც პატარა კონსტანტინეს მითოსურ სამყაროსთან აზიარებს, ასწავლის შელოცვებსა და რიტუალებს. სწორედ მითოსურ ცნობიერებასთან ზიარების შემდეგ ხდება სავარსამიძისთვის ფილისტერულ-ბიურგერული ცხოვრება უფერული, ამიტომაც აღმოჩნდა მთავარი გმირისთვის გაუგებარი მამამისის სიყვარული “მიწისადმი”

(მატერიალურისადმი). შდრ.: “მე ცა მეძახოდა, იგი (მამაჩემი – ა.ჯ.) მიწას ებლაუჭებოდა და გატყდა ჩვენს შორის რაღაც, რაც უკუნითი უკუნისამდე არ უნდა გამტყდარიყო (გამსახურდია 1961: 671).

საყურადღებოა, რომ ტაია შელიას ისლის სახლი, რომელიც ბუნების წიაღში მდებარეობს, კონცეფტუალურად უპირისპირდება ურბანულ ქალაქს. ბუნება, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ მატერიალური სივრცე არ არის და ის ტრანსცენდენტურთან კავშირს გულისხმობს. სწორედ ისლის სახლში ცხოვრების პერიოდში ყალიბდება სავარსამიძე დიონისური ტიპის პიროვნებად – აქედან იწყება მისი სწრაფვა დიონისურობისაკენ: “მე მის (უსახელო ღმერთის, დიონისოს – ა.ჯ.) ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე. გავთელე გზა გაუთავებელი. ტაია შელიას ისლის სახლში ვხედავ მე მის სათავეს, ხოლო მის დასასრულს მოუსავლეთში (გამსახურდია 1961: 672).

მოდერნისტული რომანი ხშირად მრავალპლანიანია, გამონაკლისი არ არის არც “დიონისოს ღიმილი”, რომელშიც შემოდის სიზმრისეული და მითოსური პლანები. აღსანიშნავია, რომ რეალობიდან სიზმარში გადასვლა მოულოდნელად ხდება. სიზმარი, ერთი მხრივ, წარმოაჩენს მთავარი გმირის ქვეცნობიერ სურვილებს (შდრ.: რომანის თავი “ვენახი”), მეორე მხრივ, კი სიზმარში გაცხადებულია გმირის ტრაგიკული მომავალი, მაგ.: გერმანიაში სავარსამიძეს ესიზმრება, რომ მას სმარაგდის ბეჭედს ართმევენ, რაც მშვენიერების/დიონისურობის დაკარგვის მომასწავებელია, აბასთუმანში კი მასპირდაპირ ფარვიზის სიკვდილი ესიზმრება, რაც გარდაუვალი კატასტროფის წინასწარმეტყველებაა.

რაც შეეხება მითოსურ პლანს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მითოსური სიმბოლიკა კონცეპტუალურად ამთლიანებს რომანს. როგორც გურამ კანკავა აღნიშნავს, მითი “დიონისოს ღიმილის” კონცეპტუალური საყრდენია (კანკავა 1983: 21). რომანის მითოსური სიმბოლოები და მეტაფორები უკავშირდება ცენტრალურ მითოსურ არქეტიპს – დიონისურობას, შესაბამისად, ნაწამოებში იკვეთება დიონისური, მათ საპირისპიროდ კი ანტი-დიონისური სიმბოლოები.

პირველ რიგში, საყურადღებოა ნაწარმოების სათაური – “დიონისოს ღიმილი”, რომელიც ხაზს უსვამს რომანის მითოსურ-დიონისურ არსს. სათაურის ინტერპრეტაცია, ვფიქრობთ, სხვადასხვა თვალსაზრისით შეგვიძლია: 1. ეგზისტენციალური თვალსაზრისით – სათაური მიგვანიშნებს ყოფიერების, აქმყოფობის (ასეინ) ეგზისტენციალურ უსაზრისობას, რადგან მოდერნის ეპოქაში დიონისოს ღიმილი მიუღწეველია, შდრ.: “მთელი კვირა მხოლოდ დიონისოს კოლექციებს ვათვალიერებდი, მაგრამ არსად მომღიმარი დიონისო მე არ შემხვედრია” (გამსახურდია 1961: 766). 2. გნოსეოლოგიური თვალსაზრისით – ღიმილი შეიძლება გულისხმობდეს მითოსური ცნობიერების დაბრუნებითა და შემეცნების ახალ საფეხურზე გადასვლით მოგვრილ შეებას. 3. აქსიოლოგიური თვალსაზრისით – დიონისოს ღიმილი შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ყოფიერების უსაზრისობისა და მოდერნის მანქანურ-ტექნოკრატულ სამყაროში დიონისოს ძიების ირონიული შეფასება; ამ ინტერპრეტაციით, ძველბერძნული ღმერთი დასცინის მოდერნის ადამიანის უსუსურობას.

დიონისური მეტაფორები და სიმბოლოები რომანის ყველა თავშია გაბნეული. ვფიქრობთ, მათგან კონცეფტუალური დატვირთვა აქვს შემდეგ სიმბოლოებს: სმარაგდის ბეჭედი, ცხენი, აბესინიელი ლომი, ვეფხვის ტყავი, გველი, აპოკალიფსური კურო და დიონისური ფერთამეტყველება.

სმარაგდის ბეჭედი დიონისური არქეტიპია, რომლითაც ხაზგასმულია ჯენეტისა და სავარსამიძის სიყვარულის საკრალური ხასიათი. როგორც ა. ბაქრაძე განმარტავს, “სმარაგდი (მწვანე – ა. ჯ.) დიონისოს ფერია და სმარაგდის თვალებით ანათებს იგი” (ბაქრაძე 2000: 15). სმარაგდის თვლის ფლობა სავარსამიძის დიონისოსთან თანაზიარობაზე მიგვანიშნებს, თუმცა ნაწარმოების ბოლოს სავარსამიძე ჯენეტს უკან უბრუნებს ამ ბეჭედს, რაც მის მიერ დიონისურობის დაკარგვას, ანუ გმირის სრულ უიმედობასა და გაუცხოებას გამოხატავს.

დიონისოს კულტთან ახლო კავშირი აქვს ცხოველთა სიმბოლიკას. ცნობილია, რომ დიონისოს მისტერიების მონაწილეები ცხოველთა ტყავით იმოსებოდნენ, ცეკვისას ცხოველთა მოძრაობებს იმეორებდნენ და ცხოველთა ხმებს გამოსცემდნენ (რობაქიძე 1988: 11). გამსახურდიას რომანშიც მრავალი ცხოველური სიმბოლო გვხვდება, რომლებიც დიონისოს კულტს

უკავშირდება. ერთ-ერთი მათგანია აბესინიელი ლომი. ეს ცხოველი მითოლოგიაში ზორციელ, ქვენა გრძნობებს გამოხატავს და დიონისოს მხელებლია: ძველბერძნულ და რომაულ მოზაიკებზე დიონისო ხშირად ლომზე ამხედრებულია გამოსახული. ერთ-ერთი მითის თანახმად, როდესაც მეკობრეებმა დიონისოს შეპყრობა გადაწყვიტეს, დიონისო პირგამეხებულ ლომად გადაიქცა და მეკობრეთა უმეტესობა დახოცა, ზოგი კი დელფინად გადააქცია (ჩატონი 1995). მამასადამე, ლომი დიონისოს ერთ-ერთი ჰიპოსტასია. “დიონისოს ღიმილშიც” ბერლინის ზოოპარკის ლომადაც თავად დიონისო წა-რმოუდგება მთავარ გმირს, ეს ხაზგასმულია ამ თავის სახელწოდებაშიც – “დიონისო ლომისპირიანი”. აბესინის ლომის, ანუ თავად დიონისოს, დანახვისას, სავარსამიძე საკუთარ უსუსურობას გააცნობიერებს: “მე საშინლად დავპატარავდი ჩემსავე თვალში. მე ჩვენი დროის ქრისტედ რომ მომქონდა თავი, დამცინოდა კიდევ აბესინის ჯუნგლების უგვირგვინო მეფე” (გამსახურდია 1961: 875). ვფიქრობთ, აქ ნათლად მჟღავნდება, რომ სავარსამიძე რაიმე ზებუნებრივი ძალების მატარებელი ზეკაცი ან მესია კი არ არის, არამედ ტიპური მოდერნი-სტული არაჰეროიკული გმირია. ზეკაცობისკენ სწრაფვა მხოლოდ მისი სურვილია, რაც რეალურად ვერ ზორციელდება.

მითოსურად დიონისოს ჰიპოსტასია გველიც. ერთ-ერთი მითის თანახმად, დიონისოს დაბადებისას ზევსმა ის გველების გვირგვინით შეამკო (კანკავა 1983: 24). ალბათ, დიონისოს მისტერიების მონაწილე ქალებიც ამიტომ იწინდნენ თმებში გველებს (რობაქიძე 1988: 11). გველის სიმბოლიკა რომანში ალბანოს ვილაში გვხვდება, სადაც ჯენეტი და სავარსამიძე მიდიან დასასვენებლად. იტალიელი ბარონის ვილის ლარების საკურთხევლის კედელზე ორი გველია გამოსახული, რომლებიც ამ სახლის მფარველ ღვთაებებს განასახიერებენ. კედლების პატარა ნიშებში კი ჩასმულია ამურებისა და ტრაგიკული ნიღბების გამოსახულებები, რომლებიც აგრეთვე დიონისური სიმბოლოებია. საყურადღებოა, რომ ადრე ამ სახლის პატრონმა ვილაში გველი მოკლა, რის შემდეგაც სახლი დაიწყველა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ გველი დიონისოს ჰიპოსტასია, მაშინ გველის მოკლა მითოსურად დიონისოს მკვლელობასაც გულისხმობს, ამიტომ დიონისურობის მაძიებელი სავარსამიძისთვის ამ ვილაში ცხოვრება უბედურების საწინდარი ხდება: სწორედ ამ სახლში დააპატიმრეს ის და აქვე დაიბაბა ურთიერთობა სავარსამიძესა და ჯენეტს შორის (ბაქრაძე 2000: 16-18).

ვეფხვის ტყავიც (ჯიქის ტყავი) დიონისური სიმბოლოა, რადგან დიონისოს ვეფხვის ტყავი მოსავს. ერთ-ერთი სეანსის დროს აბსენ ტუნგი სავარსამიძეს ვეფხვის ტყავს მოასხამს, რაც ამ პერსონაჟის დიონისოსთან კავშირზე მიგვანიშნებს. (ამ მხრივ საინტერესოა, რომ რუსთაველის ტარიელიც ვეფხისტყაოსანი რაინდია, რაც მის დიონისურ ბუნებაზე მეტყველებს).

გამძვინვარებული ხარი შეებას, თავისუფლებასა და ექსტაზს გამოხატავს, ის დიონისოს სამსხვერპლო ცხოველი და მისი ჰიპოსტასია. “დიონისოს ღიმილშიც” ღვინისფერი კუროს სახით თავად დიონისო გვევლინება, რომელიც არ ინდობს თავისსავე მსგავს წაბლი-სფერ კუროს და კლავს მას. ხარების ბრძოლის ეპიზოდი დიონისოს სასტიკ სახეს გვიჩვენებს, რაც მთავარი გმირის ტრაგიკულ ბედს მითოსური სიმბოლიკით აცხადებს.

გახელებისა და ექსტაზის გამომხატველია ცხენიც, რომლის თავაწყვეტილი რბოლა მატერიალური საზღვრების გადალახვის მეტაფორად შეგვიძლია გავიაზროთ. ის დიონისური გახელების სიმბოლოა, ამიტომაც, რომ ცხენზე შეჯდომისას სავარსამიძეს ყოველთვის სისხლი უდღულს ძარღვებში და თავისი აზნაურობა (ე.ი. ნიცშეანური სულიერი არისტოკრატობა) ახსენდება.

“დიონისოს ღიმილში” ცხენს უპირისპირდება ავტომობილი, როგორც ინდუსტრიალიზაციის/“უსულო მექანიზაციის” სიმბოლო. ავტომობილი ყოველთვის აფრთხობს ცხენს, რაც მოდერნის ეპოქაში სულიერი საწყისების გაუფასურებაზე მეტყველებს. ავტომობილი, ანუ ინდუსტრიალიზაცია, სიკვდილს მოასწავებს - ის სიკვდილის სიმბოლოა, შდრ.: “ცხენმა იგრძნო მკაცრი ხელი, ალბანოს მტერიან შარავზაზე გაჭენდა. ორბოძალ გზაზე ავტომობილი შემეფეთა. ყურები დასცქვიტა, ყალყზე შედგა ხრამისკენ გაიწია (გამსახურდია 1961: 788), “გაზეთებში მხოლოდ ავტოს ხიფათებს ვათვალიერებდი. 45 კაცი გაუტანია ამ ერთ კვირაში ავტომობილს” (გამსახურდია 1961: 633). კონცეპტუალური ხასი-ათისაა ისიც, რომ ფარვიზის

გახელებულ ცხენს სწორედ ავტომობილი დააფრთხობს, რის გამოც ილუპება ფარვიზი (ლიონისო).

განსაკუთრებით საინტერესოა “ლიონისოს ღიმილის” ფერთამეტყველება, რომელიც კვლავ ღიონისურ სიმბოლიკასთან იკვეთება. ამ მხრივ, აღსანიშნავია, მწვანე ფერისა და ნისლის დიქტომია. სიმწვანე, გაზაფხული და მზე ღიონისური სამოთხის გამოხატულებაა, მის საპირისპიროდ კი ჩანს ნისლი, რომელიც ანტი-ღიონისური სიმბოლოა. საქართველო, როგორც ღიონისური ელემი, მუდამ მწვანე და მზიანია, ხოლო ევროპის მეგაპოლისები მუდამ ნისლითაა მოცული, შდრ.: ჯენეტის სიტყვები – “რამდენი მზეა იქ (საქართველოში – ა. ჯ.), ღმერთო, მომკლა ამ ნისლებმა (გამსახურდია 1961: 641). ფარვიზის სიკვდილის შემდეგ, ანუ ღიონისური საწყისის განადგურების შემდეგ, საქართველოც კარგავს ფერადონებას და აქაც ნისლი ისადგურებს: “ნაპირებიდან ამდგარა ნისლი და წაულეკავს საქართველოს სმარავდის ზეცა” (გამსახურდია: 1961: 937).

ღიონისური სიმბოლოების საპირისპიროდ რომანში წარმოდგენილია ანტი-ღიონისური სიმბოლოები, რომლებიც მოდერნის ეპოქის დესაკრალიზებაზე მეტყველებს. ამრიგად, მოდერნის ეპოქის კრიტიკა ლაიტმოტივად გასდევს ნაწარმოებს, თუმცა აუცილებელია, გავი-თვალისწინოთ, რომ მოდერნისტული ლიტერატურის უმთავრესი მიზანია ადამიანის შინაგანი სამყაროს ასახვა. მოდერნისტ ავტორს აინტერესებს გმირის არა ფიზიკური, არამედ შინაგანი “მოგზაურობა”, რის გამოც ტექსტში მოქმედება მინიმუმამდეა შეზღუდული და აქცენტირებულია გმირის შინაგანი სამყარო. ამიტომ, რომ “ღიონისოს ღიმილში” მოდერნის ეპოქის კრიტიკა რეალისტური მეთოდით კი არ არის მოცემული, როგორც ეს ტრადიციულ რომანშია ხოლმე, არამედ მეტაფორებისა და სიმბოლოების საშუალებით უნდა ამოვიცნოთ.

გამსახურდიას რომანში მთავარი ანტი-ღიონისური სიმბოლო, რომელიც ყოფიერებაში საკრალურის ყოველგვარ ემანაციას უშლის ხელს, არის მოდერნული ქალაქი. მოდერნული ქალაქის ქაოსური ყოფა უპირისპირდება ნაივურობას, რაც მეტაფიზიკურ არქექტიპებთან კავშირის გაწყვეტაზე მიუთითებს. რომანში ევროპის მეგაპოლისები (ბერლინი, პარიზი, რომი) თავიანთი ინდუსტრიული მიღწევებით (ომნიბუსები, თანამედროვე სახლები, მანქანები, ბიუროები, მატარებლები, სარეკლამო აფიშები, კინოთეატრები და სხვა) გაიაზრება, როგორც დესაკრალიზებული, დეჰუმანიზებული და ანტი-ღიონისური სივრცე, სადაც ადამიანი საკუთარ იდენტობას კარგავს, შდრ.: “პარიზში ადამიანი უბრალო ნომერია, თუნუქის ქონდრის კაცი” (გამსახურდია 1961: 756).

მოდერნულ ქალაქში, როგორც ანტი-მითოსურ სივრცეში, მრავალი ანტი-ღიონისური სიმბოლო გვხვდება. პირველ რიგში ეს არის ინდუსტრიალიზაციის პროდუქტები: ქარხნები, ავტომანქანები, ომნიბუსები, მატარებლები. ამ მხრივ, საყურადღებოა სარეკლამო აფიშები, რომლებიც კონსუმერულ-მერკანტილური ცნობიერების გაბატონებაზე მიგვანიშნებენ (შდრ.: რომანის თავი “პერტინაქს”). კომერციალიზმის სიმბოლოა ბრილიანტებიც, რომლებიც მოდერნული ქალაქის საიუველირო მაღაზიებშია გამოფენილი, მაღაზიებს გარეთ კი მშვიერი ბავშვები მათხოვრობენ. ტექსტში ხაზგასმულია, რომ მატერიალური სიმდიდრე წარმავალია: “წვიმიან ღამეს არ დაფიქრებულხარ? გარეთ სწვიმს, სამარეში წევხარ. ცივ მიწაში იხრწნება შენი სხეული. აქ კი პარიზში შენს მაღაზიაში ელექტრონის მარაოზე კაშკაშებენ შენი ბრილიანტები. ბრილიანტები ვერაფერს ვიშველიან” (გამსახურდია 1961: 736). ანტი-ღიონისური სიმბოლოა საათიც, რომელიც თითქოს ჩარჩოში აქცევს ადამიანს და ინდივიდუალობას აკარგვინებს მას. ცხოვრების აჩქარებული რიტმის გამო საათი მოდერნული ქალაქის განუყოფელი ნაწილია, თუმცა როგორც კი სავარსამიძე ალბანოში ჩადის, ანუ ღიონისურ სივრცეში გადაინაცვლებს, მისი ჯიბის საათი წყვეტს მუშაობას.

“ღიონისოს ღიმილში” ღიონისურობისაკენ სწრაფვა სიუჟეტურად სავარსამიძის მიერ ფარვიზისადმი ტრფობით გამოიხატება. ფარვიზი, თავისი რაფინირებული და უნაკლო გარეგნობით, ღიონისოს განასახიერებს, ის ძველბერძნული ღვთაების ინკარნაციაა დედამიწაზე. ფარვიზი ჰარმონიისა და მშვენიერების სიმბოლოა, რომელიც “მარადიულ გაზაფხულსა და

უკვდავებას” ჰპირდება სამყაროს. ამ იდეის გამომხატველია ხალილ ბეის ნახატი “დიონისოს მეორედმოსვლა”, რომელზეც პირმშვენიერი ფარვიზი/დიონისო ბუნების წიაღშია გამოხატული.

ფარვიზის სახით მოდერნის ეპოქაში ჯერ კიდევ არსებობს მშვენიერება, ჯერ კიდევ არსებობს იმედი, რის გამოც ყოფიერება მთლად უსაზრისო არაა და ჯერ კიდევ ღირს ბრძოლა ხსნიანთვის.

რომანში ყველაფერი, მათ შორის დიონისურობის ცნებაც, ამბივალენტურია, ამიტომ, თუ, ერთი მხრივ, დიონისო მარადიულ მშვენიერებასა და ჰარმონიას გამოხატავს, მეორე მხრივ, ის უდიდეს ტანჯვასა და ტკივილს გვრის მთავარ გმირს, შდრ.: “ულმობელო ღმერთო! ეს შენ იყავი წითელი იაგუნდებით დატვირთული გემები რომ მომგვარე ზღვების გადაღმიდან. შენ გამხადე მე უბედურ და უსახლკარო პოეტად, ეს შენ მოშხამე ჩემი სისხლი გახელებული ფანტაზიით.. ო, დიონისო, სულზე უტკებესო!” (გამსახურდია 1961: 716-717). მაშასადამე, სავარსამიძე თავის უბედურებაში დიონისოს ადანაშაულებს, რადგან სწორედ დიონისურმა ცნობიერებამ, მითოსურმა აზროვნებამ ათქმევინა მას უარი ბიურგერულ ცხოვრებაზე, რამაც უდიდესი სულიერი ტკივილი და გაუცხოება მოუტანა გმირს. აქ უკვე ჩანს ძველბერძნული ღმერთის მრავალტანჯული და დაუნდობელი სახე, ასპარეზზე ნიცმეანური “ჯვარცმული დიონისო” გამოდის. დიონისოს დამანგრეველი ძალის გამომხატველია ბიანკას ნახატი “ახალი გოლგოთა”, რომელზეც დიონისოს (“ახალ ქრისტეს”) უკვე კონსტანტინე სავარსამიძე განასახიერებს. ამ ნახატზე სავარსამიძე/დიონისო/ქრისტე ჯვარზეა გაკრული და ტანზე უზარმაზარი გველი აქვს შემოხვეული. მის სახეზე უდიდესი სასოწარკვეთა და ტანჯვაა აღბეჭდილი.

ამრიგად, გამსახურდიას რომანში დიონისოს ორი ურთიერთსაპირისპირო სახე (ერთი მხრივ, შვებისა და თრობის, მეორე მხრივ, ტანჯვის) სიმბოლურად ორ ნახატშია წარმოჩენილი: დიონისოს პირმშვენიერებას და ჰარმონიულობას, რომელიც სამყაროს ხსნას ჰპირდება გამოხატავს ხალილ ბეის “დიონისოს მეორედმოსვლა”, ხოლო დიონისოს მრავალტანჯულ და დამანგრეველ ძალას ბიანკას “ახალი გოლგოთა” წარმოაჩენს.

“დიონისოს ღიმილის” ფინალში ფარვიზი კვდება, ანუ იკარგება დიონისუერობის ესთეტიკური პრიმატი – კვდება დიონისოს მშვენიერი ხატება და რჩება მხოლოდ “ჯვარცმული დიონისო”. ფარვიზის სიკვდილი ყოფიერების დესტრუქციის, ყოველგვარი იმედის გაქრობის ტოლფასია, რადგან მისი სიკვდილით ისპობა ყოველგვარი კავშირი ტრანსცენდენტურთან. მთავარი გმირი სულ მარტო რჩება: ფარვიზი კვდება, ჯენეტი კი ტაბაკონის როკაპს ემსგავსება, რითაც მოდერნის ეპოქაში სრულიად ქრება ყველაფერი მშვენიერი, შდრ.: “ის ქალი, მე რომ ოდესღაც ქაშუეთის ღვთისმშობელს ვადარებდი, ახლა ტაბაკონის უჟმურ როკაპს დამსგავსებოდა” (გამსახურდია 1961: 935).

ამრიგად, გამსახურდიას “დიონისოს ღიმილის” მიხედვით, მატერიალისტურ მოდერნის ეპოქა კლავს დიონისოს (საკრალურ საწყისს), რითაც ცხადდება, რომ მოდერნის ეპოქაში იდეალის პოვნა და თვითგადარჩენა შეუძლებელია. მოდერნის ანტი-დიონისური/ანტი-საკრალური ხასიათი იმდენად ტოტალურია, რომ დიონისოს (ფარვიზს) ამქვეყნად ცხოვრება არ შეუძლია და გარდაუვალი სიკვდილი ელის (მისი სიკვდილი ხომ მრავალჯერაა წინასწარ გაცხადებული სავარსამიძის სიზმრებში). აქ კონცეპტუალურია, რომ ფარვიზის სიკვდილის მიზეზი სწორედ ტექნოკრატიზმის სიმბოლო – ავტომობილი ხდება. მაშასადამე, გამსახურდიას აზრით, ნიცმეს იდეა სამყაროს დიონისური/ესთეტიკური გზით გადარჩენის შესახებ კრახით სრულდება, რის გამოც მოდერნის ეპოქაში სრული ონტო-ეგზისტენციალური კრიზისი, უღმერთობა და უიმედობა ისაღვურებს.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. **ბაქრაძე 2000:** ბაქრაძე ა. მითოლოგიური ენგადი. თბილისი. გამომცემლობა “ნეკერი”, 2000;
2. **ბრეგაძე 2013:** ბრეგაძე კ. კონსტანტინე გამსახურდიას რომან “დიონისოს ღიმილის” პოეტოლოგიური ასპექტები მითოსური პარადიგმებისა და შინაგანი მონოლოგის ნარატიული ტექნიკის თვალსაზრისით, ლიტერატურული ძიებანი XXIV. თბილისი. 2013;
3. **ბრეგაძე 2012:** ბრეგაძე კ. მოდერნის ეპოქა როგორც მითოსს მოკლებული დრო კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში “დიონისოს ღიმილი”, სჯანი 13. თბილისი. 2012;
4. **ბუაჩიძე 1996:** ბუაჩიძე თ. თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის სათავეებთან (ა. შოპენჰაუერი, ფ. ნიცშე, ს. კირკეგორი) . თბილისი. გამომცემლობა “მეცნიერება”, 1996;
5. **გამსახურდია 1961:** გამსახურდია კ. რჩეული რვატომეული, ტომი V. თბილისი. გამომცემლობა “საბჭოთა საქართველო”, 1961;
6. **კანკავა 1983:** კანკავა გ. “დიონისოს ღიმილის” მითოსური სტრუქტურა, კრიტიკა 2. თბილისი. 1983;
7. **ნიცშე 2016:** ნიცშე ფრ. ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან (ლაშა მესხის თარგმანი). თბილისი. გამომცემლობა “ჩვენი მწერლობა”, 2016;
8. **რობაქიძე 1988:** რობაქიძე გრ. დიონისოს კულტი და საქართველო, ლიტერატურული საქართველო 52. თბილისი. 1988;
9. **შოპენჰაუერი 1994:** შოპენჰაუერი ა. ცხოვრებისეული სიბრძნის აფორიზმები (ბაჩანა ბრეგვაძის თარგმანი). თბილისი. გამომცემლობა “ლომისი”, 1994.
10. **კატონი 2014:** Catton C. Dolphyns in Ancient Mythology. [www.pbs.org](http://www.pbs.org). 2014; (<https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/whales/man/myth.html>)

Ani Javakhishvili

Dionysian Conception in Konstantine Gamsakhurdia's Novel "The Smile of Dionysus"  
Annotation

German philosopher Friedrich Nietzsche uses ancient Greek gods: Dionysus and Apollo to understand the state of modern culture, worries about its decline and tries to find a way of its possible rebirth. In his philosophy ancient Greek gods are symbols which represent two poles of life: he claims that life always involves struggle between these two sides. In his first philosophical book "The Birth Of Tragedy From The Spirit of Music" Nietzsche claims, that the rebirth of modern culture and the salvation of modern society depends on Dionysian elements. This interesting view, that is considered as Dionysian conception, influenced on Georgian famous writer Konstantine Gamsakhurdia. His first novel "The Smile Of Dionysus" is inspired by Nietzsche's philosophy. "The Smile of Dionysus" reflect the tragedy of modern human who is left alone in materialistic world and tries to escape from the reality. The main character of the book tries to survive from violent world with the help of Dionysian elements, but he can't manage to find any solace. So, the text also contains the radical criticism of Nietzsche's ideas, that makes the novel more interesting..

**ქალის მისტიკურ-ალეგორიული სახე ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში „სახალწლო სიზმარი“**

ალეგორიული სიყვარულის უძველესი ნიმუშია სოლომონის „ქებათა-ქება“. კორნელი კეკელიძე აღნიშნავს, რომ ქრისტიანობამ ქრისტეს სახით აღიარა შესაძლებლობა ღმერთის განკაცების. ამ თვალსაზრისით მას მხარს უჭერდა ბიზანტიური ნეოპლატონიზმი და პანთეისტური სუფიზმი. ნეოპლატონიზმი პლატონის ფილოსოფიის საფუძველზე ქადაგებდა, რომ ეს ქვეყანა გამოვლინებაა იდეათა სამყაროსი, შესაბამისად, ადამიანიც მსგავსია ღვთისა. პანთეისტური სუფიზმის მიხედვით კი, ხილული ქვეყანა წარმოადგენს ღვთაების ემანაციას, ყოველს საგანში ღმერთია განსახიერებული. „ნეოპლატონიზმმა და სუფიზმა რელიგია მიიყვანა იმ ლოდიკურ დასკვნამდე, რომ სიყვარული და „მიჯნურობა“ ღვთაებისადმი, რასაც ის მოითხოვს, არის „სიყვარული“ და „მიჯნურობა“ ადამიანისადმი. ამ ნიადაგზე შესაძლებელი შეიქნა სპარსულ ლიტერატურაში წარმოშობა იმ უმდიდრესი და უსრულესი სატრფიალო-სამიჯნურო პოეზიისა, რომელიც ქალ-ვაჟთა თავდავიწყებულს, შმაგ სიყვარულში ღვთაებისადმი სიყვარულს გულისხმობს“ (კეკელიძე 1933: 38). მეცნიერის მოსაზრებით, მსგავს შემთხვევასთან უნდა გვექონდეს საქმე ვეფხისტყაოსნის პროლოგში, სადაც რუსთველი გვეუბნება, რომ „ხორციელი მიჯნურობის სახით მე ვილაპარაკებ იმ მიჯნურობის შესახებ, რომელიც არის „ტომი გვართა ზენათა“ და „საქმე საზეო“-ო“ (კეკელიძე 1933: 39). ამ მოსაზრებას ავითარებს ზვიად გამსახურდიაც თავის მონოგრაფიაში „ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება“. იგი აღნიშნავს, რომ რუსთველის პოემა, ისევე, როგორც სოლომონის „ქებათა-ქება“ ადამიანური მიჯნურობის შესახებ თხრობით ალეგორიულად ასახავს საღვთო მიჯნურობას და ამას პოეტი პროლოგშივე გვიცხადებს. (ზ. გამსახურდია 1991)

ევროპულ ლიტერატურაში არსებობს სატრფოს მხატვრული სახის ალეგორიული გააზრების ტრადიცია. XIII საუკუნიდან დაწყებული ტრუბადურთა ლირიკის ამქვეყნიური სიყვარული, ქალი, ახალი სტილის პოეზიაში და უპირატესად დანტე ალიგიერის შემოქმედებაში გადააზრდება ღმერთთან ამამაღლებლად, მედიუმად. (ე. ხინთიბიძე 2005)

ღმერთისადმი სიყვარულის ალეგორიული ფორმით გადმოცემას ვხვდებით ვახტანგ VI-ის სატრფიალო პოეზიაშიც. როგორც ირკვევა, მისი სამიჯნურო ჰიმნი მიძღვნილია არა რეალური ქალისადმი, არამედ მისტიკური არსებისადმი, ღვთაებისადმი, ღვთისმშობლისა და წმინდანებისადმი. ვახტანგ VI-მ პირველმა სცადა მიჯნურობის ალეგორიული გააზრებით აეხსნა „ვეფხისტყაოსნის“ სიყვარულიც. იგივე პრინციპები ედება საფუძველად მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკს“, (კ. კეკელიძე, ა. ბარამიძე 1987) რომელშიც ნათქვამია შემდეგი: „მამ მართებს კაცმა ავი ამბავი არ გალექსოს. თუ საამიყო ლექსი უნდა, ღმრთის საამიყო, ეკლესიისა წმინდათა ამბავი გალექსოს, ...“ (ქართული მწერლობა 1990:33).

სატრფო ქალის ალეგორიული გააზრება დავით გურამიშვილის შემოქმედებაშიც გვხვდება. კორნელი კეკელიძე ასახელებს სამ თითქოს სატრფიალო-სამიჯნურო მოტივების მქონე ლექსს: „ოდეს დატყვევებულმან საყვარლის სახე და სურათი ვეღარ ნახა“, „სიმღერა დავითისა ზუბოვკა“ და „საყვარელმან სიტყვა ავი მითხრა, გულსაწვაკი“. „ნამდვილად კი არც ერთი ამათში ქალისადმი ტრფობასა და მიჯნურობაზე ლაპარაკი არაა; სატრფოდ და მიჯნურად ყველა ამ ლექსში, ისე როგორც ვახტანგ მეფისა და მამუკა ბარათაშვილის ნაწერებში, იგულისხმება: ა) სამშობლო და ბ) ღმერთი, კერძოდ ძე ღვთისა. მაშასადამე, ლექსები ... ალეგორიული ხასიათისა“ (კეკელიძე 1981: 655).

XIX საუკუნეში აკაკი წერეთელმა, რომლის შემოქმედების უმთავრესი წარმმართველი გრძნობა პატრიოტიზმია, „ინტიმური გრძნობებიც მაღალეთიკურ იდეალს დაუქვემდებარა. სატრფოს სახეც პატრიოტული მიზანსწრაფვით განმსჭვალა“ (ეგვინიძე ... 2013: 236). თუმცა მისტიკურ ნაზრევს მის შემოქმედებაშიც ეძებენ და პოეულობენ მკვლევრები. ამ თვალსაზრისით, უნდა გამოვყოთ ლექსი „სულიკო“, რომლის მისტიკურ-ალეგორიული

ინტერპრეტაციის ცდები ეკუთვნით აკაკი ბაქრაძეს, ლელა ხაჩიძეს, ნუგზარ პაპუაშვილს და სხვ.

ქალის, სატრფოს მხატვრული სახის მისტიკურ-ალეგორიული შინაარსით დატვირთვა გვხვდება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშიც, მის პოეზიაშიც და პროზაშიც. ამ თვალსაზრისით განვიხილავ მის თხზულებას „საახალწლო სიზმარი“.

ვაჟა-ფშაველას მოთხრობა „საახალწლო სიზმარი“ დაიბეჭდა 1893 წელს გაზეთ „ივერიაში“. ნაწარმოების დასაწყისში ავტორი ხატავს ბუნების სტიქიას, საშინელ სიცივეს, ქარს, რომელსაც უპირისპირებს ლირიკული გმირის ძველ მამაპაპურ დარბაზს და მის კერაზე გაჩაღებულ დიდ ცეცხლს. დარბაზს მწერალი ასე გვიხატავს: „მისი დიდრონი, უზარმაზარი მუხის ბოძები, დიდი თავზე, დიდრონი შოლტები, მჭვარტლისა და ბოლისაგან შემურული, ცეცხლის აღზე წითლად დაჟღაჟებდა, მაგრამ მაინც ბევრი რჩებოდა გასანათები ადგილი. განა ცოტა ყურემარე აქვს ამ ჩემს მამაპაპურს დარბაზს? ყორედ ნაგებს დიდრონს ლოდებს შუა ისეთი ცარიელი ალაგებია დარჩენილი, რომ შიგ კამბეჩიც დაეტევა, დაიძალევა და იქნება მთელი კვირა ეძებოთ და მაინც ვერ იპოვოთ“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 214). დარბაზის ეს ჰიპერბოლური სურათი გმირის ამაღლებული სულიერი განწყობის გამომხატველი მეტაფორაა. ამაში დავრწმუნდებით, თუ პარალელს გავავლებთ ვაჟა-ფშაველას ამავე წელს დაწერილ მოთხრობასთან — „მოჩვენება“ (რომელსაც იუზა ევგენიძე „საახალწლო სიზმრის“ გაგრძელებად მიიჩნევს). მის დასაწყისში გმირი სულიერად დაუძლურებულია და, შესაბამისად, დარბაზიც — „გამტკნარებული, გაჩუმებული, ჩამონგრეული“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 298). „საახალწლო სიზმარში“, პირიქით, ლირიკული გმირი სულიერი ძალებით არის სავსე და ამას მწერალი ყოფითი დეტალებითაც გვიჩვენებს თუ როგორია გმირის წარმოდგენით მისი დარბაზი და როგორია მისი საახალწლო სამზადისი.

ლირიკულ გმირს, ზემოთ აღწერილი დარბაზის ახლანდელ პატრონს, მოაგონდა მის ძველ პატრონთა ხასიათი და გადაწყვიტა მათსავით შეხვედროდა ახალ წელს. დაკლა კერატი, ცხვარი, ინდაურები, ქათმები, დააცხობინა ნაზუქები, გააკეთებინდა გოზინაყი, ალვა და სხვა ტკბილეულობა, დააჭაშნიკა კახურიც და ყველა ეს სანოვაგე თაროზე შემოაწყო „საახალწლოდ საქეიფოდ, სასტუმროდ და გულდასვენებულნი, თავმოწონებული ჩამოვეჯექი კერას.

— ოჯახის პატრონო! მისტუმრე, ღმერთი გადღეგრძელებს, მციავა, სიცივითა ვკვდები, მგზავრი ვარ, უბინაო, უმეგობრო, უპატრონო! — მოისმა ხმა გარედამ“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 ბ: 214).

ამ დროს სტუმრის მოსვლა ძალიან ესამოვნა გმირს და სინარულით შემოიპატიჟა მგზავრი სახლში, მაგრამ მისმა დანახვამ გააოცა მასპინძელი: „ღმერთო, რა ვნახე, რა იყო ის სულკურთხეულის გაჩენილი! ღმერთი იყო, სწორედ ანგელოზი იყო, არ ვიცი, რა იყო“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 215). გმირი ხვდება, რომ იგი სადღაც უნახავს, თანაც ერთხელ კი არა, ბევრჯერ, მისი სახელიც იცის თითქოს, თითქოს იმას მის გულთან ხშირად ჰქონია საუბარი, მაგრამ არასდროს ესე ცხოვლად არ ენახა. „ქალი იყო. ძველი კაბა ეცვა, ფეხშიშველი, მაგრამ ლამაზი, სამოთხე გარდაქმნილიყო ქალად და მოვიდა ჩემთან. მკერდი ნახევრამდე გადაღედილი ჰქონდა, ზედ ია და ვარდი ჰყვავოდა. იმის თვალეში ღმერთებს დაესადგურათ. დიდი ოკეანე იმის თმად ქცეულიყო, მთელი ჩვენი პლანეტა იმის სახედ“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 215). ისეთი მშვენიერი გახდა მაშინ ჭვარტლიანი დარბაზი, რომ, გმირის თქმით, მასზე მშვენიერს ადამიანი სხვას ვერაფერს ნახავდა.

ქალი ხმას არ იღებდა, ცეცხლის პირას ჩამოჯდა და მშვიდად უცქეროდა მასპინძელს, ეს უკანასკნელი კი მოწინავეთ თრთოდა და ასეთი ძვირფასი სტუმრის ღირსად არ მიანხნდა საკუთარი თავი. იგი დიდხანს იქნებოდა დაჩოქილ და დამუნჯებულ მდგომარეობაში საშინელ ხმაურს რომ არ გამოეფხზილებინა. „უცბად ვნახე, რომ ერთი უზარმაზარი, ბანჯღვლიანი, თვალედაწითლებული, ლაშებდალებული დათვი შემოიჭრა სახლში; სამი კამეჩის ტოლა იყო, ერთი მოთანთხლილი, ერთი საზარელი; ჩამოჯდა მეორე კერის პირას და დააცქერდა ჩემს

საყვარელს სტუმარს. თითქოს გაიღიმა, იმასაც ესიამოვნა იმისი ნახვა, დაიწყო იმანაც ტოტებისა და გავის თობა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 215).

დათვი ისე იქცეოდა, თითქოს სახლის პატრონს ვერც კი ხედავდა. გადმოალაგა თაროდან სანოვაგე, ყველაფერი შეჭამა. ღვინოსაც მიაგნო, ისიც სულ დალია და ბოლოს ქალს დაუპირა შეჭმა. „ქალი ხმამაღულვლად იჯდა, თვალსაც არ ანამხამებდა. ველარ მოვითმინე, თავბრუ დამესხა, სიბრაზისგან ავენთე, გონება სრულიად დაკვარგე. აღარ შამედლო მოთმენა, რაკი იმ ჩემს ღმერთსაც ხელი მიაწოდა. კაჩხაზე ძველი, დაჟანგებული, მამაპაპური ხმალი ეკიდა, მივეწვადე იმას, ამოვწვადე ქარქაშიდამ და მივესიე იმ უღმერთო ოთხფენს.

— რას სჩადი, შე მყრალო, შენა-მეთქი, — და დაუშინე ხმალი. დათვმა საშინელი ღრიალი მორთო და გავარდა გარეთ“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 216).

ქალიც ადგა, ჯვარი გადაწერა მასპინძელს და წავიდა. „ხელზე მთხვევა ძლივს მოვასწარი. მერე ორივე ხელები თვალებზე მივიფარე და მწარედ დავიქვითინე“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 216).

მოთხრობას ეწოდება „საახალწლო სიზმარი“, თუმცა ნაწარმოების სიუჟეტში სიზმარს პირდაპირი მნიშვნელობით არ ვხვდებით, შესაბამისად, თხზულების სათაურით ხდება ლირიკული გმირის მიერ მოყოლილი ამბის განყენება რეალისტური თხრობისგან; იგი ჩვენების, ზმანების ხასიათს იძენს და, როგორც ყველა სიზმარი თუ ხილვა, გმირის ემოციური ჯაჭვის, მისი ამაღლებული თუ დაცეხული სულიერი განწყობის გამომხატველი ხდება.

ახალი წელი, საზოგადოდ, განახლებასთან, სიცოცხლესთან, სიხარულთან ასოცირდება. იგი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშიც წარმოდგენილია, როგორც მიზეზი და ნიშანი სასიცოცხლო ძალების მოზღვაების, იმედის — ბოროტებასთან ბრძოლაში გამარჯვების. მაგალითად, მოთხრობაში „ამირანის ხმალი“, რომელიც ასევე სიმბოლურ-ალეგორიული ელემენტების შემცველია, ავტორი სწორედ ახალი წლის ფონზე გვიჩვენებს იმედების და სულიერი ძალების მოზღვაებას: „რამდენჯერაც ახალი წელი დგება, იმდენჯერ თითქოს მეც განახლებას ვგრძნობ“ (ვაჟა-ფშაველა 1964გ: 49), ამბობს ნაწარმოების პერსონაჟი. იმედის მომცემია ამირანის სიტყვებიც: „კარგი ნიშნები ჩნდება, თინათინ, ღმერთი მოწყალეა, ... გვეშველება, უსათუოდ გვეშველება, ... აგერ ჩემმა ხმალმა ფერი მოიწმინდა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964გ: 50). თითქოს გმირების ამ განწყობის დასტურად და მათი იმედების გამართლების ნიშნად, ლირიკული მოთხრობელი კლავს მათ დარბაზში შემოფრენილ ყორანს, როგორც ბოროტი ძალების სიმბოლოს.

განსახილველი მოთხრობის დასაწყისში დახატული საახალწლო სამზადისიც თავისი ქვეტექსტის შემცველია. ეს არის მზადება, მისწრაფება სულიერი მზაობის და სისავსისკენ. სიზმრებში ხშირად მატერიალურ საგნებს ემოციური ქვეტექსტი აქვს. ვაჟა-ფშაველას პროზაშიც ვხვდებით სიზმრის ამ თავისებურებას. მწერალი ზოგჯერ გმირის ემოციური მდგომარეობის, მისი ცვლილების ალეგორიულად გამოსახვისთვის ყოფითი ცხოვრების სხვადასხვაგვარ დეტალიზაციას მიმართავს. მაგალითად, მოთხრობაში „სიზმარი ობლისა“ მწერალი გვიხატავს ობოლს, რომელიც სიზმარში დედას იხილავს. ბავშვის სიხარული უსაზღვროა, იგი ვერაფერს ამბობს, მხოლოდ „ჰკოცნის დედას, ეხვევა ყელზე, თვალთაგან ცრემლი ჩამოსდის დააღუპით...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964გ: 91). დედა-შვილი თავის ქონში, კერის პირას იჯდა. „შვილი დედას ყელზე ჩამოჰკონწიალობდა, მშვენივრად იყო მისი დედა ჩაცმული. დიდრონი ბოხჩა გახსნა დედამ ბოლოს, ამოართვა შვილს სულ ახალთახალი ტანისამოსი: კაბა, ფეხსაცმელები, თავმოსახვევი, საყურეები და სხვ. ათასნაირი ხილი გაუფინა დედამ შვილსა. ობოლი სიხარულით, ბედნიერებით ცას ეწეოდა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964გ: 91). ბავშვის სიხარულის მიზეზი დედის ხილვაა და არა მის მიერ მოტანილი საჩუქრები. ტანსაცმელი, სამკაულები, ხილი, ასევე დედის კარგი ჩაცმულობა, რომელსაც ორჯერ აღნიშნავს მწერალი მოთხრობაში, ეს ყველაფერი სიზმარში არის სიმბოლო, ტრანსფორმირებული გამოხატულება იმ დადებითი ემოციების, რომელიც მშობლის მოჩვენებითმა სიახლოვემ აღუძრა ობოლს. ყოველივე ეს თან ახლავს სიზმარს, როგორც ამაღლებული განწყობის გამომხატველი. ამაში გვარწმუნებს შემდეგიც: სიზმარი უნდა

დასრულდეს და ბავშვის სიხარული მწუხარებამ უნდა შეცვალოს. ამ ემოციის გადმოსაცემად მწერალი არ აღწერს როგორ შორდება დედა-შვილი, იგი მხოლოდ ხატავს როგორ ართმევს დედინაცვალს ყველაფერს რაც მშობელმა ობოლს მოუტანა: „...სწორედ ამ დროს გაჩნდა დედინაცვალი; ობოლის ახალს კაბაზე ხელი მოჰკრა. მერე იმავე ხელით საყურეებს შეეხო და სთქვა:

— ვინ მოგცა, გოგო, შენ ესენი? გაიხადე ეხლავე კაბა! გამოიძრე ეგ საყურეებიც!...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964გ: 92).

რა თქმა უნდა, ზემოთ აღწერილ სიზმარს მატერიალური საფუძველიც აქვს, რადგან ობოლი ღარიბია: ფეხშიშველს ჩამოგლეჯილი კაბა აცვია, ზედ კი დაძველებული შალის ნაგლეჯი აფარია; მაგრამ, პირველ რიგში, მას დედის მზრუნველობა, მისი სიყვარული აკლია. სწორედ ესაა მთავარი და ამაზეა ძირითადი აქცენტი მთელ ნაწარმოებში: „ობოლი დედინაცვალს ხომ დედას ეძახდა, მაგრამ ხანდახან დაფიქრდებოდა და იტყოდა თავისთვის: „ეს ხომ დედაჩემი არ არის... დედას სულ სხვა სახე და თვალები ჰქონდა, სხვა ხმა, სხვა ყოფაქცევა; ნეტავ, დედა ერთხელ, ერთხელ კიდევ მაჩვენა თვალთ, როგორ ჩაკოცნიდი, მოვეხვეოდი ყელზე, აღარ გავუშვებდი, აღარ დავანებებდი თავს“ (ვაჟა-ფშაველა 1964გ: 90). „იქ... სადაც ბრწყინავს მშობელი დედის სახე: მისი გონებიდან, თუნდ დედინაცვალი ანგელოზად გარდიქმნეს, ვერ ამოჰშლის დედის სახისმეტყველებას. ის სულ სხვაა... სხვაა... აახ!...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964გ: 90) — გვეუბნება მწერალი. მაშასადამე, სიზმარში ნატვრის ახდენასთან, დედის ნახვასთან ერთად, მატერიალური კეთილდღეობის გამომხატველი ნივთიერი სიმბოლოების გამოყენებით, მათთვის გმირის ემოციების გამოსახვის ფუნქციის მინიჭების ხერხით წარმოაჩინა მწერალმა, ერთი მხრივ, ობოლის ბედნიერება, რომელიც დედის სიახლოვემ, მისმა ხილვამ არგუნა და, მეორე მხრივ, ამ სიხარულის დაკარგვა.

„სახალწლო სიზმარშიც“ სწორედ ზემოთ აღნიშნული ხერხი გვხვდება. სადღესასწაულო სუფრის, სანოვაგის მომზადება ლირიკული გმირის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველი რომ არის, იმითაც დასტურდება ნაწარმოებში, რომ დათვი, ბოროტების ალგორითა, სანამ ქალის შეჭმას დააპირებს, ჯერ შეჭამს იმას, რითიც გმირი თავს „გულდასვენებულად, თავმოწონებულად“ (ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 214) გრძნობდა. იგი მასპინძლის მთელ საახალწლო სამზადისს გააჩანაგებს. ლირიკულ გმირს ნელ-ნელა ერთმევა ამალღებული განწყობის საფუძველი. იგი კარგავს იმას, რითიც ახალ წელს და სტუმარს უნდა შეხვედროდა, ანუ კარგავს სულიერ მზაობას.

როგორც ქრისტიანულ, ისევე ისლამურ ტრადიციაში, დათვი გაიგივებულია ბნელ, დაუნდობელ, ავხორც ძალასთან. ძველ აღთქმაში დათვის და დათვის შერკინება ბიბლიური სახისმეტყველებით მომასწავლებელია ბნელეთის ძალებზე ქრისტეს მომავალი გამარჯვების. შუასაუკუნოვან იკონოგრაფიაში გავრცელებულია ბიბლიური კომპოზიცია, სადაც ხე ცნობადზე აბობლებული დათვი დასცქერის ევას და ადამს, როგორც სიმბოლო მათი მომავალი ცდუნების. (ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი 2011) დათვის მხატვრული სახე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშიც ძირითადად წარმოდგენილია უარყოფითი შინაარსით და ბოროტ ძალას განასახიერებს. მაგალითად, მოთხრობებში „დათვი“ (1889), „დათვი“ (1909), ლექსში „ქებათა-ქება“ (1893).

ლირიკული გმირის და სატროფოს ურთიერთობაში საინტერესოა სტუმრობის მოტივი. ხალხური გამოთქმა — „სტუმარი ღვთისაა“, ვფიქრობ, სწორედ ბიბლიური მსოფლმხედველობით არის ნასაზრდოები. „2. სტუმართმოყვარეობას ნუ დაივიწყებთ, რადგანაც მის მიერ ზოგიერთმა, ისე, რომ თვითონ არც გაუგიათ, ისტუმრეს ანგელოზნი“ (ებრ. 13:2), — ვკითხულობთ პავლე მოციქულის ეპისტოლეში ებრელთა მიმართ. ბიბლიაში სტუმრის სახით გვხვდებიან ღმერთი, მაცხოვარი და ანგელოზები. მამრეს მუხასთან გამოეცხადება უფალი აბრაამს და იგი გულითად მასპინძლობას გაუწევს მას: „2. თვალი აახილა და ხედავს, სამი კაცი დგას მის შორიანლოს; ... 3. უთხრა: ბატონო, თუ რამ მადლი ვპოვე შენს თვალში, გვერდს ნუ აუვლი შენი მორჩილის კარს. 4. მცირეოდენ წყალს

მოკატანინებ და ფეხს დაგბანენ, მერე მოისვენეთ ხის ჩრდილში. 5. პურს გამოგიტანთ, დანაყრდით, მერე კი წადით თქვენს გზაზე, რაკილა თქვენი მორჩილის კარზე გამოიარეთ. მათ უთხრეს: გააკეთე, რასაც ამბობ“(დაბ. 18:2). სტუმრად მივლენ ანგელოზები ლოტთანაც დაბადების მეცხრამეტე თავში. სტუმრად შეიპატიჟებს იესოს მართა ლუკას სახარების მეათე თავში. ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით, ვფიქრობ, სტუმრობის მოტივი ნაწარმოების კონტექსტში აძლიერებს სატრფოს სუბსტანციის, მისი დანიშნულების იდუმალ და მისტიკურ ელფერს.

ქალის სტუმრობას კიდევ უფრო ეფემერულს ხდის უამინდობა და ქარი: „ქარი ჰქროდა. საშინლად ციოდა. ნამქერმა ამოყორა თითქმის სახლის კარები. ძალლი გარეთ არ გაიგდებო, რომ იტყვიან, სწორედ ისეთი დრო იყო“(ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 214); ქარი წარმოადგენს სამყაროს ცხოველმყოფელ სუნთქვას, ღვთაებრივი ნების გაცხადებას. იგი სიმბოლოა დაუოკებლობის, მოძრაობის, ქმედითობის, ასევე, წარმავლობის. ბიბლიაში გვხვდება გრიგალი, საიდანაც ისმის უფლის ხმა. თუ მითოპოეტურ აღქმაში ქარი ღვთაებრივი სუნთქვაა, ქარიშხალი ღვთაებრივი ვნების გამოვლინებაა, ზოგჯერ სისასტიკის და ყოვლისწამლეკაობის; ზოგჯერ სიცოცხლის მამკვიდრებელ ძალას განასახიერებს. (ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი 2012)

ვაჟა-ფშაველას „საახალწლო სიზმარში“ დახატული ქალის სახე მისტიკურ-ალეგორიულია და განასახიერებს უზენაეს სიკეთეს, ღვთიურ სათნოებას, სიწმინდეს და სიყვარულს რომლისკენაც ღირიკული გმირის სული მიისწრაფვის. „ღმერთი იყო, სწორედ ანგელოზი იყო, არ ვიცი, რა იყო. ძალაუნებურად დავიჩოქე, თვალები ცრემლით ამევსო, გულმა ისეთი ძგერა დამიწყო, თითქოს იქ მჭედელი გრდემლზე კვერსა სცემდა. რასა ვხედავდი? ვინ არის? თითქოს მინახავს სადღაც, ერთხელ კი არა, ათასჯერ, თითქოს მისი სახელიც ვიცი, თითქოს იმას ჩემს გულთან ბევრჯერ ჰქონია საუბარი, მაგრამ ესე ცხოვლად არასდროს არ მინახავს“(ვაჟა-ფშაველა 1964ბ: 215). ღირიკული გმირის ამგვარი დამოკიდებულება ჩვეულებრივი, მიწიერი ქალისადმი გაუგებარი იქნებოდა. ასევე გაუგებარი იქნებოდა ის სიმშვიდე და აუღელვებლობა რომელსაც ქალი მის შესაჭმელად მოწადინებული დათვის წინაშე ავლენს. ეს უკანასკნელი კი ღემონური ძალის ალგორიული სახეა, რომელიც აღწევს ღირიკული გმირის სულიერ სამყაროში და მიუხედავად იმისა, რომ ახერხებს ბოროტების განდევნას, ბრძოლის შემდეგ ის კარგავს უწინდელ სულიერ ძალებს და ქალი — ღირიკული სუბიექტის უზენაესი იდეალი, განემორება მას.

ღირიკული სუბიექტის ეს სულიერი ლტოლვა ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედების პოეტური იდეალია. მწერლის პროზაც და პოეზიაც გაჯერებულია კეთილის და ბოროტის მუდმივი ბრძოლით, ესაა ვაჟას მიერ წარმოდგენილი სამყაროს მოდელი, რომელშიც ღირიკული გმირი ყოველთვის სიკეთისკენ და სინათლისკენ ისწრაფვის:

ცრემლო, რას იწვევ თვალებში,  
ეკლით რად მივსებ უბესა?  
მე მაინც დავეწაფები  
იმ სათნოების გუბესა...  
რად ვსტირი, რა მაქვს საგლოვო,  
თუ ანდერძი გვაქვს მამისა,  
ვერ შემაშინებს ღვეის ხმა  
და ბრმა წყვლიადი ღამისა. (ვაჟა-ფშაველა 1964ა: 169)

აღსანიშნავია, რომ ამ მისწრაფებას და ბრძოლას ღვთიური სათნოებისკენ ვაჟას შემოქმედებაში თითქმის ყოველთვის ახლავს ცრემლი, როგორც პოეტური სახე ღრმა სინანულის, სულიერი ტკივილის და განცდის.

„საახალწლო სიზმარი“ გამოირჩევა ავტორის ინდივიდუალური ხედვით, განსაკუთრებული მხატვრული ფორმებით; თხზულება იმ პერიოდის ქართული მწერლობისთვის უჩვეულო მისტიკურობითა და არარეალისტური თხრობის მანერით ხასიათდება. რამდენიმე წლიანი ინტერვალით, მწერალი წერს კიდევ ორ პროზაულ თხზულებას — “მოჩვენება”, “ოცნება”, რომლებშიც მკითხველი ისევ ღირიკული გმირის და

სატრფოს მისტიკურ-ალეგორიულ კავშირს ადევნებს თვალს. როგორც უკვე აღვნიშნე, იგივე პრობლემა ვაჟას პოეზიაშიც გვხვდება. მაშასადამე, ეს მოტივი მწერლის შემოქმედებაში ფრაგმენტული არაა. ავტორი წლების მანძილზე ფიქრობდა და მხატვრულად ამუშავებდა ამ თემას. ამდენად, ქალის მხატვრული სახის მისტიკურ-ალეგორიული გააზრების მრავალსაუკუნოვანი ლიტერატურული ტრადიცია გრძელდება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშიც.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. **აბზიანიძე ... 2011:** აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა “ბაკმი”, 2011.
2. **აბზიანიძე ... 2012:** აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა “ბაკმი”, 2012.
3. **ბიბლია 1989:** ბიბლია. თბილისი: გამომცემლობა “საქართველოს საპატრიარქო”, 1989.
4. **გამსახურდია 1991:** გამსახურდია ზ. ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება. თბილისი: გამომცემლობა “მეცნიერება”, 1991.
5. **ვეგენიძე ... 2013:** ვეგენიძე ი., მინაშვილი ლ. ქართული ლიტერატურე, ტ II. თბილისი: გამომცემლობა “მაცნე”, 2013.
6. **ვაჟა-ფშაველა 1964ა:** ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა “საბჭოთა საქართველო”, 1964.
7. **ვაჟა-ფშაველა 1964ბ:** ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. V. თბილისი: გამომცემლობა “საბჭოთა საქართველო”, 1964.
8. **ვაჟა-ფშაველა 1964გ:** ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. VI. თბილისი: გამომცემლობა “საბჭოთა საქართველო”, 1964.
9. **კეკელიძე 1933:** კეკელიძე კ. ქართული ფეოდალური ლიტერატურეს პერიოდიზაცია. თბილისი: პარტგამომცემლობის სტამბა, 1933.
10. **კეკელიძე 1981:** კეკელიძე კ. ძველი ქართული ლიტერატურეს ისტორია, ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა “მეცნიერება”, 1981.
11. **კეკელიძე ... 1987:** კეკელიძე კ., ბარამიძე ალ. ძველი ქართული ლიტერატურეს ისტორია. თბილისი: “თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა”, 1987.

12. ქართული მწერლობა 1990: ქართული მწერლობა ათ ტომად, ტ. VIII. თბილისი: გამომცემლობა “ნაკადული”, 1990.
13. ზინთიბიძე 2005: ზინთიბიძე ელ. “ზუბოვკის” სიყვარულის მისტიკური ინტერპრეტაციისათვის. დავით გურამიშვილი — 300. თბილისი: 2005. მის: (<http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1----0-10-0---0---0prompt-10---4-----0-11--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-01-1-0utfZz-8-10&a=d&c=civil2&cl=CL2.6&d=HASH01ed6c39090ae26b3841f24a> )

Tamta Ghonghadze

The mystical-allegorical face of woman in Vazha-Pshavela's story "New Year's Dream"

#### Annotation

The literary tradition of allegorical love begins with Solomon's "song of songs" and it develops in European and Oriental poetry. This motive is found in Georgian literature in the poetry of Vakhtang VI, Davit Guramishvili. Vakhtang VI was the first who tried allegorical interpretation of "The Knight in the Panther's Skin". Allegorical love can be seen in the works of Akaki Tsereteli. The allegorical face of the lover is patriotic in his poetry, but the mystical idea is also found by researchers. Mystical-allegorical face of a woman is also in Vazha-Pshavela's Poetry and prose. From this point of view, in my article I will discuss her story — “New Year's Dream”. I tried to analyze the symbols and motives, presented in the story, in the context of Vazha-Pshavela's creativity.

### მუსიკა და ლია სტურუას რემინისცენციები

ლია სტურუას შემოქმედება მუსიკალური, ნატიფი და მრავალფეროვანია. პოეტი მკითხველს ემოციათა მთელ ორკესტრს წარმოუდგენს. ინტელექტუალური პოეზია-ასე ახასიათებენ მის შემოქმედებას ლიტარატორები. მართლაც, სიტყვების მიღმა ავტორის სათქმელის გასაგებად საჭიროა ბაზისი, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ მუსიკის, არამედ ფერების, მითოსის და სიმბოლოების ენის ცოდნას. ეს არის მინიშნებებითა და ალუზიებით დატვირთული პოეზია, რომელიც მკითხველს ახალ აღმოჩენებს სთავაზობს. მუსიკა, ბგერა, ნოტი ლია სტურუასთვის სამყაროს შეცნობის ერთ-ერთი საშუალებაა. ის კავშირშია ყოველდღიურობასთან, ოცნებასთან, ტკივილთან და ხშირად კონკრეტულ ადამიანებთან და ნივთებთანაც. ლ.სტურუას პოეზიაზე იმის თქმაც შეიძლება, რომ მკითხველი უცებ ვერ ამოხსნის ყველა მინიშნებას, თანდათან უნდა მიჰყვეს ავტორს და ყოველი წაკითხვისას ახალი შრეები აღმოაჩინოს. „ყოფიერების რომანტიკული განცდა, საკუთარი სულიერი „პეიზაჟების“ ლირიკული გაცხადება, პოეტის გრძობად-ემოციურ სამყაროს ცოცხალსა და უშუალო სახეს ანიჭებს. ბუნებრივია, მისი მხატვრული კრედი უშუალოდ ემორჩილება საერთო სისტემას, თუმცა, ისიც საცნაურია, რომ მისი ჩარჩოები ერთგვარ განვრცობილ სახეს იღებს და მუსიკალური ხელოვნების ანალოგიით ჰბადებს იმპროვიზაციის მეთოდს“ (ბენაშვილი 1991:382)

ლია სტურუას შემოქმედებაში კარგად ჩანს, რომ მუსიკას და ხელოვნებას განსაკუთრებული როლი აქვს ადამიანის ცხოვრებაში. ავტორი გვიჩვენებს, როგორ გარდაქმნის მუსიკა ადამიანს და როგორ გარდაქმნიან ადამიანები მუსიკას. ეს პროცესი მრავალფეროვანი და საინტერესოა. ხოლო რემინისცენცია, როგორც მხატვრული საშუალება, ხელს უწყობს კულტურათა დიალოგს და აერთიანებს მათ ისტორიულ გამოცდილებას. მუსიკის მიმართ განსაკუთრებული დამოკიდებულება ლია სტურუას შემოქმედებაში შენიშნულია, თუმცა ეს ასპექტი ჯერ არ არის შესწავლილი. ამ ნიშნით (ჩვენ მიერ) გაერთიანებული პოეტური ნიმუშების განხილვის კვალდაკვალ იკვეთება ავტორის დამოკიდებულება ამა თუ იმ საკითხისადმი, სწორედ ეს მიმართებები და მათი გამოსახვის ფორმები გამოარჩევენ მწერლებს და უნარჩუნებენ მათ ინდივიდუალობას. მუსიკასთან პოეტის დამოკიდებულებას კარგად წარმოაჩენს ლექსი „პოეტური ლიცენცია“ :

„შაბათს, როცა სამყაროს აშენება დაამთავრა,  
 ხელთ არავითარი მასალა  
 აღარ ჰქონდა და სევდა დაუფლა,  
 რომ ისევ ფაიფურის ლამბაქივით ბრტყელ ცას უნდა მიეყინოს  
 მაშინ ხომ არ შექმნა მუსიკა ღმერთმა?...“  
 (სტურუა 2013:235)

ეს ვარაუდი არის საშუალება, რომ ლირიკული გმირის ყოფა აუტანელი არ გახდეს და „კედელს თავი არ ახალოს“. ეს დამოკიდებულება, მუსიკის- როგორც მხსნელის, ყოველდღიური რუტინისაგან თავის დაღწევის საშუალების მიმართ, სხვა პოეტურ ნიმუშებშიც ჩანს.

ლექსში „ორფეოსი“ ლირიკული გმირი ბერძნული მითოლოგიიდან მოიხმობს ორფეოსს, რათა მისმა მუსიკამ გადააჩინოს. როგორც მითიდანაა ცნობილი, ორფეოსის ხმა და ლირა განთქმული იყო მთელ საბერძნეთში. ის თავისი მუსიკით იხსნის არგონავტებს სირინოზებისგან, თუმცა მთავარი ისაა, რომ სიყვარულისთვის, თავისი მეუღლის -ევრიდიკეს საძებნელად, ის ჰადესში, მიწისქვეშა სამეფოში ჩადის და მწუხარე მომღერალი სწორედ თავისი მუსიკით მოიპოვებს მეუღლის წაყვანის უფლებას. „მიწისქვეშეთში მიდის ოპერა“, - წერს პოეტი და მკითხველისთვის რომ უფრო გასაგები გახადოს გვამღვეს მუსიკალურ (ალიტერაციას-გ.კ თანხმივნები ქმნის, ხოლო ასონანსს- უ.ი. ხმოვნების გამეორება) პაროლს - „ეკალი გულში-სახელი გლუკი“ და ამ სახელის ასოციაციით მკითხველს ახსენდება გერმანელი

რეფორმატორი კომპოზიტორის კრისტოფ ვილიბალდ გლუკის ოპერა, სახელწოდებით „ორფეოსი და ევრიდიკე“ (იხ. [https://www.youtube.com/watch?v=vuFA5\\_Kq7Tg](https://www.youtube.com/watch?v=vuFA5_Kq7Tg)) რომლის მეშვეობითაც შეგვიძლია მივხვდეთ ლირიკული გმირის განცდებს, იმ ტკივილს, რომელიც აიძულებს მას, მოუხმოს ორფეოსს:

„სანამ ღმერთები გადამთელავენ  
უნდა მოვიდეს, უნდა მიშველოს,  
გამომიგზავნოს ბროლის ყელიდან  
ხმა ობოლი და სულმთლად შიშველი“  
(სტურუა 2013:147)

ორფეოსი - მუსიკა მხსნელია მოცემულ შემთხვევაში. ამ მუსიკის შესაგრძობად პოეტი ეპითეტებს მოიხმობს: „ბროლის ყელი“ სუფთა, გამჭირვალე ხმის გამცემია, „ობოლი ხმა“ სევდას, მარტოსულობას გამოხატავს, „სულმთლად შიშველი“ ხმა კი უკიდურეს ბუნებრიობაზე მიუთითებს. მუსიკა მხსნელად ხშირად გვეკვლინება ღია სტურუას შემოქმედებაში. სხვა ლექსების მოხმობაც შეიძლება: „სხვა რა გითხრა?“, „ორშაბათიდან კვირამდე“, „მუსიკა“ და სხვ. ლექსში „ორშაბათიდან კვირამდე“ ადამიანები ებრძვიან რუტინას. არადა ყოველ ორშაბათს ყველაფერი თავიდან იწყება, „გამეორება ცოდნის დედა“ თუმცა, ეს სხვა შემთხვევაა, რადგან არ გინდა, „რეჟიმის უსახელო სატენი იყო“, ერთადერთი იმედი რჩება:

“ოთხშაბათს მუსიკა გამოჟონავს  
ფანჯრების და კარების ღრიჭობებში  
წვიმის წყალივით, რომ ხუთშაბათს  
იარო და არ აფეთქდე“  
(სტურუა 2013:205)

ლექსში „სხვა რა გითხრა?“ ავტორისა და ლირიკული გმირის გაიგივება შეიძლება, რადგან ლექსი ეძღვნება კონკრეტულ ადამიანს, ავტორისთვის გამორჩეულს (შვილს), რომლისთვისაც, რომ შეეძლოს, ჰადესში ჩავიდოდა (ალუზიაა ორფეოსთან) „ცალ ხელში ქნარით, მეორეში რევმატიზმით“; იმაზეც თანახმაა „სიტყვები გაუქვავდე“, მაგრამ მძიმე მდგომარეობაა, რეალობა

მითებისგან განსხვავდება; „პენსია 38 ლარია“, თითქოს სანუგეშო ვერაფერი უპოვნია, მაგრამ ბოლო სტროფი ცხადყოფს, რომ ადრესატმა იმედი არ უნდა დაკარგოს, რადგან :

„ელენე ორკესტრს ხატავს,  
შენსკენ კისერმოღერილს,  
საყვირებიდან თაფლი მოწვეთავს  
ტკბილ მუსიკას გრუქნის  
პირდაპირი გაგებით“  
(სტურუა 2013:195)

„სხვა რა გითხრა?“- ეს კითხვა თითქოს ამ ბოლო სტროფის მერეც უნდა განმეორდეს, რადგან თუ

მუსიკას „ჩუქნიან“, უფრო საიმედო სხვა რა უნდა უთხრას ადრესატს.

ზემოთ მოხმობილი ყველა ლექსი ვერლიბრია, მათ თავისუფალი ფორმა და რიტმულობა აერთიანებთ. შედარებები („ფაიფურის ლამბაქივით ბრტყელი ცა“, „წვიმის წყალივით მუსიკა“) და მეტაფორები („ოთხშაბათს მუსიკა გამოჟონავს“, „საყვირიდან თაფლი მოწვეთავს“) კი მათ უფრო ექსპრესიულსა და საინტერესოს ხდის. „პოეტმა დაარღვია ქართული ტარადიციული მეტრიკა, რაც საშუალებას აძლევს დაუბრკოლებლად შექმნას მრავალფეროვანი სახეები და გარკვეულწილად გვაჩვენოს საკუთარი მე.“ (მაგაროტო. შურღია 2009:11)

ღია სტურუას პოეზიაში მუსიკა ყოველდღიურობის მუდმივი თანმხლები და მრავალფუნქციურია. ლექსში „მუსიკა“ საუბარია იმ მუსიკაზე, რომელიც პიკის საათებში ისმის. ასეთ გარემოში - „მანქანების, ტრამვაების, ავტობუსების ორომტრიალში“ , მოწყალების გაღების ერთადერთი ფორმა მუსიკის გაცემაა:

„მიეცით მუსიკა მანქანების გამონაბოლქვით  
და სტერეოხმაურით გაოგნებულ ბავშვებს!  
რძიან ჭიქაში ჩავლებული  
ვერცხლის კოვზის მარტივი მუსიკა

შოკოლადში ჩარჩენილი სარძევე კბილი,  
 ავადმყოფის ვენაში შემსაპუნებელი მუსიკის ნარკოზი,  
 და მეწამული დაფდაფები პირველი სიყვარულის...  
 ქალები გადაუდგებიან ავტობუსებს,  
 მუხლებზე დაეცემიან მანქანების პატრონთა წინაშე:  
 – მოიღეთ მოწყალება და მუსიკა ცოტაოდენი  
 მიეცით ბავშვებს!  
 მაშინ მანქანები გაჩერდებიან,  
 ყველა გამვლელი გადაიხსნის  
 საძილე არტერიას  
 და ყელის ჭრილში გამოხეთქავს  
 ოქროსფერი მიღების ტყე,  
 რომელიც სიმღერისა და ლაპარაკის  
 გასაოცარი უნარის გამო  
 არის მუსიკა.“  
 (სტურუა 2013:326)

ლექსი ერთი ამოსუნთქვით იკითხება. პაუზა თითქმის არ არის. ლირიკულმა გმირმა თითქოს უნდა მოასწროს დახმარების თხოვნა, სანამ ჯერ კიდევ შეიძლება „გამონაბოლქვითა და სტერეოსმაურით გაოგნებული ბავშვების“ დახმარება. მუსიკა რომ უფრო მარტივად აღსაქმელი გახადოს, პოეტი მას ხან რძიან ჭიქაში ჩადებულ ვერცხლის კოვზს ადარებს, ხან ავადმყოფის ვენაში შემსაპუნებელ ნარკოზს. ამ მხატვრული საშუალებებით მკითხველს უადვილდება პოეტის განცდების წვდომა: „ნებისმიერ ტექსტში ყოველთვის არსებობს უამრავი განუსაზღვრელი ადგილი, რომელთა „შეკვება“ კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია ტექსტისა და მკითხველის შეხვედრის, ანუ კითხვის პროცესში ხდება“ (ბრეგაძე 2008:168) „მუსიკა მიეცით ბავშვებს!“ - არის მთავარი მოთხოვნა, რადგან მოწოდების ავტორმა კარგად იცის, რომ მუსიკას ადამიანის გადარჩენა შეუძლია. მოცემულ ლექსში აღწერილია ურბანული გარემო და ეკოლოგიური პრობლემაც დგას, მანქანების გამონაბოლქვი ჰაერს აბინძურებს და ლოგიკურად, სწორედ ჟანგბადს უნდა ითხოვდნენ მუხლებზე დაცემული ქალები, ასევე, მწვანე და რეალურ ტყეებს „ოქროსფერი მიღების ტყის“ ნაცვლად, თუმცა ავტორი ამ გააზრებული ჩანაცვლებით ხაზს უსვამს მუსიკის (ხელოვნების, კულტურის,) მნიშვნელობას, რომ მუსიკაც ჟანგბადის მსგავსად აუცილებელია სიცოცხლისათვის.

ურბანული გარემოს - ქალაქის „მუსიკის“ გამორჩეულობა, ტკივილი და მრავალფეროვნებაა ასახული ლექსში „სხვად ყოფნა“. ქალაქს „ავადმყოფი ფრჩხილივით ჩაზრდილი“ ლირიკული გმირი ქუჩაში „მიედინება“ და „კაბარეების მარტივი უმწეობის“ გვერდით „მანსონების საფლავეებზე ეკლებივით ამოსულ როკ-ბავშვებსაც“ ამჩნევს. მახვილი სმენა არჩევს სხვადასხვა ხმას:

„კარგად შეზეთილი ბორბლების მუსიკა,  
 მათხოვარი ფლეიტების, ვიოლინოების,  
 გიტარების კაკოფონია,  
 რომელიც ზოგჯერ  
 ისეთ კრიალა ბგერას ამოუშვებს,  
 რომ გული გავისკდება  
 ცოტა ხნით, შემდეგ გაჩერებამდე...“  
 (სტურუა 2013:267)

კაბარეები, როკ-ბავშვები, შეზეთილი ბორბლების ხმაური, „მათხოვარი საკრავების“ მუსიკა მეტროში, რომელსაც აქვს პოტენცია ტკივილისა თუ სიამოვნებისგან გული გაგიხეთქოს, ოღონდ „ცოტა ხნით“, შესაძლოა, შემდეგ გაჩერებაზე იგივე სურათი დაგხვდეს და მზად უნდა იყო, გესმოდეს, რომ მსმენელი და გამგები ერთნაირად სჭირდებათ „როკ-ბავშვებსა“ და „მათხოვარ“ საკრავებს. ასეთი ყოფა რთულია და „ქალაქის გადახარშვაში წიგნი ვეღარ გეხმარება“. ლია სტურუა არის ავტორი, რომელიც ძალიან მძიმე სოციალურ-კულტურულ საკითხებზე გვაფიქრებს, თუმცა ეს თემები არ არის ბანალურად მოწოდებული. გამოსახვის საშუალებები, სიტყვების და შინაარსის შერჩევის განსაკუთრებული ფორმა პოეტის მეტყველებას სხვებისგან გამოარჩევს. ხდება საკითხის აქტუალიზაცია და მკითხველსაც ეძლევა

შესაძლებლობა, წამოჭრილი პრობლემა სხვადასხვა ასპექტში დაინახოს. ერთ-ერთი ასეთი საკითხია თანამედროვე ყოფაში კულტურის გაუფასურება, პოეტი ამჩნევს როგორ ქრება ზღვარი ჭეშმარიტ ხელოვნებასა და ფსევდოკულტურას შორის:

„იყილება მუსიკაც:  
კლასიკა- იაფად, რეპი- ძვირად,  
ოპერა საერთოდ ჩამოფასებულია,  
აბრებს ვერ მოერგო“  
(სტურუა 2013:94)

ლექსში გამოთქმულ ტკივილს ამდაფრებს შეგრძნება და გაცნობიერება იმისა, რომ სწორედ ისაა გაუფასურებული, რაც გადარჩენის გზაა. „ოპერა საერთოდ ჩამოფასებულია, აბრებს ვერ მოერგო“-ეს სევდანარევი ირონიით ნათქვამი სიტყვები ნათლად წარმოაჩენს თანამედროვე ადამიანის სულიერი სამყაროს სიღატაკეს. ავტორმა იცის, რომ „მუსიკა არც კეთილია და არც ბოროტი, უბრალოდ მუსიკაა“. ამიტომ სტკივა და თანაუგრძნობს ადამიანებს, რომლებიც ვერ ხედავენ, რომ „ოპერასა და კონსერვატორიას ხესავით ჩრდილები აქვს“, რათა ადამიანები შეიფარონ; დაღონებული კითხულობს: „იმან რა ქნას ვინც ვერ ერკვევა მუსიკაში და შარავანდედში“- ეს იმ ადამიანის წუხილია, რომელიც გრძნობს მუსიკის მეშვეობით მის ცნობიერში შესულ ღმერთს. ეს პროცესი კარგად ჩანს ლექსში „წილკნის ბულბული“, რომელშიც ღირიკული გმირი მუსიკის მეშვეობით რწმუნდება ღმერთის სიყვარულში. ის გაცოცხლებული კითხულობს:

„ასეთი რა აკენკა?  
კაცი ნახა, სიმებიანი ყელი  
რომ ჰქონოდა და  
გაღანერგვაზე დაითანმა?“  
(სტურუა: 2013:103)

კითხვა უპასუხოდ რჩება, მხოლოდ მიზანია გარკვეული, ეს პატარა არსება იმიტომ გალობს, რომ ღიღი მისია აქვს:

„თან ბგერა უნდა ჩაახვიოს,  
თან ვარდებს უყუროს თან მე დამარწმუნოს  
რომ ღმერთს ვუყვარვარ.“  
(სტურუა 2013:91)

იმაზე მეტი რა უნდა შეძლოს ბულბულმა, რომ თავისი გალობით ადამიანი ღმერთის სიყვარულში დაარწმუნოს. მუსიკას ასევე შეუძლია უკიდურეს მდგომარეობაში მყოფი ადამიანიც კი ანუგეშოს, ტკივილისგან გაათავისუფლოს:

„მოულოდნელად გამომეღვიძა  
გამოფხიზლებულ უკუნეთში  
თეთრი პეპელა შემოიჭრა -მუსიკის ხელი“....  
.... სალბუნივით გრილი იყო მუსიკის ხელი ...“  
(სტურუა 2013:327)

ამ ლექსით პოეტი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მუსიკის უნიკალურობას, მის ძალას, ადამიანის განკურნებისა და დამშვიდების უნარს.

ღია სტურუასთვის მუსიკა არა მარტო სამყაროს შეცნობის და ყოველდღიურობისაგან თავის დაღწევის საშუალება, არამედ კონკრეტულ ადამიანებთან სიახლოვის შესაძლებლობაცაა. მუსიკა მის ცნობიერში ბავშვობასთან არის კავშირში, სიტბოსთან და ბებიასთან. რომელსაც მუსიკის მდინარეში შესულს შეეძლო, ყოფილიყო თავისი შვილიშვილის თანატოლი, შვილიშვილის, რომელიც „ ვაჟა - ფშაველას შვილი იყო“:

„ის ამ ცხოვრებისა იყო  
მეტაფორებით თავს ვერ დაიცავდა  
მხოლოდ მუსიკაში შეეძლო შესვლა  
როგორც მდინარეში  
და როცა იქიდან მიყურებდა,  
თანატოლები ვხდებოდით,  
ტენორები აბრეშუმის კიბეს  
ავებდნენ პირიდან და ავლიოდით ბგერის წვეროზე

საიდანაც მხოლოდ  
ვარდებით მოხატული მიწა ჩანდა  
და უღალატო სიყვარული“  
(სტურუა 2013:222)

მუსიკის, ხოლოვნების დანიშნულება სწორედ ისაა, რომ სხვა, უფრო ლამაზ, ვარდებით მოხატულ და „უღალატო სიყვარულით“ სავსე სამყაროს არსებობაში დაგვარწმუნოს. მუსიკა გადარჩენის გზაა, ადამიანის ტკივილებისგან განკურნება შეუძლია. თუმცა მუსიკის ბებიასთან დაკავშირებას მეტი სიბოლო შემოაქვს ლექსში:

„ბებო მომეცი რამდენიმე წვეთი შოპენი,  
პარაქსიზმული გულისთვის,  
ცოტა რომ დაწვინარდები, ფაიფურის ფინჯანს შემოვდგამ  
როიალზე  
და არავითარი პილპილის ვულკანები!“  
(სტურუა 2013:236)

„ბებია ძალიან საინტერესო ადამიანი იყო... შეეძლო დახვეწილი და ნატიფი ხელებით შემა დაეჩხრა, მერე ამოსულიყო ოთახში და ქირით გამოტანილ როიალზე დაეკრა შოპენი, ბახი... აქედან მოდის ჩემი ოპერის სიყვარული. ამას მერე ანაქრონიზმს ეძახდნენ, მე კი ძვირფას ანაქრონიზმს ვეძახი, თუმცა სულაც არ არის ანაქრონიზმი.“ (სტურუა 2009:9)

ობიექტური მიზეზით, ბებიის გახსენებას, ლია სტურუას პოეზიაში მუდამ შემოაქვს სხვადასხვა მელოდია. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც რეალური ადამიანი ლექსში გადადის და იქცევა პერსონაჟად, რომელიც არა მხოლოდ კონკრეტული პიროვნებება, არამედ ბებიის ზოგადი სახე ხდება:

„როიალი და ბებიაჩემი მოცარტის ვერცხლისფერ  
ქონებას იყოფდნენ,  
წვეთები და ნამცეცები ჩემკენ ცვიოდა  
მათ შუქზე გავიზარდე.“  
(სტურუა 2013:241)

მოცარტის მუსიკის „ნამცეცებზე“ გაზრდილი ბავშვი განსხვავებული იქნება, ის სხვა სამყაროებს იხილავს და ყოველდღიურობის ნაცრისფერ მორევს თავს არ წააღვეციხებს:

„სულ რამდენიმე გამის ფარგლებში ვიჟდებიან თითები  
და ეს მოცარტია –  
ბემოლებით მოპირკეთებული სევდა,  
მაჟორი – ყაყაჩოები რძეში...  
რაც სიტკბოს ჩაავლებს კონცერტზე,  
რის მერეც, სულ მოცარტს თხოულობს  
შიშხილის მოსაკლავად...  
არ წაიყვანოთ ბავშვი კონცერტზე!  
რადგან არასდროს აღარ შეჭამს  
შავ პურზე წასმულ  
მოხრაკულ ხახვს“  
(სტურუა 2013:192)

ლექსში ნაჩვენებია მუსიკით გამოწვეული ცვლილება, ადამიანის გარდაქმნა. ისეთ სიტკბოს იპოვის, რომ სულ მოცარტს მოითხოვს შიშხილის მოსაკლავად, და შემდეგ ვერც თავისი ჩვეული ცხოვრებით იცხოვრებს: „არასოდეს შეჭამს შავ პურზე წასმულ მოხრაკულ ხახვს“ - მოცარტის შემდეგ სულ სხვაგვარად დაიწყებს სამყაროს აღქმას. მნიშვნელოვანია ის შედარებები, რის მეშვეობითაც ავტორი ცდილობს დაახასიათოს კონკრეტული კომპოზიტორის შემოქმედება „ბემოლებით მოპირკეთებული სევდა და მაჟორი -ყაყაჩოები რძეში“ უჩვეულო განცდას იწვევს, რაცაღ მოუხელთებელი გრძობა უჩნდება მკითხველს, სასიამოვნო, სევდიანი და ამოუხსნელი. როგორც მოცარტის კომპოზიციების მოსმენის შემთხვევაში. ლია სტურუას „ორკესტრში“ ყველა ინდივიდუალური და გასანაკუთრებულია. ის ხან გვანიშნებს, ხან კი პირდაპირ გვეკითხება: „თქვენ გიყვართ ბახი?“:

„-რა დაემართა თქვენს მეუღლეს?  
-ალბათ, მოეძალა

ნარინჯისფერი სტიქია ღრიანკალის,  
და თავი მოიკლა...  
-მერე თქვენ?  
-მე ბახს უკრავდი და არ გამიგია ...“  
(სტურუა 2013:345-6)

პასუხობს მოხუცი მელომანი „ნატიფი მსახური მელოსის“. ამ ლექსში არ ჩანს გულგრილობა, პირიქით, ეს მოხუცი მელომანი შეეყვარებულია მეუღლეზე, მისთვის ლოცულობს კიდევ, მაგრამ ვერ გაიგო მისი სიკვდილი, რადგან ბახს უკრავდა. აქ აუცილებელია ყურადღება გავამახვილოთ ღრიანკალის სტიქიაზე, რომელიც შემთხვევით არ არის ნახსენები. ასტროლოგთა ცნობით, ღრიანკალის მმართველი პლანეტა პლუტონია, რომელიც პასუხს აგებს ადამიანის შინაგან ძალებზე, მის უნარზე- ტრანსფორმირდეს, განიცადოს გარდასახვა. ავტორიც მკითხველს ანიშნებს, რომ ბახის მუსიკაც სწორედ ასეთი „მმართველია“, მას შეუძლია ადამიანი სხვა განზომილებაში გადაიყვანოს, რეალობას, ყოველდღიურობას მოსწყვიტოს. სწორედ ამიტომ მკითხველი მოხუცი მელომანის წინააღმდეგ კი არ განეწყობა, არამედ იწყებს ფიქრს კომპოზიტორის უნიკალურობაზე. აქვე შეგვიძლია გავისხენოთ სხვა ლექსიც, სადაც ამავე კომპოზიტორის შესახებაა საუბარი:

„ ბახისთვის მთელი ტანი  
უნდა შეგეწირა თავის ხერხემლიანად,  
ტკივილი თავში აგეტანა  
და მოგეთმინა“ (სტურუა2013:197)

ამ ლექსში უკვე სხვა რაკურსით არის დანახული დიდი კომპოზიტორი, თუმცა აქ მოყვანილი სტროფები არ არის წინააღმდეგობრივი, პირიქით, ავსებს ერთმანეთს და შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მუსიკის, ხელოვნების მსახურება, სულაც არ არის იოლი საქმე და ტკივილის მოთმენასაც გულისხმობს; ამ „მსხვერპლის სანაცვლოდ“ უდიდეს სიამოვნებას და გარდასახვის უნიკალურ შესაძლებლობას გვთავაზობს. საბოლოოდ კი, „ლონივრად ანათებს მუსიკით დაპურებული ტანი“.

ღია სტურუასთან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის განმასხვავებელი ნიშნები, რომლითაც ავტორი არჩევს კომპოზიციებს. თან ინტერესდება, რამდენად გვესმის თოვლის ხმა და „შუშის თითებით დაკრული ჰაიდნი“. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ავტორი მხოლოდ კლასიკურ მუსიკაზე არ ჩერდება, ჯაზისა და ბლუზის მელოდიებსაც იმპროვიზაციის მეშვეობით შემოიტანს:

„იმპროვიზაციას სამშობლოს  
ვერ დაარქმევ, ვერ დაამიწებ,  
ვერ დაეყრდნობი, წელი თუ გადაგიტყდა  
ბლიუზის წებო გაგამთლიანებს,  
ნელი რიტმი, ტკბილი შეხება...“  
(სტურუა 2013:246)

არც ლეგენდარული ლევერპულელები ავიწყდება:

„თვალეგამტერევეულ სიცხეში  
ფლაკონებით ნისლი შემოაქვთ.  
კაკასიონის ქედს დაწერ  
სქოლიოში ხოჭოებს ჩაიტან,  
გიშრის ქვებით ჩალაგდებიან,  
ავ თვალს აგარიდებენ...“  
(სტურუა 2013:125)

„შვიდი ამღერებული კაცის სამშობლოში“ მკვიდრ პოეტს, შეუძლია არა მხოლოდ მუსიკის-„კრიმანჭულის ყველაზე წვეტიანი ბგერის“ მოსმენა, არამედ მუსიკის დანახვა. ამ ლექსებში ჩანსავტორის სინესთეზია. (სინესთეზია - synaesthesia თანაშეგრძნება-შეგრძნების გაჩენა არა მხოლოდ იმ გრძნობის ორგანოში, რომელზედაც ზემოქმედებას ახდენს გამღიზიანებელი, არამედ რომელიმე სხვაშიც; ასეთია, მაგალითად, ე. წ. "ფერადი სმენა", როდესაც ერჩენებათ, რომ ყოველი მუსიკალური ბგერა თითქოს გარკვეული ფერის მქონეა.“ (ჭაბაშვილი 1989:63)

„ბრმა რომ იკითხავს: – რა არის ლურჯი?  
და შოპენის ეტიუდში ჩააყოფინებენ ხელებს...“  
(სტურუა 2013:107)

ავტორს არა მხოლოდ მუსიკის წვდომა, მისი წარმოსახვა შეუძლია, არამედ ამ მუსიკისგან მიღებული ემოციის სიტყვებით გამოხატვა და ანალოგიების დანახვა. სათქმელის იმდენად ნათლად გადმოცემა, რომ მკითხველს შეუძლია „გაიგოს“ როგორც „ბემოლებით მოპირკეთებული სევედა“, ისე „ავადმყოფის ვენაში შემხაპუნებული მუსიკის ნარკოზი“. პოეტი ამ საშუალებებით გვაახლოვებს კონკრეტულ მუსიკოსებთან, შემსრულებლებთან და ზოგადად, ღირებულ მუსიკასთან, რადგან მიაჩნია, რომ არსებულ რეალობაში ერთადერთი საშუალება უსულო, მექანიკურ არსებებად არ ვიქცეთ არის მუსიკა - ჭეშმარიტი ხელოვნება. ხელოვნება, რომელიც აერთიანებს ადამიანებს და ამალღებს მათ სულიერ სამყაროს. ასევე, აღსანიშნავია, რომ სათქმელი ურთიერთმოქმედებს პოეტის ორიგინალურ, თვითმყოფად მეტაფორასთან, მხატვრულ შედარებასთან, ეპითეტებთან; ერთი საგანი ერთსა და იმავე ლექსში დანახულია სხვადასხვა კუთხით და სწორედ ეს სხვადასხვაობა, ჭვრეტის მრავალფეროვნება განსაზღვრავს მათ მხატვრულობას.

ღია სტურუას პოეზიაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ავტორი გამორჩეულია თავისი სტილით, ფორმით, მხატვრული საშუალებებითა და თემებით. ამ პოეზიისთვის განმსაზღვრელია პოეტის შინაგანი მონოლოგი, მუსიკასთან დაკავშირებული რემინისცენციები კი აერთიანებს როგორც ქართული, ისე უცხოური კულტურის კოდებს, რასაც ინტერკულტურული კვლევის კონტექსტში განსაკუთრებულ მნიშვნელობა ენიჭება. ეს საკითხი, ასევე საინტერესოა როგორც პოეტის შემოქმედების, ისე მისი დამოკიდებულებებისა და მსოფლხედვის განსაზღვრის თვალსაზრისით.

#### დამოწმებული ლიტერატურა:

1. **ბენაშვილი 1991:** ბენაშვილი გ. „რანი იყვნენ და რანი არიან“ თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1991
2. **ბრეგაძე 2008:** ბრეგაძე ლ. „რეცეფციული ესთეტიკა“ ლიტერატურის თეორია, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008
3. **მაგაროტო. შურღაია 2009:** მაგაროტო ლ. შურღაია გ. „ჩვენი მწერლობა“ „სამი ქართველი პოეტი“ N5. 2009
4. **სტურუა 2009:** სტურუა ლ. „ლიტერატურული პალიტრა“ 5 მაისი 2009
5. **სტურუა 2013:** სტურუა ლ. „რჩეული“ თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“ 2013
6. **ჭაბაშვილი 1989:** ჭაბაშვილი მ. „უცხო სიტყვათა ლექსიკონი“ თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“ 1989

Maia Kvirkvelia

### Music and Lia Sturua's Reminiscences

#### Annotation

Lia Sturua is one of the distinguished authors who joined the literary process in the beginning of 70th with the people holding the same views as she (Basik Kharanauli, Guram Petriashvili, Mamuka Tsiklauri...). They established less popular genre of Georgian literature called “Free

Verse”. The works by Lia Sturua is very interesting with its form of writing, content and individuality. There are the variations of codes in Lia Sturua’s poetry including Georgian as well as foreign cultural codes. They make the content of verses deep in thought and various. It also includes writer’s reminiscences and musical icons. Above-mentioned aspects are noticed in Lia Sturua’s poetry but these issues are not studied yet. Following with the discussion of lyrical patterns the author expresses her attitude towards different issues and these issues and the forms of expression distinguish writers and maintain their individuality. The reminiscence as an artistic style promotes the dialogues between cultures and unites their historical experience.

So, the advantage of Lia Sturua’s poetry is the original cohesion of content, idea and word. The reader can guess that the author chooses the words with special attitude and the most important is the flow of associations which is natural and genuine for readers. With the help of reminiscences the author approaches us with concrete musicians, music and in general with real art. This is the most valuable component of Lia Sturua’s poetry because one of the main points of human development is the connection with art.

## ექსისტენციალური ტენდენციების ძიება გოდერძი ჩოხელის ზოგიერთ რომანში

ადამიანის არსებობის, ყოფიერებისა და ცნობიერების პრობლემა იყო და დღემდე რჩება ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს, მრავალუცხოვანი ამოცანად, რომლის გადაწყვეტაც ინტერდისციპლინარულ მიდგომებს საჭიროებს. ალბათ ამიტომაცაა, რომ ფილოსოფია და მეცნიერების სხვა დარგები ვითარდება ერთმანეთის პარალელურად და უდიდეს გავლენას ახდენს ადამიანის ცნობიერების ჩამოყალიბებაზე. XX საუკუნიდან დაწყებული ტექნიკური მიღწევების კვალდაკვალ, ადამიანს იპყრობს შიში თავისი ექსისტენციის მიმართ, სწორედ ამიტომ, ადამიანის არსებობის, „ყოფიერებაში ყოფნის“ საკითხი წარმოადგენს ფილოსოფიური მიმდინარეობის, ექსისტენციალიზმის, შესწავლის ერთ-ერთ მთავარ თემას. ამ მიმდინარეობამ დიდი გავლენა მოახდინა მეოცე საუკუნის ლიტერატურაზეც. მრავალი ავტორი, მიუხედავად იმისა, მიაკუთვნებდა თუ არა საკუთარ თავს ექსისტენციალიზმს, ექსისტენციალური კრიზისის დაძლევის შესახებ საკუთარ მიგნებას გვთავაზობდა. მსოფლიო ლიტერატურამ გავლენა მოახდინა ქართული ლიტერატურის განვითარებაზეც, რაც აისახა კიდევ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მწერლობაში, მაგრამ არა პირდაპირ, არამედ შენიღბული სახით.

ექსისტენციალისტური განწყობილებები, თემები თუ მოტივები უცხო არ არის ქართული მწერლობისათვის. ქართველ ავტორებს ახასიათებთ ფილოსოფიური მსოფლმხედველობისა და მხატვრული სიტყვიერების სინთეზისაკენ მისწრაფება. ადამიანის ექსისტენციასთან დაკავშირებული პრობლემები არაერთგზის ვლინდება გოდერძი ჩოხელის საკვლევად შერჩეულ ზოგიერთ რომანში.

გოდერძი ჩოხელის მხატვრულ ტექსტებში მსჯელობა ძირითადად ეთმობა *სიკვდილ - სიცოცხლისა და სამყაროს აგებულების მეტაფიზიკურ* საკითხებს. მასთან თითქმის ვერ ვხვდებით თხრობის სტატიკურ მანერას: არ აღწერს პერსონაჟების გარეგნობას, ჩაცმულობას, მინიმალურია ინტერიერისა და პეიზაჟების აღწერილობაც. ავტორის მთავარი მიზანი იმის გაგებაა თუ რა არის ადამიანი, როგორ იქცევა ის ტოტალიტარიზმის ეპოქაში, *სწამს თუ არა უზენაესი ინსტანციისა*. ყველა მისი პერსონაჟი „ცოცხალი მოთხრობაა“. გოდერძი ჩოხელისათვის დამახასიათებელია მარტივი სინტაქსი, რის გამოც ნარატივი დინამიკურია, ღრმა ფილოსოფიურ პრობლემებს კი უბრალო ენით გადმოსცემს. გარდა ზემოთქმულისა, მის შემოქმედებაში მრავლადაა მითოსურ-სიმბოლური პასაჟები და მაგიური რეალიზმის ნიშნები. მაგიურ რეალიზმში შეხავებულია მითები, ლეგენდები, კულტურა და ტრადიციები იმ ქვეყნისა, საიდანაც არის მწერალი. ირეალური, ფანტასტიკური ტიპის მოვლენები ჩვეულებრივ, საყოფაცხოვრებო სიტუაციებში ინტეგრირდება. გოდერძი ჩოხელის შემოქმედებაშიც დაუჯერებელი ამბავი „ყოველდღიურობის“ პრეტენზიით შემოდის.

გოდერძის ეპოქის პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, რომელთაც „ახალი“ სამყარო თითქოს თავისი ექსისტენციიდან და შემეცნებიდან უსხლტებათ (ბრეგაძე, 2018: 11), ჩოხელის პერსონაჟები თავიანთ ვიწრო სამყაროში იკეტებიან და გარესამყაროდან მოწყვეტილად არსებობენ, ეწინააღმდეგებიან პროგრესის შემოსვლას და ტრადიციებს ებლაუჭებიან.

მარტინ ჰაიდეგერი ნაშრომში „ყოფიერება და დრო“ ადამიანის სულის დაავადებას უწოდებს ადამიანის მიერ საკუთარი არსებობის დავიწყებას. თითქოს მან იცის, რომ ცოცხალია, არსებობს, მაგრამ არ იკვლევს არსებობის მისტიკურობას, არ სვამს შეკითხვას თუ რატომ არის იქ, სადაც არის, რატომ არის სამყარო ასეთი და არა სხვაგვარი... მსგავსი შეკითხვები იჩენს თავს „ადამიანთა სევდაში“. სათაურში ვლინდება ნაწარმოების განწყობა ადამიანის ყოფიერების მიმართ, იკვეთება ექსისტენციალური მიმართულებები, სევდას იწვევს სწორედ მარადიულ, ონტო-ექსისტენციალურ საკითხებზე დაფიქრება.

„-რა გადარდებს?“

-დასაწყისი სად არის, ის არ ვიცი.

-რისი დასაწყისი?

-აი, ყველაფერი იმისა, რასაც ვხედავთ და არ ვხედავთ“  
(ჩოხელი, 2011: 18).

გოდერძი ჩოხელის რომანში „ადამიანთა სევდა“ ისევე, როგორც სხვა ნაწარმოებებში, სიუჟეტი, ძირითადად, გუდამაყარში ვითარდება, ავტორი წერს გუდამაყარელთა ცხოვრებაზე, მათ „არსებობაზე“. იგი გვიჩვენებს მიკროსამყაროს, თუმცა ამ მიკროსამყაროს „ყოფა“ შეიძლება განზოგადდეს მაკროსამყაროზეც, იქნება ეს ფილოსოფიური შეხედულებანი, წარმოდგენები სიკვდილ-სიცოცხლეზე, ღმერთზე თუ სხვა. რომანში „ადამიანთა სევდა“ კარგად ჩანს, რომ ადამიანისათვის სამყარო ვლინდება მის პირად ექსისტენციალურ გამოცდილებაში, ადამიანები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან მოვლენათა და საგანთა აღქმის მიხედვით, ამიტომ რომანში თითოეული პერსონაჟის აზრი საინტერესო და მნიშვნელოვანია. ტექსტში ავტორი ახდენს ზოგადი ექსისტენციალური თუ ონტოლოგიური პრობლემატიკის პროეცირებას, რაც გულისხმობს დასაწყისისა და დასასრულის, უზენაესი ინსტანციის ძიებას, მარადიული შეკითხვების დასმას...

პერსონაჟები, ცდილობენ ჩასწვდნენ უზენაეს საიდუმლოს, ხოლო ამ საიდუმლოსკენ, რაც უფრო მეტად მიიწევს ადამიანი, მით უფრო მეტად უსხლტდება ის, ყოფიერება არარას მუშევრებით თავს ნაწილობრივ აჩენს და ნაწილობრივ ფარავს, თუმცა გოდერძი ჩოხელი ამ დაბრკოლების გადასალახად მისტიკურ-ფანტასტიკურ ელემენტებს მიმართავს, მაგალითად, სიკვდილის პერსონიფიცირება, სულის მიერ სხეულის დატოვება და კვლავ დაბრუნება...

ფილოსოფია ყოფიერების მოსმენაა, ენა კი არა მხოლოდ კომუნიკაციის საშუალებაა, არამედ ადამიანისა და ყოფიერების „განათების“, ღიაობის სახეა. „ენა ყოფიერების სახლია“ (ჰაიდეგერი). ვფიქრობთ, რომ სხვადასხვა პერსონაჟთა გულუბრყვილო, საკუთარ ცხოვრებისეულ გამოცდილებაზე დაფუძნებული პასუხები ფილოსოფიურ შეკითხვებზე, ექსისტენციალიზმის თვალსაზრისით ძალიან საინტერესოა. ხშირად ცოდნა და სიბრძნე დაუნჯებულია ფოლკლორში, ენაში. ეს განსაკუთრებით გამოხატულია მთაში, სადაც, ადამიანის ცნობიერება თავისუფალია და შეგრძნებებზე დამყარებული.<sup>1</sup>

ექსისტენციალიზმის ერთ-ერთ მთავარ პრობლემას ბედისწერის საკითხი წარმოადგენს, ე.ი. განსაზღვრულია თუ არა ადამიანის ყოფა თავიდანვე. ამ მიმდინარეობაში ორი თვალსაზრისი არსებობს: რელიგიური და ათეისტური, მათ აერთიანებთ რწმენა, რომ „არსებობა წინ უსწრებს არსებას“, თუმცა, რელიგიური ექსისტენციალიზმის წარმომადგენლებს მიაჩნიათ, რომ ადამიანი თავიდანვე განსაზღვრულია, მათ საპირისპიროდ სარტრი, კამიუ, ჰაიდეგერი მიიჩნევენ, რომ ადამიანი თავად განსაზღვრავს, ძერწავს საკუთარ თავს და ამ გაგებით თავისუფალია. ადამიანი წინასწარ დადგენილი არსების გარეშე არსებობს და მუდმივ ქმნალობაში, თვითპროექტირებაშია. გოდერძი ჩოხელის შემოქმედებაში აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით ცალსახა პასუხი არ ჩანს, თუმცა ბედის, „წერამწერლის“ საკითხი ხშირად არის წინა პლანზე წამოწეული. „ადამიანთა სევდაში“ ერთ-ერთი პერსონაჟის, სოლომონ წიკლაურის აზრით: „-კაცი რო დაიბადება, თავისა და მთორის სავალსა, მაშინ დაუწერს მწერალი, თავის თავგადასავალსა. თავში აწერიაო... ადამიანს თავის ბედი თავში აწერია“ (ჩოხელი, 2011: 29), მისივე განმარტებით სიკვდილიცა და სიცოცხლაც ღმერთის შექმნილია. მიუხედავად იმისა, რომ რომანის პერსონაჟთა უმრავლესობა თავისი „ყოფიერებისეული სიმძიმის“ მატარებელია, ისინი არ არიან მოკლებულნი ტრანსცენდირების უნარს და სამყაროს რომანტიკული თვალთაც უყურებენ:

„-ადამიანი, რომ კვდება სად მიდის?

-იკვლებაო ადამიანი, ასე გამიგონია“

(ჩოხელი, 2011: 30).

<sup>1</sup> მთაში მიუხედავად ტრადიციებისა თუ ცრურწმენებისა, რომელიც, ხშირად, შეიცავს სიმართლის მარცვალს, რელიგიური ხედვაც კი თავისებურია, კერპთაყვანისმცემლობასთან შეზავებული.

რწმენის საფეხურზე ყოფნა ლოგიკის შედეგი არ არის, რწმენას დასაბუთება არ სჭირდება. სიორენ კირკეგორთან რწმენის სტადიაში მყოფი ადამიანი არგუმენტებს არ საჭიროებს იმისთვის, რომ სწამდეს, „ღმერთის წვდომა შესაძლებელია მხოლოდ იქ, სადაც თავდება გონების, ცოდნის სფერო“ (ბუაჩიძე, 2013: 174). სწორედ ასევე, ყოველგვარი ლოგიკის გარეშე ჩოხელის პერსონაჟებს მიაჩნიათ, რომ ღმერთი არსებობს, „-ღმერთია სუყველაში“ (ჩოხელი, 2011: 42).

პოზიტივისტური თვალსაზრისის მიხედვით, ადამიანი არსებითად სხვა არაფერს მიესწრაფის, თუ არა მოცემული ცოცხალი ორგანიზმის სახით თვითშენახვას, ხოლო ექსისტენციალისტები ფიქრობენ, რომ ადამიანს არ შეუძლია ამ მისწრაფებით შეიზღუდოს, ის ერთადერთი ცოცხალი არსებაა, რომელმაც იცის თავისი „ორგანული“ არსებობის საზღვრის თაობაზე, განიცდის ამას და მის იქით „სხვა არსებობაში“, საბოლოო ანგარიშით, მარადისობაში გასვლას, ანუ, „ტრანსცენდირებას“ მიესწრაფის (კაკაბაძე, 2012: 475). ჩოხელის პერსონაჟებიც, განათლების არქონის მიუხედავად ფიქრობენ, რომ ადამიანის საზრისი არაფერია, თუ მიღმური სამყარო არ არსებობს.

ერთ-ერთი გამოკითხვისას, ფილოსოფოსი ქიმბარი სულის არსებობა/არარსებობასთან ერთად ინტერესდება ცხოვრების განმეორებადობის საკითხით, რომელზეც პასუხი დადებითია, თითქოს ყველაფერი მეორდება, წრეზე ბრუნავს.

რწმენისა და მარადიულობის შეგრძნებასთან ერთად ვხვდებით პერსონაჟთა სკეპტიკურ დამოკიდებულებასაც, სრული ექსისტენციალური გაქრობისა და არარასეულ განზომილებაში გადასვლის მოლოდინს, თუმცა ეს მოსაზრება არ წარმოადგენს რომანის მაგისტრალურ ხაზს. „-მეორედ მოვლენ თუ არა მკვდრები? -შენი მტერი მოვიდეს, როგორც ესენი მოვლენ. მოვინლია, მოვინლია ისიცა, ვითომ სულნი არიანო, როგორც სიზმარშიო, სუ ტყუილია, მოკვდა კაცი და იქცევა მიწად. აღარც სული იარსებებს.“ მომაკვდავი ქალის შეხედულება ღმერთზე კი აგნოსტიკურია: „-ღმერთი არსებობს? -არ ვიცი. ვერც იმას ვიტყვი, ვერც ამას“ (ჩოხელი, 2011: 39). ექსისტენციალური გადაადგებულობის (ჰაიდეგერი), მარტოობისა და გაუცხოების განცდა კარგად ჩანს მარტია ბუბუნაურის სიტყვებში: „მარტოობა მადარდებს. ადამიანი ხშირად ხალხშია, მაგრამ მაინც მარტოდ გრძნობს თავს. ზოგჯერ თავის თავიც ეუცხოება, საკუთარ თავს გაურბის, რატომ ხდება ეს? არ ვიცი. საიდან მოვედით ან სად მივდივართ? არც ეს ვიცი“ (ჩოხელი, 2011: 68). მსგავსი პასაჟებიდან ჩანს მუდმივი ძიების პროცესი, რომელიც აღსავსეა მრავალი შეკითხვით, ძველის ნგრევით, ახლის შენებით...

ჩოხელისთვის ასევე მნიშვნელოვანი შეკითხვაა, რამდენად აქვს აზრი ხანგრძლივ სიცოცხლეს (განსაკუთრებით მაშინ, თუ ყველაფერი უაზრობაა). ალბერ კამიუ „აბსურდულ ადამიანზე“ მსჯელობისას აღნიშნავს, რომ ასეთ პიროვნებას ცხოვრების „როგორობაზე“ მეტად, მისი რაოდენობა აინტერესებს, რადგან სამყარო აბსურდული და უაზროა, ამიტომ მნიშვნელოვანი ხდება რაც შეიძლება მეტ ხანს სიცოცხლე. ჩოხელთან „რაოდენობის“ გარდა, მნიშვნელოვანია ისიც თუ, როგორ ცხოვრობს ადამიანი, ბოროტია ის თუ კეთილი. სამყაროს უაზრობის განცდას, მაინც ყოველთვის ენაცვლება სიკვდილის მიღმა ყოფიერების არსებობის იმედი.

„-მაშინ რაღა აზრი აქვს, ერთი წელი ვიქნებით თუ ასი.

-სად ერთი წელი და სად ასი.

-ასი წელი იცოცხლე და მერე სულ დაიკარგე, ეგ რაღა არის?

-მართლა მაინც ცოცხლობდეს სული. არა, არა, მე მკონი, იქნება რამე იქ“ (ჩოხელი, 2011: 48-49)... ჩოხელის პერსონაჟები რწმენასა და იმედს არ იშლიან, რაც არის კიდევ ექსისტენციალური „ნახტომი.“<sup>2</sup>

„ხატად ქცეული კაცის“ სიუჟეტი შეიძლება დაუკავშიროთ „სიზიფეს მითს“. „ღმერთებმა სიზიფეს მიუსაჯეს უზარმაზარი ლოდის მითის მწვერვალზე დაუსრულებლად ატანა, საიდანაც ყოველ ჯერზე ლოდი მთელი სიმძიმით ძირს გორდება“ (კამიუ, 2013: 189).

<sup>2</sup> სარტრი, კამიუ, ზოგადად, ათეისტი ექსისტენციალისტები ამ „ნახტომს“ ალოგიკურს უწოდებენ, მათი აზრით ასეთი ნაბიჯის გადადგმა იგივეა რომ ილუზიას შეაფარო თავი.

მოთხრობის პერსონაჟს, მამუკას, არ უყვარს შრომა, ამიტომ გადაწყვეტს „ხატად“ იქცეს, მთის მწვერვალზე ავიდეს და ხალხი უნაყოფო შრომით დასაჯოს. რომანის კონკრეტულ პასაჟში კი, თითოეული ადამიანი სიზიფეს როლში გამოდის. სიზიფე კამიუს აზრით, აბსურდის გმირია, რადგან „მთელი მისი არსებობა ფუჭ და დაუსრულებელ შრომას ხმარდება“ (კამიუ, 2013: 191). გუდამაყრელთა „ხატი“ მოითხოვს ხალხისგან ლამაზი, მისი შესაფერისი (რომელიც რეალურად არ მოიძებნება) ქვების მწვერვალზე აზიდვას: „*მთელი თვე იჯდა მამუკა იმ მთის წვერზე და ქვების გორებით ერთობოდა. რომელი ქვაც არ მოეწონებოდა, ხატი ამ ქვას არა ღებულობსო, იტყოდა და უკანვე დაუგორებდა ამომტანს*“ (ჩოხელი, 2011: 51). ერთ-ერთი პერსონაჟი ველარ გაუძღებს მამუკას აბსურდული დავალების შესრულებას და მთიდან დააგორებს: „*კაცს ისე სცოდნია, თუ დაგორდა ისე შეიკვრის, როგორც ბურთი. მამუკაიც ისე მიგორავდა ქვემოდან ამომავალ ხალხს ისევე ქვა ეგონა და ამ ამბავს ისე იყვნენ მიჩვეულნი არც უგდეს ყური, გააგრძელებს გზა*“ (ჩოხელი, 2011: 52). მამუკამ აბსურდული შრომისათვის გაწირა ხალხი და თავადაც აბსურდულად დაიღუპა. საბოლოოდ, აღმოჩნდა ერთი ადამიანი, რომელმაც გააკეთა არჩევანი, ბრძალ არ მიჰყვა აბსურდულ ვითარებას. „*არ არსებობს ისეთი ბედისწერა, რომელიც შეუპოვრობის წყალობით ვერ დამარცხდება*“ (კამიუ, 2013: 192).

რომანში მარადიულ შეკითხვებზე პასუხების ძიების გარდა, ვხვდებით სიმბოლოებს. სიმბოლო აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის, იდეისა და სახის სინთეზს გულისხმობს. სიმბოლო გვეხმარება, რომ სწორად გავიგოთ სინამდვილეში რას აღნიშნავს თითოეული სახე (ფრიდრიჰ შელინგი). იგი მოვლენებისა, თუ საგნების სიღრმისაკენ წარმართავს ჩვენს ყურადღებას (რევაზ სირაძე) (ლეთოდიანი. <http://www.sjani.ge/სჯანი-12.პდფ: 250>), შესაბამისად, სიმბოლოების საშუალებით აზრი გვექმნება ამა თუ იმ პერსონაჟის დანიშნულებაზე, მის სულიერ მდგომარეობასა და მისწრაფებებზე. ჩოხელის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს არწივისა და გველის სიმბოლოებს. არწივი ჰეროიკული, თავისუფალი, მარტოსული, დიდებული ძალის მქონე ფრინველია, ტრანსცენდენტულისკენ მიისწრაფის, შესწევს ძალა თვალწვდენელ სიმაღლეზე იფრინოს და თვალი გაუსწოროს შუადღის მხურვალე მზეს. ქრისტიანულ ხელოვნებაში არწივი აღდგომის სიმბოლოა. მის მნიშვნელობას საფუძვლად უდევს უძველესი ლეგენდა, რომლის თანახმად არწივს გაახალგაზრდავება, განახლება შეუძლია, რამაც ასახვა ჰპოვა ფსალმუნებშიც... ამიტომ, ქრისტიანობაში სულიერი ამადლების სიმბოლოდაც მიიჩნევა (The Book Of Symbols, 2010: 256), რომანის პერსონაჟი გიგია ბუბუნაური და არწივი ძმად გაეფიცებიან ერთმანეთს, აქაც პერსონაჟის სულიერი ამადლებისკენ ლტოლვას, თავისუფლებისკენ სწრაფვას ვხედავთ.

ფრანც კაფკას შემოქმედებაზე მსჯელობისას, კამიუ წერს, რომ ძნელია სიმბოლოზე ლაპარაკი ისეთი თხრობის დროს, რომლის ყველაზე მნიშვნელოვანი თავისებურება ბუნებრიობაა, მაგრამ ბუნებრიობა ძნელად გასაგები კატეგორიაა. გარკვეულ ნაწარმოებებში მოვლენა ბუნებრივად ეჩვენება მკითხველს, თუმცა ზოგიერთ ნაწარმოებში პერსონაჟი ბუნებრივად მიიჩნევის იმას, რაც შეემთხვა (კამიუ, 2013: 201). ამ თვალსაზრისით საინტერესოა რომანის ერთ-ერთი პასაჟი – „*უცნაური ამბავი*“, რომელშიც ბაგილა აღდიაურის სული ლანდის სახით სხეულიდან გამოვიდა და ხალხს აუწყა: „*აემ ჩემს სხეულს ხომ ხედავთ, ამას შევიტან სახლში, ზემოთავში მივაყუდებ და მერე საიქიოს წავალ. მანამ მოვბრუნდები ამას ხელი არავინ ახლოთ, მიწაში არ დამარხოთ*“ (ჩოხელი, 2011: 69). ამ ფანტასტიკურ, მაგიური რეალიზმისათვის დამახასიათებელ მოვლენას, თავად პერსონაჟიც ბუნებრივ ფაქტად მოიაზრებს: „*ერთი წლის მერე სული ისევე მობრუნდა... შევიდა სახლში, გამოიტანა თავისი სხეული, სულ ჩაკირკილაულ-ჩაჭიავებული, მზეზე გაბერტყა და ჩაძვრა შიგ*“ (ჩოხელი, 2011: 69). სწორედ აქ ვხვდებით ემპირიული დრო-სივრცის დარღვევას, ტრანსცენდენტურ სამყაროსთან ზიარებას. საიქიოს ნაზიარებ პერსონაჟს სხეულში გველი ჩაუსვებს, გველის სიმბოლოს კი სხვადასხვაგვარი განმარტება აქვს, ის არის უსასრულობის, უკვდავების, განახლების, გარდასახვისა და ტრანსფორმაციის სიმბოლო, ასევე, მოიაზრება ნაყოფიერების, ქალური საწყისის, დედამიწის, წყლის, პოტენციური ენერჯიის სიმბოლოდაც. სპირალურად დახვევის შესაძლებლობის გამო, გველი არსებობის ციკლურ

რიტმსაც უსვამს ხაზს, მიწისა და ცის საკრალურ კავშირს აერთიანებს (The Book Of Symbols, 2010: 194). ტექსტშიც გველის კუდის მოწყვეტით პერსონაჟს შეუძლია კვლავ შეერწყას მარადიულობას, გარდაისახოს.<sup>3</sup>

რომანის ყველა ჩართული ამბავი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც ცალკეული, დამოუკიდებელი ისტორია, საკუთარი პერსონაჟებით, შეხვედრებით, განშორებებით, განწყობებითა და ურთიერთდამოკიდებულებებით. გვიჩნდება განცდა, რომ ის „პოლიფონიური რომანი“ა. რომანის აგების ეს წესი კი თითქოს ისეთივეა, როგორც ფუგასა და მუსიკალურ კონტრაპუნქტში (ბაქრაძე, 1970: 293). ნაწარმოებში ადამიანის არსებობის განჭვრეტის მცდელობაა, ხოლო სიკვდილი კაცობრიობისთვის სიკეთედ მოიაზრება, რომანის ნარატივის მთლიანად მსჭვალავს ღმერთის ძიების, სულის არსებობა/არარსებობის მოტივი, დაფიქრება ექსისტენციისა და ექსისტენციალურ ფინალზე.

ზემოაღნიშნულ კონტექსტში საყურადღებოა, ასევე, გოდერძი ჩოხელის რომანი „წითელი მგელი“, რომელიც ქალაქის აღწერით იწყება. თავისუფლების მოყვარული მთავარი პერსონაჟი, ლუკა, ქალაქის ურბანულ უსახურობაში იკარგება. ის გარშემორტყმულია კორუმპირებული პოლიციელებით, ნარკომანებითა თუ გიჟებით, რომლებიც ცდილობენ ადამიანის ინდივიდის დასამარებას, დაკნინებას. „ერთი სული ჰქონდა ლუკას, როდის გაექცეოდა ქალაქს. თითქოს ქალაქს სძულდა იგი. ვერ ითვისებდა, ვერ გუობდა“ (ჩოხელი, 2011: 211). მსგავს პრობლემას შეეხება მიგელ დე უნამუნო თავის ესეში „დიდი და პატარა ქალაქები“: „დიდი ქალაქები ადამიანებს ერთგვარად ათანაბრებს, დაბალს აამაღლებს, მაღალს დაადაბლებს, საშუალოს ცაში აიყვანს, ნიჭიერს დაამცრობს...“ უნამუნო ვარაუდობს, რომ ქალაქის ორომტრიალი იმას ასაზრდოებს ვისაც მწირი ბუნება აქვს, ღრმა შინაგანი სამყაროს მქონეს კი ეშინია არ წაერთვას ის და უსახურ ბრბოს არ შეუერთდეს. თითქოს სწორედ ამ პრობლემას გაურბის ლუკა და სოფელს უბრუნდება. სოფელში დაბრუნება პირველსაწყისთან დაბრუნებას, თავისუფლებისკენ ლტოლვას ნიშნავს. ჰაიდეგერი „თემშარაში“ სწორედ სოფლის, შარაგზის იდუმალეზაზე მსჯელობს: „თემშარა იკრებს მას, რაც გზაში არსებითია და უნაწილებს თავისას ყოველს, ვინც მასზე დადის... მარტივი ინახავს დამრჩომისა და ღიადის გამოცანას... ამაოდ დაშვრება კაცი დედამიწა დაგეგმარებით მოაწესრიგოს, თუკი თემშარის ნაუბარს ყურს არ ათხოვებს... თემშარის ნაუბრით ჩვენთვის შინაური ხდება ჩვენივე შორეული წარმომავლობა“ (ჰაიდეგერი, 2014: 103). სოფლისაკენ დამდგარ გზაზე ლუკას ბავშვობისდროინდელი მოგონებები საკუთარ წარმომავლობას ახსენებს და გზის სიძიმეს უმსუბუქებს. მარტოდ დარჩენილ ლუკას მგლების ხროვასთან შეტაკებისგან ინსნის თევდორე, რომელსაც მთავარი პერსონაჟი მიჰყავს იმ აზრამდე, რომ ადამიანები მგლებზე უარეს ხროვას წარმოადგენენ. თუკი ამ ხროვის წევრი ხდები, ეს ნიშნავს, რომ საკუთარ მეობას, ანუ „თვითობას“ კარგავ. „მოქცეული ხარ მგლების რკალში!... თუ შესძლებ და ამისათვის გეყოფა შენ თავში რწმენა და ძალა, მიდი, გაარღვიე ეს წრე, თუ არა და დანებდი, შენც მგლად იქეცი, შენც იმათ წრეში ჩადექი და სხვას ჩაუსაფრდი“ (ჩოხელი, 2011: 325). თუ ვერ გაარღვევ ამ წრეს, თუ ვერ შეებრძოლები არსებულს, ჰაიდეგერის მიხედვით, იქცევი **man**-ად. **man**-ის, როგორც გაურკვეველი სუბიექტის დიქტატურა, ყოველივე საშუალოს აყვავებასა და ყოველივე განსაკუთრებულის, გამორჩეულის, უპირატესისა და აღმატებულის ჩახშობასა და დათრგუნვას მოასწავებს. **man**-ი მტკიცედ დგას საშუალო დონის დაცვის სადარაჯოზე, დენის ყოველივეს, რაც საშუალო დონეს სცილდება. **man**-ის ხელმძღვანელობით ცხოვრება ყოფნისაგან დაცილებასა და არყოფნაში დაძირვას ნიშნავს. ამავე რომანის მთავარი პერსონაჟი ზღვრულ სიტუაციაში მოქცევისას, როდესაც განსაკუთრებით ცხადად და მძაფრად ვლინდება ადამიანის რაობისა თუ ექსისტენციის არსი, იწყებს ფიქრს სიკვდილზე: „რაა სიკვდილი? ზოგისთვის წამი, ზოგისთვის მთელი ცხოვრება, ზოგი დაბადებიდან გრძნობს თანდაყოლილ სიკვდილს და მანამდე აწვალებს ამის შიში, მანამ სულ-ხორცი არ გაეყრება

<sup>3</sup> გ. ჩოხელთან გველის სიმბოლიკა ბიბლიური დატვირთვისგან განსხვავებულია, სადაც გველი ეშმაკის, სულიერი სიკვდილის, უპიროვნობის, დაცემის, ნგრევის, მზაკვრობის სიმბოლოა.

ერთიმეორეს“ (ჩოხელი, 2011: 328). ექსისტენციალისტებმა ფილოსოფიის ცენტრში დააყენეს ადამიანის არსების, მისი სიცოცხლისა და სიკვდილის სიღრმისეული განცდების (ძრწოლის, მარტოობის, ამოების) ამსახველი პრობლემები. ჰაიდეგერის მიხედვით, „დაიბადა თუ არა, ადამიანი უკვე საკმაოდ მოზრდილია სიკვდილისთვის.“ ჩოხელის პერსონაჟებსაც ხშირად უწევთ სიკვდილის პირისპირ დგომა, ცდილობენ გაექცნენ ამ ხვედრს, თუმცა აცნობიერებენ, რომ ის გარდაუვალია. „სიცოცხლე ჩვენთან არის და სიკვდილიც აქვე“ (ჩოხელი, 2011: 328). სიკვდილის, როგორც აბსოლუტური საზღვრის გაცნობიერებით, ცხადი ხდება ადამიანის ცხოვრების ნამდვილი მნიშვნელობა – გადაწყვეტილებების მიღების გადაუდებლობა.

თევდორე საბოლოო განადგურებისგან ისევ მამამ იხსნა, რომელმაც შეძლო წინააღმდეგობის გაწევა და საკუთარი თვითმყოფადობის შენარჩუნება, სიმბოლურად კი, სიცოცხლის ბოლოს „აყვავილდა“: „მამჩემს ჯერ შუბლზე ამოუვიდა ყვავილები, მერე მთელ მის სხეულზე იწყო ამოსვლა“ (ჩოხელი, 2011: 239). ყვავილი სულიერ სრულყოფილებას, ბუნებით უმწიკვლობას, ღვთაებრივ კურთხევას, გაზაფხულს, ახალგაზრდობას, სიკეთეს აღნიშნავს, ასევე, ცხოვრების ხანმოკლეობას, სამოთხის სიხარულს გამოხატავს. ის განანლების, გამოღვიძებისა და ხელახლა დაბადების სიმბოლოა (The Book Of Symbols, 2010: 150). მამის ყვავილი ჯერ თევდორეს იხსნის, მოგვიანებით კი ლუკას. თევდორემ დაინახა ლუკაში თვითმყოფადობის, გამორჩეულობისა და თავისუფლების პოტენცია, ამიტომაც უსახსოვრა მას მამის ყვავილი. ლუკა, რომ თავისუფლების მოყვარული ინდივიდია ამას მისი დაბადების „ღვთაებრივი“ ნიშანიც ცხადჰყოფს, „მარცხენა მხარზე ლურჯად მხრებგაშლილი არწივი“ (ჩოხელი, 2011: 370). ვფიქრობთ, აქ ლურჯს გარკვეული აზრობრივი დატვირთვა აქვს, ის მრავალი ხალხისთვის ცის, ზღვის და მარადიულობის სიმბოლოა. ლურჯი სიმშვიდის, განტვირთვის ფერად მიიჩნევა, ესთეტიკური განცდებისა და ზემოთაგონებული ფიქრების წინაპირობაა, მასში იგრძნობა მისწრაფება არამიწიერი სამყაროსადმი. ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების თვალსაზრისით, ლურჯი ფერი სიმბოლურად ფილოსოფიას გამოხატავდა, ეკვიპტელებისთვის კი ლურჯ ფერში ღმერთები მყოფობდნენ (ლეთოდიანი, ლურჯი ფერის რეცეფცია ბარათაშვილთან). ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ არწივის სიმბოლიკაც ტრანსცენდენტურს, თავისუფლებას უკავშირდება. „ლურჯად მხრებგაშლილი არწივი“ თითქოს გაორმაგებულად გამოხატავს მიღმიურის, მარადიულობისაკენ სწრაფვას და ამით კიდევ ერთხელაა ხაზგასმული პერსონაჟის სულიერი განწყობილება.

ლუკას სურს თავი დააღწიოს შეკრულ წრეს (სოფლის საზღვარზე დამდგარ ჯარისკაცებს), შემბოჭავ ძალას, მაგრამ ამისთვის მარტო არწივის მოქმედება და თავისუფლებისკენ ლტოლვა არ კმარა, როგორც ავტორი აღნიშნავს საჭიროა გველის სიბრძნე.<sup>4</sup> საბოლოოდ, ლუკას თევდორეს მიერ დატოვებული ყვავილი აძლევს ძალას ქვეყნიერება იხსნას ერთფეროვანი საბჭოთა სივრცისგან, სენისგან, რომელიც გაიგივებულია ცოფთან, ხსნას სიმბოლური დატვირთვაც აქვს და მხოლოდ კონკრეტულ შემთხვევას კი არ ასახავს, არამედ ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობასაც იძენს...

რომანში „სულეთის კიდობანი“ ვლინდება ექსისტენციალიზმისათვის ნიშანდობლივი ისეთი იდეები, როგორიცაა: ადამიანის ცხოვრების წარმავლობა და შეუცნობლობა. მთავარი პერსონაჟი, სება, სამყაროს მოვლენებისა თუ ცხოვრებისეულ პრობლემებთან შეხვედრისას დასძენს: „-აეგეთია ეს ცხოვრება! როგორღაც ნიშნისმოგებით ამბობს შულლიანთ სება და არავენ არ ეკითხება, როგორია. თითქოს ყველა ხვდება რასაც ამბობს. თითქოს ყველას ერთი პასუხი აქვს ნაპოვნი და ეს ერთი სიტყვაა: -აეგეთია! (ჩოხელი, 2011: 90), ყოფიერებასთან მიმართებით ჰაიდეგერისეული ტერმინის, „გადაგდებულობის“, არსი ცხადდება პერსონაჟის

<sup>4</sup> ზოგადად, ცნობილია, რომ არწივის ბრძოლა გველთან სიმბოლურად მოასწავებს სულიერის გამარჯვებას ნივთიერზე, თუმცა ნიცშემ ზარატუსტრას ცხოველებად გველი და არწივი გამოაცხადა, მასთან გველი სიბრძნის, გონიერების, არწივი კი სიმამაცის სიმბოლოა: „არწივი ფართე რკალებით არღვევდა ჰაერს, მას ზედა ეკიდა გველი, მსგავსი არა ნადავლის, არამედ ძეგობრისა...“ (ნიცშე, 2012: 23) ჩოხელის შემოქმედებაშიც არწივი და გველი, ხშირად ერთ მთლიანობად მოიაზრება.

სიტყვებში: „-ისე იწყება, შენ არავინ არ გეკითხება და ისე მთავრდება, არც მაშინ გეკითხება ვინმე რაბეს” (ჩოხელი, 2011: 90), აქ განსაზღვრულია ადამიანური არსებობის დაუფუძნებლობა და არსებობის ამაოება.

რომანში აღწერილია საქართველოს ყოფა ბოლშევიკების ბატონობის პერიოდში. რაციოს გაფეტიშებით, იდეოლოგიური თუ რეპრესიული წნეხის საშუალებით, ტოტალიტარული სახელმწიფოს მმართველი ცდილობს მხოლოდ საკუთარი მმართველობისათვის საჭირო იდეების გატარებას და მასის თვალში ფსევდო-ღმერთად დამკვიდრებას. სწორედ ასეთ ვითარებაში, როცა „ყველა თავისთვის ზრუნავს” (ჩოხელი, 2011: 98), სება გადაწყვეტს სოფლის მომავალზე იზრუნოს თუნდაც იმ სახით, რომ წარსული შეასვენოს მომავალ თაობას და ფესვებს არ მოსწყვიტოს ისინი (რადგან ხშირად ფესვებთან მოწყვეტა საკუთარი თავის დაკარგვას, ექსისტენციის დავიწყებასა და უსახური მასის ნაწილად ქცევას მოასწავებს). „სულეთის კიდობანი” ალეგორიული რომანია, კოდები, რომელთაც აქ ვხვდებით მკითხველისათვის ნათელია, ამიტომ მათ დეკოდირებასაც მარტივად ახერხებს. ძირითადი ამბის თხრობასთან ერთად, რომანში პარალელური სიუჟეტი სებას აშენებულ მუზეუმში ვითარდება. სწორედ აქ იჩენს თავს ტოტალიტარული მმართველობის მიერ ხალხის მასად ქცევის პოლიტიკა.

ამ რომანშიც ვლინდება man-ის ფენომენი. ადამიანი man-ის ხელმძღვანელობით საკუთარი ფიქრისა და აზროვნების გარეშე არსებობს, გულდაჯერებული, რომ საიმედო ხელში იმყოფება, ამიტომ ის მოიქცევა ისე, როგორც იქნება man-ის ბრძანება (კაკაბაძე, 2012: 404). რომანში კარგად ჩანს, „მელისა”, ტოტალიტარული სახელმწიფოს მმართველს, განსხვავებული ადამიანები არ სჭირდება. მისთვის ხელისშემშლელია თავისუფლების იდეის მქონე ინდივიდი. ერთ-ერთი ალეგორიული პერსონაჟი, სადგისი, ამბობს: „მე იმას ვცდილობ, ბატონო მელია, რა გასიამოვნოთ, რომელ სამუზეუმო ექსპონატზე რა საქმე შევადგინო, რომ მერე თქვენმა ძალაუფლებულესობამ სკივრში გამოამწყვდიოს ჩვენი „გუდადაყრის მუზეუმისთვის” შეუფერებელი ნივთები” (ჩოხელი, 2011: 138). ტოტალიტარული მმართველობა ცდილობს დაარღვიოს საკრალური წყობა, ადამიანი აქციოს უპიროვნო man-ის წევრად, განუსაზღვროს მას ყველაფერი. ონტოლოგიური თვალსაზრისით ამ წყობილების მოქალაქე ექსისტენციალური შიშის მსხვერპლია. ამგვარად ყოფნა, ყოფნისაგან დაცილებასა და არყოფნაში დაძირვას გულისხმობს. man-ის დიქტატურა ხალხის მასად ქცევასა და საზოგადოების „გამასობრივებას” მოასწავებს. კარლ იასპერსის მიხედვით, მასა განსხვავდება ხალხისაგან. ხალხი დანაწევრებულია, მას თავისი ცხოვრების სახის, აზროვნების ყაიდისა და ტრადიციების ცნობიერება გააჩნია, ხალხი სუბსტანციური და თავისებური რამაა... მასა კი პირუკუ, დაუნაწევრებელია, მას თვითცნობიერება არ გააჩნია, ერთგვარი, რაოდენობრივი ხასითისაა, მოკლებულია გვარსა და ტრადიციას, უნიადაგოა და ცარიელი, იგი პროპაგანდის, ჩაგონების საგანია, უპასუხისმგებლოა, ამიტომ, ცნობიერების უდაბლეს დონეზე იმყოფება (კაკაბაძე, 2012: 408-409). ვფიქრობთ, რომ რომანის სიუჟეტი ამის წარმოჩენის სურვილი და ცდაა. ალეგორიული პერსონაჟი, სადგისი, მუზეუმის ყველა წევრზე ინფორმაციას აგროვებს, რათა, მათი დასმენით კომფორტულად იგრძნოს თავი: „ადამიანებს ხშირად სიმართლეზე მეტად ტყუილი უყვართ. ტყუილი ისეთი პურია რის სიგემრიელესაც მასები ადვილად იჯერებენ და თანაც რატომღაც ჰგონიათ რომ ეს პური დღეს თუ არა, ხვალ აუცილებლად დატკებება, ხვალ თუ არა ზევ დატკებება და მელიასაც მეტი რა უნდა, იქნევს აქეთ-იქით თავის ვრძელ კუდს და ხალხს თავს აწონებს თავისი სიბრძნით” (ჩოხელი, 2011: 155).

ექსისტენციალისტიებისათვის ცხოვრებისეულ ღირებულებად გამოცხადებულია პიროვნული თავისუფლება, ამიტომ დიქტატორული მმართველობის დროს მოქალაქე დგება არარას წინაშე, როდესაც ბრძოლის საგანია თავისუფლება. მუზეუმის სათავეში მყოფ პერსონაჟებსაც აშინებთ არწივის (თავისუფლებისა და სულიერი ამაღლებულობის სიმბოლო) მსგავსი ფიტულები და ცდილობენ მათ თავიდან მოშორებას.

საბოლოოდ შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ გოდერძი ჩოხელის შემოქმედებაში სიმბოლურ-მითოსური ელემენტები მხოლოდ ტროპულ-ესთეტიკურ სამკაულს არ წარმოადგენს და ხშირად, მიუთითებს მეტაფიზიკურ სინამდვილეზე. ავტორის მიერ წინ წამოწეულია ონტოლოგიურ-მედიტაციური საკითხები. ზემოთ განხილულ რომანებში იკვეთება ძირითადი დისკურსები: 1)

სიკვდილ-სიცოცხლის; 2) ღმერთის ძიების – მიღმური სამყაროს არსებობისა და ; 3) ეთიკურ-ექსისტენციალური საკითხები. გოდერძი ჩოხელის ნაწარმოებებში სამყარო ადამიანისთვის იქცევა „ინტიმურად ახლობლად“, როდესაც შეცნობის ჭეშმარიტ საშუალებად გამოცხადებულია ინტუიცია (მარსელთან „ექსისტენციალური გამოცდილება“, ჰაიდეგერთან „გაგება“, იასპერსთან „ექსისტენციალური გამონათება“...) ავტორმა არ უარყო ადამიანის ექსისტენციალური ხსნის შესაძლებლობა და ისეთივე ოპტიმისტური ტონი შეინარჩუნა, როგორც თავის დროზე მიგელ დე უნამუნომ, რომელმაც სოლომონ ბრძენის ცნობილ გამონათქვამს „ამაობა ამაობათა და ყოველივე ამაო“, დაუპირისპირა საკუთარი თეზა: „სისრულე სისრულეთა და ყოველივე სრული“.

#### **დამოწმებული ლიტერატურა:**

1. **ბაქრაძე 1970.**, „ფრანგული ახალი რომანი“, ხომლი, თბილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1970, 290-299
2. **ბრეგაძე 2018.**, „მოდერნი და მოდერნიზმი“, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2018, 318 გვერდი
3. **ბუაჩიძე 2013.**, „თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიის სათავეებთან“, გამომცემლობა Carpe diem, 2013, 363 გვერდი
4. **კაკაბაძე 2012.**, „რჩეული ფილოსოფიური შრომები“, ერთტომეული, ბათუმი, გამომცემლობა „შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2012, 485 გვერდი
5. **ლეთოდიანი 2017.**, „ლურჯი ფერის რეცეფცია ბარათაშვილის ლექსის “ცისა ფერს” მიხედვით“, ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები – რომანტიზმი ლიტერატურაში ეპოქათა და კულტურათა გზავჯარედინზე: Contemporary Issues of Literary Criticism: მე-11 საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები: კრებული: 2017 წელი: №11, ნაწილი I; რედაქტორი: ირმა რატიანი; ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA);

6. **ჩოხელი 2011.**, ოთხი რომანი – მოთხრობები, თბილისი, გამომცემლობა „ბაკმი“ 2011, 765 გვერდი
7. **კამიუ 2013.**, „სიზიფის მითი – ესეი აბსურდის შესახებ“, თბილისი, გამომცემლობა „აგორა“, 2013, 219 გვერდი
8. **ჰაიდეგერი 2014.**, „რა არის ეს – ფილოსოფია?“, თბილისი, გამომცემლობა Carpe diem , 2014, 171 გვერდი
9. The Book Of Symbols, The archive for research in archetypal symbolism, 2010 TASCHEN, 807

Mariam Grigolia

### Searching existential tendencies in Goderdzi Chokheli's novels

#### Annotation

This paper aims to identify and examine key characteristics of existentialism in some of the novels by Goderdzi Chokheli. The following aspects have been identified: a person's fight against the society, the state and surroundings; quest for freedom; the correlation between absurdity of existence and alienation of an individual.

The characters in Goderdzi Chokheli's works realize that existence is often an absurd state, they feel the meaninglessness of their existence, but, nevertheless, retain hope, as well as perceive existence in its entirety.

It is clear from the researched novels that the intention of the author is to rescue the God's idea, therefore, we believe that there is a stronger link with the philosophy of existentialists.

In our opinion, Goderdzi Chokheli is against conformism; still, he realizes that only few are able to escape and separate from the power of masses.

“ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანის“ ინტერპრეტაცია მიკოლა ბაჟანის უკრაინულ თარგმანში“

მხატვრული თარგმანი ლიტერატურული ურთიერთობების ერთი მთავარი ფორმაა, რომელიც მიძღვება ლიტერატურული საზოგადოებისთვის არა მხოლოდ ტექსტის ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით არის მნიშვნელოვანი, არამედ უცხო/სხვა კულტურის, ისტორიისა და მენტალობის შესასწავლადაც. როგორც ვალტერ ბენიამინის მოსაზრების მიხედვით, ჩვენ შორის არიან პოეტები, რომანტიკოსები და კრიტიკოსებიც, მათ გვერდით უნდა მოვიხსენიოთ მთარგმნელებიც, იშვიათი დარგის მწერლები, რომელთაც ვერავის შევადარებთ. ენები ეხებიან ერთ რეალობას, მაგრამ სხვადასხვაგვარად, მაგრამ თარგმანი არასდროს ისახავს მიზნად ამ სხვაობის გაუქმებას. პირიქით, თარგმანი სწორედ ამ სხვაობათა განსახიერებაა. „მთარგმნელი განუმეორებელი ორიგინალობის მწერალია, თუმც ამას თითქოსდა სულაც არ იჩემებს. იგი ენობრივ სხვაობათა იდუმალი მეტყველია. მისი ამოცანაა ამ სხვაობათა არა წაშლა, არამედ გამოყენება, რათა მკვეთრი ან უსათუთესი რხევებით მშობლიურ ენაში დაბადოს იმის განცდა, რითაც აღბეჭდილია იმთავითვე განსხვავებული დედანი“ (ბლანშო 2015: 440).

მთარგმნელი თარგმნისას მშობლიური ენას იმდენად ფრთხილად ეკიდება, რომ ეს გარკვეულ უხერხულობასაც იწვევს, რადგან როდესაც სრულიად გესმის ცალკეული სიტყვისა თუ ფრაზის მნიშვნელობა, მისი მიმართება შინაარსთან უფრო რთულია, ის სხვა ენაზე მაქსიმალურად ზუსტად თარგმნო როგორც შინაარსის, ისე ექსპრესიულობის თვალსაზრისით. მაგრამ რუდოლფ პანვიცის მოსაზრების მიხედვით, მთარგმნელს ადეკვატური თარგმანის შესრულებისთვის დედანი საკმაოდ შესაძლებლობას აძლევს, რადგან იგი მოიცავს მთლიან კონტექსტს, რისი მეშვეობითაც თარგმანიც დედნის ადეკვატურად შეიძლება ითარგმნოს, თარგმნისას ხომ ერთი ენისა და კულტურის განფენა, გაერთიანება, ჰარმონიული შერწყმა ხდება მეორე ენის წიაღში.

როგორც შლაიერმახერის მიხედვით, ინტერპრეტატორი უკეთ უნდა ჩასწვდეს ტექსტის საზრისს, ვიდრე თავად ავტორს ესმის იგი. ჰაიდეგერის ე.წ. „ჰერმენევტიკული წრის“ თანახმად, მხოლოდ მთლიანი ტექსტიდანაა შესაძლებელი მისი ცალკეული ნაწილების გაგება და მხოლოდ ცალკეული ნაწილების საშუალებით ხდება მთლიანი ტექსტის ამოცნობა (გოგოლაშვილი 2010: 150,151). როგორც გადამერი აღნიშნავს, ენის სისტემის საფუძველს ქმნის სიტყვების მრავალმნიშვნელოვნება. მას ჰერმენევტიკული ანალიზის პროცესში საჭიროდ მიაჩნია სემანტიკის ჩართვა, რადგან ამოსავალი აზროვნების გამოხატვის ენობრივი ფორმაა.

ტექსტის „გაგების“ პროცესი შუალედური საფეხურია ზედაპირულ და სიღრმისეულ ინტერპრეტაციას შორის. სიღრმისეული სემანტიკა მის არაოსტენტატიურ (დაფარულ) მიმართებაში მჟღავნდება, ეს არის ტექსტის სამყაროს ახლებურად ხედვის პერსპექტივა, რაც ცნობიერების გაფართოების საშუალებას გვაძლევს. ეს პროცესი არ გამორიცხავს მიმართებას მკითხველთან. მაგრამ ტექსტის ჰერმენევტიკული ანალიზი ცხადყოფს, რომ გაგებას არაფერი აქვს საერთო უცხო გაისტური შინაარსის ემოციურ იდენტიფიკაციასთან. ტექსტის გაგება მთლიანადაა დაკავშირებული ექსოლანტორულ (ახსნა-განმარტებით) მეთოდთან. აღნიშნული მეთოდი კი თავისთავად გამორიცხავს სუბიექტური ფაქტორის განმარტებას.

არსებობს ისეთი მოსაზრებაც, რომ მთარგმნელს შეუძლია დედანში ისეთი ცვლილებების შეტანა, როგორც თავდაპირველ ვარიანტს არ ახასიათებდა. მაგრამ ამ მოსაზრებას ჰყავს მოწინააღმდეგენიც. მიუხედავად ყველაფრისა კი უნდა აღნიშნოს, რომ თარგმანის ავთენტურობა მეტად სარწმუნოა, როდესაც ის იმ ემოციასა და მთავარ სათქმელს გადმოსცემს, რაც დედანშია. იმასთან შედარებით, რომ სიტყვასიტყვითი თარგმანის შემთხვევაშიც კი, შესაძლოა, ძირითადი აზრი და ექსპრესია მიძღვება კულტურისთვის გაუგებარი იყოს.

სანამ საკუთრივ ტექსტის ანალიზზე გადავალთ, მოკლედ მივხატო ბაჟანის საქართველოსთან ურთიერთობის ზოგიერთ ასპექტს შევხებით. მიკოლა ბაჟანი იყო ლიტერატურის, მუსიკის, ფერწერის, არქიტექტურის, კინოს ისტორიის შესანიშნავი მცოდნე და მკვლევარი, ამავდროულად, მსოფლიო მნიშვნელობის ენციკლოპედისტიც. მისი, როგორც პოეტის, ბიოგრაფია 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან იწყება. ადრეული შემოქმედებიდან აღსანიშნავია მისი „ჰოფმანის ღამე“, ასევე „მამები და შვილები“, „სტალინგრადის რვეული“, „კიევის ეტიუდები“, „სპასკის კომპოზიციები“, „მიცკევიჩი ოდესაში“, საქართველოზე და სხვაზე დაწერილი ლექსები, პოეტური აღწერილობანი, სამყაროს პლასტიკური ხილვები, შენივთებულია შთაგონებულ ფიქრთან და თითოეული მათგანი გეოგრაფიულად განცდილია. (ს. ჩიქოვანის მოგონებები ბაჟანზე, ლიტერატურის მუზეუმი, საინვენტარო ნომერი 272662). 30-იანი წლებიდან მისი მდიდარი და მრავალფეროვანი ლექსები წამყვანი შემოქმედი გახდა. ცნობილია, რომ იყო უკრაინულ ფუტურისტთა ჯგუფის აქტიური წევრი და მის შემოქმედებაში დიდ ადგილს იკავებს ავანგარდისტული ესთეტიკა. „მისი პოეტური ხელწერა თავისებურია და პოეტური ინტონაცია ყოველთვის ახალია, შეუჩვევლი და ამავე დროს უაღრესად ორიგინალური უკრაინული ლექსისთვის. მიკოლა ბაჟანის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია მდიდარი სიტყვიერი მეურნეობა, სრულიად თავისებური კუთხით დანახული პლასტიკური სახეები და რითმის ბრწყინვალე კულტურა, ეპიკური აზროვნება“ (ს. ჩიქოვანის მოგონებები ბაჟანზე, ლიტერატურის მუზეუმი, საინვენტარო ნომერი 272662). ის პლასტიკური სახეების მძებრია და მკაფიო რიტმის შესანიშნავი ოსტატი, მისი პოეზია მდიდარია ინტონაციურად და ამასთან რიტმის ნაჭელობით ხასიათდება.

როგორც გ. ლეონიძის სახელობის ლიტერატურის მუზეუმში დაცული ს. ჩიქოვანის პირადი არქივიდან ვიგებთ, (მათ მჭიდრო მეგობრული კავშირი ჰქონდათ), ის საქართველოში 1931 წელს ჩამოვიდა ექსპერიმენტულ ავანგარდისტული „ბერეზილის“ გასტროლზე, მაშინ პირველად შეხვდა ქართველ მოღვაწეებს და მათი ნაცნობობა შემოქმედებით კავშირებში გადაიზარდა. ის მოგზაურობდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, ისმენდა ქართულ ხალხურ სიმღერებსა და ზეპირსიტყვიერებას. ამ დროს შეუქმნია „ქართული ლექსები“ (ქართულ თემაზე შექმნილი): „თომოვის გზა“, „ნანგრევები ქუთაისში“ და „ვაჟა-ფშაველას გადასვენება“ (რომელსაც თავად დაესწრო), მისი „ქართული ლექსების“ ღირსება მაღალმხატვრულობის გარდა, სინამდვილის ქართულ აღქმაში მდგომარეობს, რაც ცხადია, ერის ხასიათის, ისტორიის, კულტურის, ტრადიციების, მენტალობის სიღრმისეული გააზრების შედეგია. ამ პერიოდში მას უკვე დაწყებული ჰქონდა „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნა. შემდეგ თარგმნა დავით გურამიშვილის „დავითიანი“, შავთელის პოემის ფრაგმენტები, ბესიკის ლექსების თითქმის მთელი კრებული, ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანი“ და სხვა ლექსები, ასევე, ვაჟას, აკაკისა და ილიას შემოქმედების საუკეთესო ნიმუშები.

მიკოლა ბაჟანი თავის წიგნში „საქართველოს გზებზე“ საუბრობს ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაზე. წერილში დიდ ადგილს უთმობს „მერანსაც“. ის სვამს საკითხს, რა ძალის და მნიშვნელობის მატარებელი ყოფილიყო ეს რაში, არა მარტო ქართველი, არამედ სხვა ერების გულებშიც და თავადვე პასუხობს - ესაა რწმენა ადამიანისადმი, მისი უნარისადმი, რომ იგი შეძლებს გადალახოს წყვედიანი და ყოველგვარი უბედურება, არ შეჩერდეს დაბრკოლების წინაშე, გაუძლეოდეს ავ ბედს, არ დაეცეს სულით და ეცადოს წინ გაჭრას (ბაჟანი 1979: 43). აგრეთვე საუბრობს „მერანის“ პირველ უკრაინულ თარგმანზე და ამბობს, რომ როცა 1910 წელს ჟურნალში „რიდნი კრაი“ („მშობლიური მხარე“) სხვა ქართველ მწერლებთან ერთად დაიბეჭდა ნ. ბარათაშვილის ლექსები და მათ შორის „მერანი“. თარგმანი 1909 წლის 6 ივნისს შესრულდა კიევში სახელწოდებით „ცხენი“. ამგვარად, ის შესაძლოა იყოს „მერანის“ პირველი ინტერპრეტაცია ნებისმიერ სხვა ენაზე. ბარათაშვილის ხელნაწერები დიდხანს ხელიდან ხელში გადადიოდა, რადგან იმხანად არ იბეჭდებოდა ქართული ლიტერატურა 1852 წლამდე (ჟ. „ცისკრის“ გამოსვლამდე). თარგმანი არ არის ორიგინალის ადეკვატური, არაა შენარჩუნებული რიტმული მრავალფეროვნება, კერძოდ პირველადი რიტმების ის მონაცვლეობა, რომელიც ანიჭებს ბარათაშვილის ლექსს უდიდეს ემოციურ და ზემოქმედებით ძალას, თარგმანს აწერია ფსევდონიმი

სერგეი პალი. როგორც ბაჟანი ფიქრობს, ის უნდა ყოფილიყო ლესია უკრაინკა. ამგვარად, მიკოლა ბაჟანი არის უკრაინული და ქართული პოეზიის ხიდის გამდები და ორი მოძვე კულტურის დიდი მოამაგე. „პოეზია მისთვის ცხოვრების გარდაქმნისათვის მომარჯვებული იარაღია“. (მ. ბაჟანის 60 წლის იუბილისადმი დაწერილი მიმართვა, ლიტერატურის მუზეუმი, საინვენტარო ნომერი 272662).

ჩვენ ქვემოთ განვიხილავთ მიკოლა ბაჟანისეულ თარგმანს ნ. ბარათაშვილის „მერანისა“ და შევეცდებით მთელი სიზუსტით წარმოვჩინოთ ბაჟანის, როგორც მთარგმნელის, როლი და ამასთანავე თარგმნილი ტექსტის ჰერმენევტიკული ანალიზი. განხილული ლექსი რომანტიკული ლირიკის ნიმუშია. რომანტიზმის გაგებისათვის მოკლედ მის არსზე ვისაუბრებთ და შემდგომ შევადარებთ მის ქართულ და უკრაინულ ვარიაციებს „მერანის“ მაგალითზე.

როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული, რომანტიზმის მთავარი პრინციპი ორი სამყაროს აღიარებაა: რეალურისა და წარმოსახულის დაპირისპირება, სადაც ხელოვნება შემოქმედების უმაღლეს სფეროდაა მიჩნეული. რომანტიზმი ცხოვრებისა და ხელოვნების ერთიანობას მოითხოვს. კლასიციზტური ლიტერატურის გმირს რომანტიკოსებმა მეოცნებე დაუპირისპირეს, გონებას - გრძნობების და წარმოსახვის კულტი.

უკრაინული რომანტიზმი ტარას შევჩენკოს შემოქმედებაში გამოვლინდა, ასეთი საქართველოში ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო. მათ შემოქმედებაში ბევრი მომენტი, რომლებიც ტიპოლოგიურად მსგავსებას ავლენს ერთმანეთთან. რომანტიზმის განვითარების ხელშემწყობი ფაქტორები ორივე ლიტერატურაში იყო არა მხოლოდ „ადგილობრივი პირობები“ ცხოვრების სოციალური ატმოსფერო, სულის თავისუფალი განვითარების დამაბრკოლებელთა მიუღებლობა ეროვნულ თვითშეგნებაში, არამედ ჯვარედინი ზემოქმედება დასავლეთ ევროპული რომანტიზმისა და ნაციონალურ-გამათავისუფლებელი მოძრაობისა. უკრაინულ რომანტიზმში შევჩენკოს მსოფლმხედველობის ფორმირების პერიოდი ბევრად განსხვავდება ბარათაშვილის პერიოდისგან. განსხვავებულია მათი ბიოგრაფიაც. ბარათაშვილი დიდებულთა შთამომავალი იყო, მის ფორმირებაში დიდ გავლენას ახდენდა 1832 წლის შეთქმულება, მას სულის თავისუფლება სწყუროდა („ხმა იდუმალი“) ეს შესამჩნევი ნიშანია ინდივიდუალური მსოფლმხედველობისა და სწორედ ეს განასხვავებს მას შევჩენკოსგან. ევროპული რომანტიკოსების მოტივებით ბარათაშვილისა და შევჩენკოს შემოქმედება ერთმანეთს უახლოვდება. ერთნაირად იყო აქტუალური მათთვის სულიერი გლოვა, ადამიანის ტრაგიკული ბედი, დამსხვრეული ოცნებები, იდეალები. მ. იაცენკო ყურადღებას ამახვილებს, რომ რომანტიკოსებმა ყურადღება მიაპყრეს ადამიანის შინაგან სამყაროს, რამაც მიგვიყვანა ადამიანის ფსიქოლოგიის გადატრიალებამდე. რომანტიზმი საქართველოში გამოიხატა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი სულისკვეთებით, ბარათაშვილის შემოქმედებაც და კერძოდ „მერანი“ ამის ნათელი მაგალითია, შეიძლება პარალელი გავავლოთ უკრაინულ რომანტიკულ ლიტერატურასთან, ისევე „მერანის“ მაგალითზე მიკოლა ბაჟანის უკრაინულ თარგმანში. ბარათაშვილის რომანტიზმი ადამიანის არსებობის საზღვრებზე, რღვევისკენ, დაძლევისკენ, სწრაფვისკენ ლტოლვაში ვლინდება. ბარათაშვილი სამყაროს მოვლენათა და მიღმიურად ყოფს, ამ ორ სამყაროს რადიკალურად უპირისპირებს ერთმანეთს, აქცენტს სუბიექტზე აკეთებს, ყოფიერების მთავარ პრინციპად სწრაფვას სახავს, ადამიანის განსაკუთრებულობაზე საუბრობს და მის გაგებას როგორც ზეგრძნობადი მიღმიური სინამდვილისკენ მსწრაფველ არსებას გვთავაზობს (გრიციკი 2017: 195-199).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის შესახებ დაწერილ ანალიზში სიმონ ჩიქოვანი ამბობს, რომ ბარათაშვილმა, პირველმა ჩვენს მწერლობაში, შემოიყვანა ავტორის პიროვნება და მისი განზოგადებული სულიერი ცხოვრება შთაგონების მთავარ საგნად აქცია. თავისი პირადული ხმა ერის ტკივილებთან ისე შეათავსა, რომ იგი ქართველი ხალხის გულის მესაიდუმლე გახდა. მისი პოეზიის ცხოველმყოფელი ზეგავლენა დღემდე შეუნელებელი დარჩა. მართალია, ის ჩვენზე გავლენას ახდენდა თავისი პირადული ინტონაციით, მაგრამ ეს პირადული ხმა ჩვენი ეროვნული გრძნობის სახეობას ეთანაბრება, ამიტომ XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში ნ. ბარათაშვილი დიდ მოვლენად წარმოგება.

თუ კარგად დავეუკვირდებით ამ ლექსის შინაარსს მივხვდებით, რომ „მერანი“ ბარათაშვილის პატრიოტული გრძნობიდან გამოსული ლექსია, იგი სამშობლოს სიყვარულით შთაგონებული ქარიშხლიანი. „მერანში“ ორი პოეტური სამყაროა გაშლილი, ერთი მხრივ, საყვარელი მამულის სურათი, რომელსაც უნდა გამოვრდეს მხედარი, სადაც ყველაფერი მიმზიდველია და ნათესავები არიან და სატრფოა ტკბილმოუბარი, სადაც საფლავის ქონაც სასურველი და სასიამოვნოა. მეორე მხრივ, ნაჩვენებია ის უდაბური ადგილები, რომელიც უნდა გადალახოს მხედარმა და სადაც მოელის ოხრად სიკვდილი, სადაც მას ქარიშხალი ღრიალით მიწას გაუთხრის, ამგვარად სამშობლოს გარეთ საზარელ უდაბურ მხარეში მოუხდება მხედარს გააქროლოს განწირული სულისკვეთება.

ყველაზე ნათლად დასანახი „მერანში“ არის თავისუფლების და ბედისწერის ანტითეზა, რომელიც სახიერდება პოლარიზებულ სიმბოლოებში - ეს არის, ერთი მხრივ, მერანი და, მეორე მხრივ, „თვალბედითი შავი ყორანი“. ლექსში აღიბეჭდება კიდევ ერთი, გარდამტეხი მნიშვნელობის მქონე ანტითეზა - სიკვდილის ტრიუმფს, ადამიანის სრულ ანიჰილაციას უპირისპირდება და აქარწყლებს ღირიკული გმირის შეერთება უსასრულობასთან მსხვერპლის გაღების წყალობით, რომელიც მომავალი თავისუფლების უსასრულო პერსპექტივას ხსნის, მომავალში ბედისწერით, სიკვდილით აღმოუფხვრელ თავისუფლებას ამკვიდრებს : „და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“. ამგვარ მომავალთან მსხვერპლის გაღებით „მერანის“ გმირი უკვდავებას მოიპოვებს, სიკვდილის, წარმავლობის მიმართ შეუვალი ხდება (ვასაძე 2017: 70).

„პირველი გენიალური ეპიკური ქმნილება ქართველი ხალხისა „ვეფხისტყაოსანი“ მოყვასისადმი თავდადების გრძნობას მიედვნა, ქართული ღირიკული პოეზიის მწვერვალი „მერანი“ ამავე გრძნობას დაუბრუნდა“. მერანი XIX საუკუნის I ნახევრის ქართული ფაუსტური სულის შეუნელებელი ძახილია. ნ. ბარათაშვილის მზერა მომავლისკენაა მიმართული და მისი შთაგონება ყოველდღიურობას ემსახურება.

რაც შეეხება მიკოლა ბაჟანის თარგმანს, ლექსის სათაური გადმოტანილია ტრანსლიტერაციით, აღინიშნება ლინგვისტური ბარიერების დაძლევა: პირველ რიგში აღსანიშნავია, რომ ბაჟანი არ თარგმნის მერანს და ის სათაურად პირდაპირ „მერანს“ ირჩევს. იგი ზოგიერთ ადგილას სიზუსტის დასაცავად იყენებს კომპოზიტებს, როგორცაა ЗЛОКИЙ - თვალბედითი, САМОЖЕРТОВНИЙ - თავგანწირული, СОЛОДКОМОВНИЙ - ტკბილმოუბარი და ა.შ. თარგმანი ზოგიერთ ტაქში არ ემთხვევა ორიგინალს, მაგალითად მეორე სტროფში „გაკვეთე ქარი, გააპე წყალი, გარდაიარე კლდენი და ღრენი, გასწიე გაკურცხლე და შემომოკლე მოუთმენელსა სავალნი დღენი!“ მიკოლა ბაჟანის უკრაინულ თარგმანში ასე გამოიყურება : „ჩემო მერანო, გასწიე წინ უსაზღვრო სივრცეში, გასწიე წინ, რომ შევიმოკლო ჩემი სამგზავრო დღეები“. აგრეთვე, გამოყენებულია უკრაინული მეტყველებისთვის დამახასიათებელი მოქნილი ლექსიკა, რაც მკითხველისთვის ტექსტის აღქმას აიოლებს.

თუკი თარგმანის კონკრეტულ მონაკვეთებს უშუალოდ შევადარებთ დედანს შემდეგი სურათი გვეჩვენება: Нехай навiк покину рiдний край, нехай покину дiвчину свою – “რაა, მოვშორდე ჩემსა მამულსა, მოვაკლდე სწორთა და მეგობარსა” თარგმანი ზუსტია, იმ განსხვავებით, რომ აღნიშნულ მონაკვეთში არქაული ლექსიკის ნაცვლად ბაჟანი თანამედროვე ლექსიკას ანიჭებს უპირატესობას; хай жар любовi й зойк душi пiрнуть в морську глибiнь, - “კვნესა გულისა, ტრფობისა ნაშთი, მივცე ზღვის ლელვას” ამ მონაკვეთში კი თარგმანი ოდნავ ცდომილებას ავლენს დედნთან მიმართებით, თუმცა დაცულია ძირითადი სათქმელი და ექსპრესია; нехай поглине їх краса i шал твоїх стремлiнь - “და შენს მშვენიერს, აღტაცებულს, გიჟურსა ლტოლვას!” შინაარსი ზუსტადაა გადმოცემული, დარღვეულია რითმა; Меранi мiй, скачи вперед у простори безмежнi, – “გასწიე, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს სამძვარი” - ტექსტის შინაარსი ასახავს დედნისეულ ვარიანტს, მაგრამ ზუსტი თანხვედრა არაა, ნაცვლად იმისა, რომ „ჭენებას არ აქვს საზღვარი“ ბაჟანი მერანს წინ უსასრულო სივრცეებში გზავნის; вiддай вiтрам думки мої, схвильванi й бентежнi! – “და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი”- თარგმანი მაქსიმალურად ზუსტია; хай не

знайду між предківських могил в землі вітчизни схову я собі, - “ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის”- თარგმანი ზედმიწევნით ზუსტადაა შესრულებული; хай та, яку я серцем покохав, на мене сліз не зронить у журбі - “ნუ დამიტიროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის” - აღნიშნულ მონაკვეთშიც, დედნის მსგავსად, ეულად, დაუტირებლად სიკვდილზეა ხაზი გასმული; Мерані мій, неси мене вперед, за грані долі мчи в прекраснім шалі! Якщо досі долі не скоривсь, то вершник твій не скориться й надалі! - “გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერაბო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი, თუ აქამომდე არ ემონა მას, არც აწ ემონოს შენი მხედარი!” - აღნიშნულ მონაკვეთებში ბაჟანის მერანიც, ბარათაშვილის მსგავსად, ბედის საზღვრების უსასრულოდ გადალახვას ესწრაფვის და არავითარ შემთხვევაში არ აპირებს დანებებას (ბაჟანი 2004: 97). Мерані мій, лишиться на землі протоптана тобою трудна путь, і після мене послідовник мій вже легше пройде ці тяжкі дороги – “და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება; და ჩემს შემდგომად მოძმედა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს”- დედნის მსგავსად, გადმოცემულია კვალის დატოვების სურვილი, ამასთან ხაზგასმულია ისიც, რომ ეს ნაკვალევი შემდეგ თაობებს გაუადვილებს ცხოვრებას. აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მიკოლა ბაჟანი ცდილობს ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსცეს შინაარსი და ძირითადად ამას ახერხებს კიდევ, სადაც ცლომილებაა ეს რითმისა და გავებინების ხარჯზე ხდება. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ შინაარსის პირველ ადგილზე დაყენების გამო იწირება რითმა.

საბოლოოდ, შეგვიძლია დასკვნის გაკეთება, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანისა“ და მიკოლა ბაჟანის თარგმანის შედარებით ცხადი ხდება, რომ მიკოლა შესანიშნავად იცავს რითმას, იმდენად, რომ ზოგ ადგილას რითმის ხარჯზე შინაარსობრივი ცლომილებაა; რაც შეეხება მარცვლების რაოდენობას სტრიქონში, ბარათაშვილი იყენებს 12 მარცვალს, ხოლო ბაჟანის თარგმანში მარცვალთა რაოდენობა არათანაბარია. აღსანიშნავია ცალკეული სიტყვები, რომლებიც არქაულ იერს ატარებენ, ხოლო მთარგმნელი მათ უკრაინული კულტურის შესაბამისად თარგმნის. შეიძლება ითქვას, ის ბოლომდე მკითხველზეა ორიენტირებული და ტექსტის თარგმნისას შინაარსობრივი სიზუსტის პრინციპს იმდენად იცავს, რამდენადაც ის მეტად გასაგები და ექსპრესიული იქნება უკრაინული მკითხველისათვის. ნიკოლოზ ბარათაშვილის მერანის მიკოლა ბაჟანისეული თარგმანი საკმაოდ ზუსტია შინაარსობრივად და უკრაინული კულტურისთვის გასაგები ენით თარგმნილი, ეს კი სწორედ საზომების დაუცველობის ხარჯზე ხდება, რაც არათუ საპატიო მისაღებიც კია შინაარსის სიზუსტის დასაცავად.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. **ბაჟანი 1979:** ბაჟანი მიკოლა. “საქართველოს გზებზე”. ხელოვნება. თბილისი, 1979.
2. **ბაჟანი 2004:** ბაჟანი მიკოლა. “წყარო = Джерело”. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 2004.
3. **გაჩეჩილაძე 2014:** გაჩეჩილაძე გივი. “მხატვრული თარგმანის თეორიის შესავალი”. უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 2014.
4. **გოგოლაშვილი 2010:** გოგოლაშვილი. “ჰერმენევტიკული ტექსტის პარადიგმა”. ჰუმანიტარული კვლევები. წელიწდეული. თბილისი, 2010.
5. **გრიციკი 2017:** გრიციკი ლუდმილა. “ლიტერატურის თანამედროვე პრობლემები”. “ნიკოლოზ ბარათაშვილი უკრაინულ სამეცნიერო და მხატვრულ დისკურსში. ნაწილი II. თბილისი.
6. **ვასაძე 2017:** ვასაძე. “ბარათაშვილის პოეზიის ანტითეზები”. სჯანი 318. თბილისი, 2017. რუსულ-ქართული ლექსიკონი. თბილისის გამომცემლობა. საბჭოთა საქართველო, 1983.

7. **სიმონ ჩიქოვანის** მოგონებები ბაჟანზე. ლიტერატურის ინსტიტუტი. საინვენტარო ნომერი 272662.
8. **ს. ჩიქოვანის** ნარკვევი. “ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია”. ლიტერატურის ინსტიტუტი. საინვენტარო ნომერი 27263 18.
9. **წიბახაშვილი 2000:** წიბახაშვილი. “თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის საკითხები”. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 2000.
10. **Академічний тлумачний словник** (1970—1980) української мови, <http://sum.in.ua/>
11. **Калинович 1962:** Калинович. Русско-украинский словарь. издательство академии наук украинской ССР. Киев,1962
12. **Українсько-російський словник.** видання друге,доопрацоване і доповненею укладачі Г.П. Їжакевич та інші. Накова думка. Київ, 2004.

Mariam Motsikulashvili, Mariam Mokia

“Interpretation of Nikoloz Baratashvili’s “Merani” in Mikola Bajani’s Ukrainian translation”

#### Annotation

Translation has a very big role make cultural relationships better. There are many kind of translation in literature. Every author has style, which makes them different translators. Georgian authors works are translated in many languages, one of them is Ukrainian. A famous Ukrainian writer and translator Mikola Bajani translated Georgian authors rhymes, poems, for instance “Vepkhistaosani” by Shota Rustaveli, “Davitiani” by Davit Guramishvili and so one.

One of his best translation is Nikoloz Baratashvili’s “Merani”. It is a good example of how an author can convey feelings, which may be the same in different cultures. The emotion of the interpretation is almost same like original version, but it happens at the expense of the content, it is slightly different from original version, some words and phrases are changed. Mikola Bajani chose this way of translation, he considered that it was preferable for feelings of rhyme would be understandable for Ukrainian readers than just translate only content.

**მიხეილ ჯავახიშვილის “კურდღელი”, როგორც რეალიზმისა და მოდერნიზმის ტენდენციათა სინთეზის ნიმუში**

მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება რეალიზმისა და მოდერნიზმის მიჯნაზე არსებულ პრობლემებს ეფუძნება. მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა საკმაოდ მრავალფეროვანია და რეალიზმის ტენდენციებზე აგებული ტექსტების (“ეშმაკის ქვა”, “ჩანჩურა”, “კურკას ქორწილი”, “მიწის ყვილი”, “ფინჯანი”) გვერდით გვხვდება მოდერნისტული მახასიათებლებით აღსავსე ნაწარმოებები (“კურდღელი”, “წითელი ღილი”, “ოქროს კბილი”). “ჯაყოს ხიზნები” ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია იმისა, რომ ჯავახიშვილი ორივე მიმდინარეობის ტენდენციებს ემყარება. ეს რომანი უდიდეს როლს თამაშობს ქართული მწერლობის განვითარებისთვის; ასევე, კულტურული იზოლაციის წინააღმდეგ ბრძოლის თვალსაზრისით. “ჯავახიშვილის მწერლობა რეალიზმისა და მაღალი მოდერნიზმის მიჯნაზე დგას და ითვალისწინებს არა ოდენ ქართული რეალობის ხაზგასმულად ტოტალიტარულ, ინდუსტრიალურ და პრაგმატულ არსებითობას, არამედ მის ტრაგიკულ შედეგს – პიროვნების სრულ გაუცხოებას სამყაროსთან და ლტოლვას თვითლოკალიზაციისკენ” (რატიანი 2016: 165). რეალიზმის კლასიკური ტენდენციებისა და მოდერნიზმის სინთეზზე შეგვიძლია ვისაუბროთ “კვაჭი კვაჭანტირაძის” მიხედვითაც. “სინთეზში ვგულისხმობთ როგორც ორივე მიმართულების თემატურ-ფორმალური შესაძლებლობების ახლებურ გამოყენებას მსოფლმხედველობრივ და სტილურ დონეებზე, ისე სახეთა რეალისტური სიხადისა და გროტესკული პოლისემანტიზმის ურთიერთშერწყმას” (კვაჭანტირაძე 2010: 165).

მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებაში მოდერნისტული ტენდენციების გაჩენა ილია ჭავჭავაძის მიერ დაწყებული “ევროპული რაკურსით” მსვლელობის გაგრძელებაა. ქართული მწერლობა არ უნდა ჩამოშორებოდა დასავლური კულტურის წიაღს, შესაბამისად, კრიტიკულმა რეალიზმმა ჯერ გვიანი რეალიზმის ფაზაში, ხოლო შემდეგ მოდერნიზმის ეპოქაში გადაინაცვლა. ამ პროცესის წარმატებით განვითარებაში უდიდესი წვლილი შეიტანა მიხეილ ჯავახიშვილმა. ის შემოქმედებაში ისტორიულ-პოლიტიკური და ინდივიდუალური საკითხები სრულიად ბუნებრივად გაერთიანდა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს პროცესი ისტორიულმა მოვლენებმა განაპირობა. “მიხეილ ჯავახიშვილი იმთავითვე წმინდა ლიტერატურულსა და პოლიტეკონომიურ ინტერესთა შორის მოექცა. მასში თითქოს სულიერებისა და პრაგმატიზმის, რაციონალიზმისა და ჰუმანიტარულ მიდრეკილებათა უჩვეულო შერწყმა მოხდა” (კუპრეიშვილი 2016: 323). სოციუმში არსებული საზოგადოებრივი პრობლემების გარდა, ის დაინტერესებულია შემოქმედებითი პროცესის ირაციონალური ბუნებით, ადამიანის სულიერი მდგომარეობით არაცნობიერი შრეების მხატვრულ-ესთეტიკური ასახვით. “საარსებო სივრცეშიც, რომელშიც მწერალს (მიხეილ ჯავახიშვილს) უხდება მოღვაწეობა, - ეს კი საბოლოოდ მაინც დესაკრალიზებული, დეჰეროიზებული სოციალურ-კულტურული გარემოა – მოითხოვა მხატვრული ასახვის არა მარტო რეალისტური, არამედ მოდერნისტული საშუალებები” (კუპრეიშვილი 2016: 325).

მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებაში, მოთხრობის ჟანრში მოდერნისტულ ტენდენციებზე საუბრისას, უპირველესად, ფსიქოლოგიურ მოთხრობას “კურდღელს” (1927) გამოვყოფთ. მოთხრობაში ვლინდება ადამიანური ტრაგედიის უკიდურესი სიმძიმე, რეალობის მიღების გარდაუვალობა, ქვეცნობიერში არსებული გრძნობა-ემოციები, ალტერნატიული რეალობა, როგორც ობიექტური სინამდვილიდან გაქცევის გზა. დანაშაულისა და მოვალეობის შეგრძნება. ტექსტში მოდერნისტული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი არაერთი დეტალი გვხვდება და მეტიც – ნაწარმოები მთლიანად მოდერნისტულ მიგნებებს ეყრდნობა.

მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი სიდონია რეალობას გაურბის, რადგან ის მეტისმეტად მძიმეა. მისი შვილი, ჯუანშერი კვდება. ამაში დანაშაულის გარკვეული წილი მიუძღვის თავად დედასა და მის სატრფოს. სიდონია ქმრის ღალატის გამო არ დარდობს. მისთვის მთავარი ის არის, რომ შვილთან დააგვიანა. ეს ფაქტი კიდევ უფრო ამძიმებს მის მდგომარეობას.

ალტერნატიული რეალობის გამოგონება თითქოს ერთადერთი გამოსავალია. ტექსტში ჩნდება ირეალური სამყარო. უყურებდა სიდონია საკუთარ ანარეკლს და არ სურდა რეალობის მიღება. “მე სხვა ვარ, ეს ქალი კიდევ სხვა ვიღაც არის. მე ვარ სიდონია, სიდონია სტავრიშვილისა, ის კი უცნობა, უცნობია. რაკი ეს ქალი ხმას არ იღებს, რადგან მუნჯია, მე თვითონ დავარქმევ სახელს – თუნდაც სალომეს” (ჯავახიშვილი 1985: 224). მას არ სურს აღიაროს ჯუანშერის სიკვდილი და მის სიკვდილში საკუთარი დანაშაული. ეს ნათლად ჩანს ექიმისა და სიდონიას დიალოგში:

- მითხარით, ნუ დამიძალავთ, გადარჩება თუ არა?
- ვერაფერს გეტყვით, ქალბატონო. თუ დაგვიანებული არ არის, გადარჩება და სიტყვა „დაგვიანებული“ ისევ ნაკვერჩხალივით ხვდება სიდონიას.
- აკი წელანაც მოგახსენეთ, მარტო ოთხი საათით დავიგვიანე მეთქი – თავს იმართლებს დედა...
- ვიცი, ქალბატონო. რამეონია რომ ოთხ საათს მნიშვნელობა ჰქონდეს.

სიდონიას გაუხარდა: – მეც მაგას ვამბობ, ექიმო და თუ... მოხდა რამე... ბრალი ხომ ჩემი არ იქნება, არა ექიმო” (ჯავახიშვილი 1985: 239).

ნაწარმოებში არ ჩანს სოციალური თემატიკა, ისტორიული რეალობა, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ ჯავახიშვილის შემოქმედება სახელმწიფოებრივ ვითარებასთან ერთად პიროვნული პრობლემების ასახვა-გააზრებასაც მოიცავს. ამასთანავე, მის მოთხრობებში გვხვდება ფსიქოლიგიზმი, უკიდურესად დაძაბული სულიერი მდგომარეობა, ცხოვრებისეული ტრაგედია, ბედისწერის საკითხი.

სიუჟეტური განვითარების თვალსაზრისით, ტექსტი არ მისდევს ქრონოლოგიურ პრინციპს როდესაც თხრობა იწყება, მოვლენები უკვე დასრულებული და შედეგის სახეზეა.

სიდონია რეალობასა და ირეალობას შორის მერყეობს. მართალია, ტექსტში აღწერილი ფსიქოლოგიური დეტალები, ტრანსცენდენტური სამყარო – პერსონაჟისეული წარმოსახვა, („—არაფერიც არ მოხდა! ჯუანი ბაღში თამაშობს, წაღვერის ბაღში... ზამბახების კონა უჭირავს. ოღონდ ძალიან ცხელა... მზემ არ დაჰკრას ბიჭიკოს აქ კი... აქ არაფერის მომხდარა” (ჯავახიშვილი 1985:247), შემოქმედების მდგომარეობა კითხვები, რომლებიც სიდონიას უჩნდება

(„მართლა შეასრულა დედის ვალი სიდონიამ?” (ჯავახიშვილი 1985: 240) )

მოდერნისტული ნარატივისთვისაა დამახასიათებელი, თუმცა ნაწარმოების ბოლოს ნათელი ხდება ხდება ავტორისეული პოზიცია – რეალობის უპირობოდ მიღება-გაანალიზება როგორც ადამიანის ვალდებულება. ეს ფუნქცია ტექსტში ექიმს (ფრიდონ ღორაშვილი) ეკისრება, ის ცდილობს დაარწმუნოს სიდონია, რომ მართლა მოკვდა მისი შვილი, რომ ეს ამბავი მასთან შეხვედრის გამო მოხდა, რომ მისი სატრფო, ბიძინაც დამნაშავეა ამაში. ”ბიძინამ მოგატყუა, განგებ დაგაგვიანა! გაიგე: ბიძინამ დაგაგვიანა მეთქი! მაშ, ბრალი ბიძინასაც ედება!” (ჯავახიშვილი 1985: 268).

რაც არ უნდა მძიმე იყოს, სიდონია ვალდებულია მიიღოს ეს რეალობა და ცხოვრება გააგრძელოს, იზრუნოს მეორე შვილზე (კატოზე) და ქმარზე.

“კურდღელი განსაკუთრებით საინტერესოა იმ კუთხითაც, რომ ასახვის მანერა წმინდად მოდერნისტულია, თუმცა სათქმელი რეალიზმისთვის დამახასიათებელი უფროა. თუკი მოდერნიზმის ეპოქაში ტრანსცენდენტური სამყარო დომინირებს, აღნიშნული ნაწარმოების შემთხვევაში უპირატესობა ენიჭება რეალობის მიღებას, მისთვის თვალის გასწორებას.

“შენ მიწა უბედურ ქვეყნად მიგაჩნია, ზეცა კი – სამოთხედ. აი, აქა სცდები, სიდონი. ქ არის შენი სენის სათავე. მე კი გეუბნები მარტო მიწაზეა ჭირიც და ლხინიც, ჭმუნვაც და სიხარულიც, სიცოცხლეც და სიკვდილიც. იქ კი შენგან მოგონილ ცაში – არც ერთია, არც მეორე, არც მესამე. იქ არაფერია, სრულებით არაფერი – გარდა ისევ შენგნითვე შეთითხნილ სიცრუისა” (ჯავახიშვილი 1985: 276).

“მოდერნიზმის ხანაში, მათ შორის ქართული გამოცდილების გათვალისწინებით, შეგვიძლია გამოვეყოთ ორგვარი პოზიცია, რომლებიც, რა თქმა უნდა, უპირისპირდება ხილულ სინამდვილეში

ჭემმარტების ძიებას, რაც, რასაკვირველია, ამავედროულად მოასწავებს კულტურაში დესემიოტიზაციის პროცესს – როდესაც სიტყვები და საგნები ერთმანეთს აღარ მიემართებიან. ერთია მიღებული სამყაროსკენ სწრაფვა, მეორე – უპირატესად ფუტურისტული პოზიცია” (ლომიძე 2016: 17).

გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია კურდღლის სიმბოლური დატვირთვის გათვალისწინებაც, როგორც ნებისმიერ სიმბოლოს, კურდღელსაც არაერთგვაროვანი განმარტებები მოეპოვება. ხშირად მას აკავშირებენ მთვარესთან (მთვარის ფაზებს კი ფსიქიკური მდგომარეობა ემყარება, ასევე, მიიჩნევენ გამრავლების, სისწრაფის, დაკვირვებისა და ციკლური აღორძინების სიმბოლოდ, თუმცა ჩვენი კვლევისთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა კურდღლის, როგორც უწყინარი ტყუილის, მაგიური ძალებისა და სურვილების სიმბოლური გააზრება ([https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/JekTresidder/169.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/169.php)).

საკვლევი ტექსტის მიხედვით, სიღონასთვის სათამაშო კურდღელს სწორედ განუხორციელებელ სურვილებთან და მისეულ წარმოსახვასთან, ერთგვარ გამონაგონთან აქვს კავშირი. აგრეთვე, კურდღელი ხშირად ასოცირდება მსხვერპლთან (ბუდისტური ლეგენდის მიხედვით) და ისეთ სიცოცხლესტან, რომელიც სიკვდილის გავლით მიიღწევა ([http://megabook.ru/article/Заяц%20\(кролик\)%20\(символ\)](http://megabook.ru/article/Заяц%20(кролик)%20(символ))).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მიხეილ ჯავახიშვილის “კურდღელი” ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია მოდერნისტული და რეალისტური ტენდენციების ერთიანობისა. ერთი მხრივ, რეალობის პრიმატისა და მეორე მხრივ, პიროვნული პრობლემებისა და ადამიანის ქცევის ფსიქოლოგიური შრეების აღწერის თვალსაზრისით. ტექსტში თანაბრად მნიშვნელოვანია ემოციური და რაციონალური ასპექტები.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. **კვაჭანტირაძე 2010:** კვაჭანტირაძე მანანა. “ტრიქსტერი, როგორც ანტიგმირი (მიხეილ ჯავახიშვილის “კვაჭი კვაჭანტირაძე”)), “ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე” თბილისი 2010, (გვ. 40-45).
2. **კუპრეიშვილი 2016:** კუპრეიშვილი ნონა. “მიხეილ ჯავახიშვილი”, XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა”, თბილისი 2016, (გვ. 253-286)
3. **ლომიძე 2016:** ლომიძე გაგა. “მოდერნიზმი, როგორც ინვარიანტი”. “ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია” თბილისი 2016, (გვ. 5-28)
4. **რატიანი 2016:** რატიანი ირმა. ქართული კულტურა იზოლაციის წინააღმდეგ”. “ქართული ლიტერატურა. ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების ჭრილში” თბილისი 2016, (ტ II), (გვ. 164-181)

5. ჯავახიშვილი 1985: ჯავახიშვილი მიხეილი. “მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობები” თბილისი 1985, გამომცემლობა “ნაკადული”
6. ტრესიდერი: Джек Тресиддер: СЛОВАРЬ СИМБОЛОВ  
[https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/JekTresidder/169.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/169.php)
7. მეგაენციკლოპედია...: Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия; Заяц (кролик) (символ);  
[https://megabook.ru/article/Заяц%20\(кролик\)%20\(символ\)](https://megabook.ru/article/Заяц%20(кролик)%20(символ))

Nino Malutashvili

Rabbit by Mikheil Javakhishvili - as instance, where Realistic and Modernistic tendencies are combined

#### Annotation

This research is important for exposing genetic link between Georgian and European literary processes. Historical and political developments developed at the end of the 20<sup>th</sup> century have had a great impact on the development of philosophical thinking and art history.

We can think that the XX century Georgian literature relies on progressive philosophical and literary principles.

Mikheils Javakhishvili`s “Rabbit” is the example of synthesis modernistic and realistic tendencies.

## ბერტრან რასელი: სახელები, დესკრიფციები და ცოდნა

### 1. მატერიალური სამყარო და ცოდნა - შეგრძნებები, უშუალო ნაცნობობა

რასელის ადრეულ და გვიან ფილოსოფიაში ცოდნა და მოქმედება არის ორი ცენტრალური ცნება, რომლის საშუალებითაც ხდება გონებასა და სამყაროს შორის კავშირის დამყარება. მისი მოძღვრების მიხედვით, ფაქტობრივად, სამყარო გონებაში არის გადმოცემული. აზრების საშუალებით ხდება რეალობის ასახვა ცოდნაში. აზრები თავის მხრივ გადმოცემულია წინადადებებით. ამდენად, კარგად ჩანს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია რასელის ეპისტემოლოგიის<sup>1</sup> განხილვა ენის ფილოსოფიასთან კავშირში. შემეცნების პროცესი რასელის მიხედვით სქემატურად ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: საგანი (რეალობა) - შეგრძნებები (აღქმა) - სიტყვები - დესკრიფციები - ცოდნა.<sup>2</sup>

რეალობასთან დამაკავშირებელი რგოლი რასელისთვის არის შეგრძნებები. მათი საშუალებით ხდება ცოდნის მიღება: “მოდით, იმას, რასაც შეგრძნებებიდან უშუალოდ ვიგებთ, „გრძნობადი მონაცემები“ ვუწოდოთ: ამგვარში ვგულისხმობ ფერს, ხმებს, სუნს, სიმაგრეს, სიუხეშეს და ა.შ. ამგვარი მონაცემების უშუალო წვდომას „შეგრძნება“ ვუწოდოთ. ამდენად, ფერის დანახვისას ყოველთვის ფერის შეგრძნება გვექნება, თუმცა თვითონ ფერი გრძნობადი მონაცემია და არა შეგრძნება. ფერი არის სწორედ ის, რასაც უშუალოდ ვწვდებით და თვითონ ეს წვდომა არის შეგრძნება”. (რასელი 2001:32)

საკითხი შეიძლება დაისვას ამგვარად, როდესაც ვიმეცნებთ საგანს და საერთოდ მოვლენას, არის თუ არა ამ პროცესში მთავარი ჩვენი შეგრძნებები? „უპირველესი საკითხი, როცა ვკითხულობთ რა კუთხით ვიცნობ მე რაიმე საგანს, არის ის, რომ შემეცნებას ვიწყებთ შეგრძნებებით. როცა მე ვხედავ ფერს ან მესმის ხმაური, მე უშუალოდ აღვიქვამ ფერსაც და მესმის ხმაც. როცა საგნის აღქმა ხდება ჩემ მიერ, მე მას რა თქმა უნდა არ აღვიქვამ დაცალკევებულად, არამედ მთლიანობაში, თუმცა ბუნებრივია სინამდვილეში იგი შეიძლება ნაწილებისგან შედგებოდეს“. (რასელი 2011:134)

დესკრიფციების თეორიაში ნათლად ჩანს, რომ შეგრძნებების საფუძველზე მიღებული ცოდნა შემეცნების პროცესის ე. წ. პირველი საფეხურია, საიდანაც აუცილებლად გადავდივართ უფრო მაღალ ეტაპებზე. ამ საკითხთან დაკავშირებით სემანტიკური ანალიზის თეორიასა და დესკრიფციებზე მოძღვრებას შორის კავშირზე მიუთითებს შემდეგი ნაწყვეტი: „თვალსაჩინო განსაზღვრება ხშირად გამოხატავს გარე სამყაროს მოვლენების განმეორებით თვისებებს. ეს არის შეცნობის პროცესი ან რაღაც ამდაგვარი“.<sup>3</sup>(ნილი 2005:879)

აქედან გამომდინარე, ცოდნის მიღების პირველი ეტაპი შეგრძნებებია. მათი აქტიური მონაწილეობით ხდება შემეცნების პროცესის წარმართვა. ცოდნის მიღების ამ ეტაპს ნაცნობობა ანუ უშუალო ცოდნა ჰქვია. რასელთან უშუალო ნაცნობობაში იგულისხმება შემეცნებელ სუბიექტსა და ჩვენგან დამოუკიდებელ რეალობას შორის მიმართება, რომელიც მარტივად შეიძლება აიხსნას. ამ დროს ხდება საგნის უშუალოდ შემეცნება, სუბიექტსა და ობიექტს შორის მიმართება არის აშკარა, ცხადი. ცოდნის ამ საფეხურს რასელი ინდივიდუალურ ცოდნას უწოდებს და განმარტავს, რომ ჩვენი პირადი გამოცდილება, შეგრძნებებით მიღებული

<sup>1</sup> ეპისტემოლოგია (ἐπιστήμη) - შემეცნების თეორია.

<sup>2</sup> რასელის ადრეული ფილოსოფია სემანტიკური ანალიზის შესახებ მოძღვრებაა; გვიანი პერიოდის ფილოსოფია - დესკრიფციების შესახებ მოძღვრება.

<sup>3</sup> „თვალსაჩინო განსაზღვრება“ იგივეა, რაც დესკრიფციების თეორიაში „უშუალო ნაცნობობა“.

შთაბეჭდილებები ენის საშუალებით თანდათან უნდა გადაიქცეს საზოგადო გამოცდილებად, რაც თავის მხრივ იმას ნიშნავს, რომ ხდება ემპირიული ცოდნის განზოგადება, აზრების გაზიარება სიტყვებისა და წინადადებების მეშვეობით. აქ ჩნდება ცოდნის მიღების პროცესში სიტყვათა მნიშვნელობისა და საერთოდ სემანტიკის საჭიროება.<sup>4</sup>

თანამედროვე მოაზროვნეები ეთანხმებიან რასელს იმაში, რომ მაგალითად, თუკი არსებობს რაღაც, რომლის შესახებაც ჩვენ შეგვიძლია ფიქრი, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ რაღაცის შესახებ ჩვენ ვაგვაჩნია ცოდნა, ვიცნობთ მას და ამ ცოდნის საფუძველზე შეგვიძლია ვისაუბროთ მასზე. ჩვენ უძღვრავდ ვიცნობთ მის არსებას, როგორც კი დავინახავთ მას. ესაა უშუალო ნაცნობობა. მართალია მცირეა ასეთი შემთხვევები, მაგრამ საგნები, რომლებიც ჩვენ გვეძლევიან უშუალო ნაცნობობით შეგრძნებებში, აუცილებლად არსებობენ იმავდროულად გონებაშიც და ეს გვაძლევს ჩვენ მათზე საუბრის საშუალებას. ასეთ შემთხვევაში წინადადებებში ერთდროულადაა მოცემული უშუალო ნაცნობობისა და ზოგადი ჭეშმარიტების ცოდნა.

## 2. თვითცნობიერება, ნაცნობობა ინტროსპექციით

რასელის შემეცნების თეორიაში ცალკე საფეხურად გამოიყოფა თვითცნობიერება. რასელის ადრეულ და გვიანი პერიოდის ფილოსოფიებს შორის პარალელის გავლება ამ საკითხთან დაკავშირებითაც შეიძლება. რასელი “ფილოსოფიის პრობლემებში” წერს: “ჩვენ მხოლოდ საგნებს კი არ ვაცნობიერებთ, არამედ ხშირად იმასაც, რომ ისინი გაცნობიერებული გვაქვს. მზეს რომ ვხედავ, მე ხშირად ჩემ მიერ მზის დანახვაც მაქვს გაცნობიერებული. ამდენად, „ჩემ მიერ მზის ხედვა“ არის ობიექტი, რომელსაც ვიცნობ. როდესაც მშია, შესაძლოა ვაცნობიერებდე ჭამის სურვილს. ამდენად, “ჭამის სურვილი” არის ობიექტი, რომელსაც ვიცნობ. ასეთნაირადვე შესაძლოა ვაცნობიერებდე სიამოვნებისა თუ ტკივილის გრძნობას და საზოგადოდ ყველა იმ მოვლენას, რომელიც ჩემ გონებაშია. ნაცნობობის ეს სახე, რომელსაც თვითცნობიერება შეიძლება ვუწოდოთ, მენტალური მოვლენების, მთელი ჩვენი ცოდნის წყაროა”.<sup>5</sup> (რასელი 2001:62)

იგივე საკითხზე საუბრობს რასელი ნაშრომში „მისტიციზმი და ლოგიკა“ და ამდენად, პარალელის გავლება სემანტიკური ანალიზისა და დესკრიფციების თეორიას შორის ამ საკითხთან დაკავშირებითაც შეიძლება: „ინტროსპექციის დროს, როცა მე ვხედავ მზეს, ხშირია შემთხვევა, როდესაც მე ეს ცოდნა გაცნობიერებული მაქვს. ვხვდები, რომ მე ცოდნა მაქვს მის შესახებ. ამასთან, მე მაქვს ცოდნა თავად მზის არსებობის შესახებ. როცა მე მინდა საჭმელი, მე იმავდროულად ვაცნობიერებ თავად ჭამის სურვილს. თვითცნობიერების საკითხი მეტად რთული პრობლემაა, მაგრამ არა გადაუჭრელი. შემეცნებელი „მე“ განისაზღვრება როგორც სუბიექტი, რომელმაც იცის, რომ აქვს ცოდნა“. (ევანსი 2008:83)

აქედან კარგად ჩანს, რომ შემეცნების პროცესში აუცილებელი რგოლია სუბიექტი. თავის მხრივ, ეს იმას ნიშნავს, რომ აუცილებელია იმ საფეხურის განხილვა, რასაც თვითცნობიერება ჰქვია. ამ საკითხთან დაკავშირებითაც შეიძლება პარალელის გავლება სემანტიკური ანალიზისა და დესკრიფციების თეორიას შორის. გვიანი პერიოდის ფილოსოფიაშიც ხაზგასმულია შემეცნებელი სუბიექტის როლი: “თუკი ჩვენ ცოდნის სურვილს ვაცნობიერებთ, რაც შინაგანად ყველას აქვს, ეს უკვე თვითცნობიერება, იგივე ინტროსპექციით ნაცნობობაა”.<sup>6</sup> (მილერი 2007:325)

<sup>4</sup> სემანტიკა(semantikos) - მოძღვრება სიტყვის მნიშვნელობის შესახებ.

<sup>5</sup> თვითცნობიერება რასელთან არ გულისხმობს მხოლოდ საკუთარი თავის ცნობას, არამედ, საერთოდ ცოდნის მიღების უნარს. ამდენად, თვითცნობიერება არ არის თვითშეშეცნება.

<sup>6</sup> ინტროსპექცია (introspecto) - თვითდაკვირვება.

მოცემულ საკითხთან დაკავშირებით ერთგვარი შეჯამების სახით შეიძლება ითქვას, რომ ინტროსპექცია ორივე პერიოდის ფილოსოფიაში აღიარებულია როგორც ცოდნის მიღების აუცილებელი მომენტი. თვითცნობიერების საფეხურზე ხდება შეგრძნებების, სურვილებისა და აზრების გაცნობიერება, რასაც ჩვენგან დამოუკიდებლად არსებული რეალობა იწვევს. თვითცნობიერება “შზა მასალას” მიაწოდებს გონებას, რომელიც თავის მხრივ იწყებს აზრების გადმოცემას წინადადებების საშუალებით.

### 3. სიტყვები და წინადადებები, მნიშვნელობისა და საზრისის პრობლემა

მას შემდეგ, რაც თვითცნობიერების საფეხურზე შეგრძნებებით მიღებული მასალის გააზრება და გადამუშავება მოხდება, გონება უკვე აქტიურ ფაზაში შედის და ამ საფეხურზე იწყება ე.წ. საგანთა “სახელდება”. ეს უკვე შემეცნების მაღალი საფეხურია და ამ ეტაპზე უპირატესი არის გონება და არა შეგრძნებები, თუმცა მათი მნიშვნელობა ბუნებრივია ვერ უარიყოფა, რადგან შემეცნების პროცესში სწორედ შეგრძნებებით ხდება მოსამზადებელი ეტაპის გავლა.

შემეცნების ამ ე.წ. მაღალ ეტაპს რასელი დესკრიფციულ ცოდნას უწოდებს. ამ საფეხურზე უკვე აუცილებელია სიტყვის მნიშვნელობის, მისი საზრისის განსაზღვრა და გაგება. გონების ფუნქციაც ესაა, განაზოგადოს პირადი გამოცდილებით მიღებული ცოდნა. გონების მთავარი მახასიათებელი ნიშანია განსხვავებული საგნების ცნობის უნარი, რაც თავის მხრივ შეგრძნებებიდან ამაღლებას ნიშნავს. ჩვენ ვცხოვრობთ და ვფიქრობთ ენაში. ფილოსოფოსთა უმეტესი ნაწილი ფიქრობს, რომ ენის სტრუქტურის შესწავლით ჩვენთვის ნათელი გახდება სამყაროს სტრუქტურაც, რომელშიც ვცხოვრობთ. ამიტომაც უნდა ვიკვლიოთ საკითები; რას ნიშნავს, რომ სიტყვებს აქვს მნიშვნელობები? როგორ აღნიშნავს სიტყვები იმას, რასაც აღნიშნავს? როგორ შეუძლიათ ადამიანებს ისწავლონ ესა თუ ის ენა და გაუგონ ერთმანეთს? როგორ შეიძლება სიტყვებს ჰქონდეთ ზოგადი მნიშვნელობები? რასელის ორივე პერიოდის ფილოსოფია ცდილობს ამ საკითხებზე პასუხის გაცემას.

ვიტგენშტაინისთვის ნებისმიერი სიტყვის მნიშვნელობის, საზრისის გაგება დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ გამოიყენება იგი წინადადებაში. რასელის სემანტიკური ანალიზის თეორიის მიხედვით ცოდნის მიღების პირველ ეტაპზე სიტყვის მნიშვნელობის განსაზღვრა ხდება თვალსაჩინოებით, თანდათან გადავდივართ მაღალ საფეხურზე და იწყება ცოდნის განზოგადება. შეიძლება ითქვას, რომ განსხვავება ადრეულ და გვიან პერიოდის ფილოსოფიებს შორის მხოლოდ ისაა, რომ ადრეული პერიოდის ნაშრომში, კერძოდ, “ფილოსოფიის პრობლემებში” ბოლომდე არ არის განვითარებული დესკრიფციების თეორია, თუმცა პარალელების დანახვა ამ კუთხითაც შეიძლება.

თვალსაჩინო განსაზღვრება შეიძლება განმარტებული იქნას, როგორც “პროცესი”, რომლის დროსაც ადამიანი ნებისმიერი საშუალებით, სხვა სიტყვების გამოყენების გარეშე ცდილობს გაიგოს ამა თუ იმ სიტყვის მნიშვნელობა. რასელი იგივეს ამბობს გვიანი პერიოდის ფილოსოფიაშიც, მხოლოდ ამატებს, რომ პირადი გამოცდილების საფეხურიდან შეუმჩნეველად გადავდივართ დესკრიფციულ ცოდნაზე: “მართალია ბავშვი სწავლობს ჩვენებით და პირადი გამოცდილებით იძენს ცოდნას, მაგრამ ამავე დროს მაგალითად ბავშვი, რომელიც ხედავს ყუყუნა წვიმას, სიტყვა “წვიმას” ის განაკუთვნებს სხვა იდეას, ვიდრე ბავშვი, რომელმაც ნახა ღვარცოფი. თანდათან ხდება სიტყვის მნიშვნელობის განზოგადება, ანუ სიტყვა “წვიმა” აღარ აღნიშნავს მხოლოდ კონკრეტულ წვიმის წვეთებს, ქრება პირველი გამოცდილება და “წვიმა” იქცევა ზოგადი მნიშვნელობის “წყლის წვეთებად”, წყალი ხდება H<sub>2</sub>O. ჩვენი აზროვნება თანდათან გამოეყოფა გრძნობად სამყაროს და საბოლოოდ ისეთი ვირტუოზები ვხდებით, ისე

ემანიპულირებთ სიტყვებით, არ უნდა დაგვაკვიწყდეს, რომ სიტყვებს აქვს მნიშვნელობები”. (ნილი 2005:107)

აქედან გამომდინარე, ცოდნის მიღების პროცესი რასელის ორივე ფილოსოფიაში გრძნობადისა და გონების საფეხურების მჭიდრო კავშირს გულისხმობს. სამყარო გადმოცემულია გონებაში, შექმნების დროს ჩვენგან დამოუკიდებლად არსებულ სინამდვილეს, რეალობას ვაქცევთ აზრებში, რაც თავის მხრივ გადმოცემულია წინადადებების მეშვეობით: „სიტყვები არსებობს იმისთვის, რომ გადმოსცეს აზრები და ამავე დროს აზრებს აქვს „საგნები“, რომლებიც გვიჩვენებს, თუ რას ნიშნავს სიტყვები. ჩვენ გვჭირდება ერთი მხრივ, გავაანალიზოთ სიტყვები და მეორე მხრივ, საგნები. შესაბამისად, ენის სწავლა მოიცავს სამ ეტაპს. თავდაპირველად ვიგებთ რა არის სიტყვა, ვთვლით მას როგორც ფიზიკურად არსებულს. შემდეგ ვსწავლობთ სიტყვების გამოყენებას და მესამე ეტაპზე უკვე ხდება ჩვენი ხედვებისა და სმენისთვის სახელების დარქმევა, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სიტყვების გამოყენება“.<sup>7</sup>(სტივენსი 2011:112)

იმისთვის, რომ ისაუბრო რაიმე ენაზე, გაიგო სიტყვათა მნიშვნელობები, რასელის მიხედვით აუცილებელია იცოდეს ამ ენაში სიტყვათა არა მარტო დამოუკიდებელი მნიშვნელობები, არამედ მათი მნიშვნელობები წინადადებებში და შესაბამისად, მათი გამოყენება. ერთი მხრივ, ეს არის სიტყვათა ლექსიკური მარაგი და მეორე მხრივ, წინადადების სტრუქტურა. რასელი ორივე პერიოდის ფილოსოფიაში ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ სემანტიკური თეორიები ემსახურება არა მარტო იმას, რომ აღწეროს ამა თუ იმ სიტყვის “მნიშვნელობები”, არამედ იმასაც, რომ აგვიხსნას თუ როგორ მიენიჭა თითოეულ მათგანს ეს მნიშვნელობები. ყველაფერი, რაც კი ვიცით და რაზეც შეგვიძლია საუბარი, არეკლილია ენაში: “თითოეული სიტყვის მნიშვნელობის განსაზღვრა შეიძლება სხვა სიტყვების დახმარებით და ამ მომენტს ეწოდება სიტყვის ვერბალური განსაზღვრება.” (ნილი 2005:84)

იგივე თემატიკას ეხება ნაშრომი “დესკრიფციები”. აქ საკითხი დასმულია შემდეგნაირად, როგორაა დამოკიდებული წინადადების მნიშვნელობა მასში შემავალი სიტყვების მნიშვნელობაზე. დასმულია კითხვა, წინადადების აზრის გასაგებად საჭიროა თუ არა მასში შემავალი თითოეული სიტყვის მნიშვნელობის გაანალიზება, რადგან ფაქტია, რომ ერთი წინადადება ერთ შემთხვევაში შეიძლება ჭეშმარიტი იყოს და სხვა შემთხვევაში – მცდარი. აქედან გამომდინარე, ის ასკვნის, რომ წინადადების საზრისი გასაგებად არ არის საკმარისი მხოლოდ სიტყვათა სემანტიკური მნიშვნელობების გაგება, არამედ ყურადსაღებია დროისა და პიროვნების ფაქტორი: “წინადადება “მე ვარ დალლილი” ჭეშმარიტია მხოლოდ მაშინ, როდესაც მოსაუბრე პირობითად მართლაც დალლილია დროის კონკრეტულ მომენტში. ასევე, წინადადება “ეს წიგნი მოიპარეს” ჭეშმარიტია მხოლოდ მაშინ, როდესაც მართლაც არსებობს ვიღაც კონკრეტული პიროვნება, რომელმაც მართლაც განახორციელა წიგნის მოპარვა დროის კონკრეტულ მონაკვეთში”.(მილერი 2007:357)

როდესაც ვამბობთ, რომ ვიღაცამ გაიგო რაიმე, ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ რომ მან გაიგო სიტყვის, ფრაზის და წინადადების მნიშვნელობა. მნიშვნელობა ეს არის შეგრძნებათა, პირად გამოცდილებათა სემანტიკური მხარე, რომელსაც შემქმნებელი სუბიექტი იღებს საგანთან ურთიერთობისას. შეგრძნებების მიერ მოპოვებული მასალა ერთგვარად მუშავდება, მიღებული ინფორმაცია გროვდება და ეს „ნაწილობრივი ცოდნა“ მიეწოდება გონებას. აზრები გადმოიცემა წინადადებების სახით, რომელიც თავის მხრივ არის ამ ე.წ. ფრაგმენტული ცოდნის შინაარსობრივი ერთიანობა და გამოხატვა.

<sup>7</sup> სახელების სწორად გამოყენება, მათი შესატყვისობა აღსანიშნავი საგანთან უმნიშვნელოვანესია სემანტიკური ანალიზის თეორიაში. მოგვიანებით, დესკრიფციების თეორიაში რასელმა ამ პროცესს „საგანთა სახელდება“ უწოდა.

სემანტიკური ანალიზის თეორიაში რასელი საუბრობს ე.წ. ლოგიკურ მსოფლმხედველობაზე, რომლის მიხედვითაც, ლოგიკის ინტერესის სფეროში შედის სიტყვათა მნიშვნელობები: „სუფთა ლოგიკას საქმე არ აქვს სიტყვებთან, მაგრამ ეს ხდება მხოლოდ საწყის ეტაპზე, შემდგომში იგი ინტერესდება სიტყვებით“.(რასელი 2001:142)

ამ თვალსაზრისის ლოგიკური გაგრძელებაა დესკრიციების თეორიაში გადმოცემული, შეხედულება თითოეული წინადადების ჭეშმარიტება-მცდარობის შესახებ. კერძოდ, დესკრიფციების თეორიაში უკვე ცალსახადაა მოცემული, რომ ლოგიკური ჭეშმარიტება-მცდარობის განხილვის დროს აუცილებელია წინადადებისა და მასში შემავალი სიტყვების მნიშვნელობის გაგება და გააზრება. ლოგიკური ჭეშმარიტება ვერ იქნება მოწყვეტილი სიტყვებისგან: „ავიღოთ შემდეგი წინადადება „ყველა ადამიანი არის მოკვდავი“, ეს წინადადება ამტკიცებს, რომ თუკი რაიმე არის ადამიანი, ის არის მოკვდავი, სხვანაირად, თუ X არის ადამიანი, ის არის მოკვდავი. ვიღებთ შემდეგი ტიპის ლოგიკურად ჭეშმარიტ წინადადებას - „X არის ადამიანი, ის მოკვდავი“.(რასელი 1905:83)

რასელის მიხედვით, სქემატური სახით წინადადების შემადგენელ ნაწილებად დაშლა ასე შეიძლება გამოისახოს: წინადადება - სიტყვები - საკუთარი სახელები - დესკრიციები. დესკრიფციების შესახებ მოძღვრებისა და სემანტიკური ანალიზის თეორიის გაცნობის საფუძველზე კარგად ჩანს, რომ თითოეული მათგანი სპეციფიკური, შეუცვლელი რგოლია ცოდნის აგების პროცესში. ყოველი შემდეგომი კომპონენტი ერთმანეთის ლოგიკური გაგრძელება და თავისებური შევსებაა და მათი ერთიანობა ქმნის სამყაროს შესახებ ცოდნას.

#### 4. სახელები და დესკრიფციები

ენის ფუნქციებისა და საერთოდ დანიშნულების, მისი საჭიროების შესახებ რასელი ჯერ კიდევ სემანტიკური ანალიზის თეორიაშიც საუბრობს. მას ხაზგასმული აქვს, რომ ენა სოციალური ხასიათისაა და გარდა ამ ფუნქციისა ენას წმინდა მეცნიერული ღირებულებაც აქვს: „ენა ერთადერთი საშუალებაა ჩვენი სამეცნიერო ურთიერთობისთვის. ის სოციალურია თავის არსებაში. ენას აქვს როგორც კომუნიკაციის, ასევე გამოხატვის ფუნქცია. ინფორმაციის გადაცემა ენის ერთ-ერთი და არა ერთადერთი ფუნქციაა. მაგალითად, როდესაც სერჟანტი გასცემს ბრძანებას ან სჯის სამხედროებს, აქ ენას, სიტყვებს არ აქვს შემეცნებითი ხასიათი, ეს ენის საკომუნიკაციო მხარეა. თუმცა, ენით ადამიანს შეუძლია გამოხატოს მწუხარება, ამოოხვრით ან სიტყვით „ოჰ“. ენა აზრთა გაზიარების საშუალებაა. ენის დახმარებით, გამოყენებით ჩვენი პირადი გამოცდილება უნდა გადავაქციოთ საზოგადო ცოდნად“.(ნელი 2005:87)

შემეცნების პროცესის ბოლო საფეხურზე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სიტყვათა კლასიფიკაცია. მართალია რასელი ამ საკითხს სიღრმისეულად დესკრიფციების თეორიაში განიხილავს, როგორც ამას ანალიზური ფილოსოფიის მკვლევრები აღნიშნავენ, მაგრამ საერთოს დანახვა ამ საკითხთან დაკავშირებითაც შეიძლება მის სემანტიკური ანალიზისა და დესკრიფციების თეორიას შორის. სიტყვათა კლასიფიკაცია უდაოდ გვიანი პერიოდის ფილოსოფიის მონაპოვარია, მაგრამ სემანტიკური ანალიზის თეორიაშიც არის ადგილები, სადაც აღნიშნული საკითხებია განხილული. შეიძლება ითქვას, რომ საგანთა კლასიფიკაციის ძლიერი ჩანასახი სწორედ პირველი ფილოსოფიის პერიოდში გაჩნდა, რომელმაც საბოლოო სახით განვითარება დესკრიფციების თეორიაში ჰპოვა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სიტყვათა კლასიფიკაცია არ არის რასელის ფილოსოფიაში მხოლოდ დესკრიფციების თეორიის კუთვნილება.

დესკრიფციების თეორია იწყება უშუალოდ იმ საკითხის განხილვით, თუ რა არის სახელი, რადგან რასელი თვლის, რომ “სახელის” რაობის გარკვევის გარეშე შეუძლებელია ცოდნის

დაგროვება და საერთოდ, შემეცნების პროცესის განხორციელება: “სახელი არის მარტივი სიმბოლო, რომლის მნიშვნელობა არის რაღაც, რასაც შეიძლება ეწოდოს საგანი, ისეთი რაღაც, რასაც ჩვენ განვსაზღვრავთ, როგორც “ინდივიდუალურს” ან “განსაკუთრებულს”. სხვაგვარად, მარტივი სიმბოლო არის ისეთი რამ, რომელიც თავის მხრივ არ შედგება ნაწილებისგან. ასე მაგალითად, სიტყვა “სკოტი” არის მარტივი სიმბოლო, რადგან ის შედგება მხოლოდ ასოებისგან და ეს ნაწილები არ არის სიმბოლოები, ხოლო “ვევერლის ავტორი” არ არის მარტივი სიმბოლო, რადგან ის თავის მხრივ შეიცავს სიტყვებს, მათგან შედგენილ ფრაზას, რომლის ნაწილებიც არის სიმბოლოები.” [10. გვ. 383]

ამ ნაწყვეტიდან ჩანს, რომ არსებობს სიტყვები, რომლებსაც აქვთ საკუთარი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და მათი განმარტებისთვის აუცილებელი არ არის სხვა სიტყვებთან შინაარსობრივი კავშირის ძებნა. სწორედ ამ საკითხს ეხება სემანტიკური ანალიზის თეორიის ერთ-ერთი ნაწილი, მეტაფიზიკური მსოფლმხედველობა, რომლის მიხედვითაც მარტივი სიტყვები არის ე.წ. “სუბსტანციები”, რომლებსაც შემდეგში სხვადასხვა თვისება მიეწერებათ. ეს მარტივი სიტყვა შეიძლება იყოს მაგალითად საკუთარი სახელი. სემანტიკური ანალიზის თეორიაში დასმულია შეკითხვა, თუ რას ნიშნავს საკუთარი სახელი და ამ კითხვაზე პასუხი მსგავსია დესკრიფციების თეორიაში მოცემული შეხედულებისა: “საკუთარი სახელი არ ექვემდებარება ცვლილებებს, ის ყოველთვის დაკავშირებულია კონკრეტულ საგანთან ან პიროვნებასთან, სუბიექტთან“ (მილერი 2007:91)

ამ ნაწყვეტების გაანალიზების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ სემანტიკური ანალიზის თეორიაში რასელს მოცემული აქვს სახელთა კლასიფიკაცია. რასელი განმარტავს, რომ სახელთა ორი ჯგუფი არსებობს, კერძო და ზოგადი სახელები და მათ შორის მსგავსება - განსხვავებაზე საუბრობს: „ორი მნიშვნელოვანი კითხვა ჩნდება: შეიძლება თუ არა ენაში გამოიხატოს ჩვენი ემპირიული ცოდნა და რას გამოხატავს საკუთარი სახელები? საკუთარი სახელი უაზრობაა, თუკი არ არსებობს შესაბამისი ობიექტი. ზოგადი სახელი კი ამას არ მოითხოვს. მაგალითად, „ადამიანები, რომლებსაც თავი მხრებს ქვემოთ აქვთ“ საკმაოდ კარგი სახელია კლასისათვის, მაგრამ ასეთები არ არსებობენ. შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ ერთი ეგზემპლარი, რომელიც აღნიშნავს კლასს“. (რასელი 2001:135)

კიდევ ერთი ყურადსაღები მომენტი სემანტიკური ანალიზის თეორიაში არის შემდეგი, საკუთარ სახელებთან დაკავშირებით რასელი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ საკუთარ სახელებს შინაარსი აქვთ ერთ რომელიმე კონკრეტულ წინადადებაში გამოყენების გარეშე; „საკუთარი სახელები არ ექვემდებარება ცვლილებებს. საკუთარი სახელები არ არის სინკატეგორული სიტყვები.“<sup>8</sup>(რასელი 2001:148)

დესკრიფციების თეორიის მიხედვით, გარდა მარტივი სიმბოლოებისა, არსებობს სახელები, ე.წ. დესკრიფციები, იგივე განსაზღვრებები. ეს არის შემთხვევა, როდესაც ინდივიდის სახელი გადაიქცევა მაგალითად პიროვნების აღწერად, რომელსაც ჰქვია ეს სახელი: “ჩვენ შეგვიძლია ერთმანეთს შევადაროთ ორი რამ, სახელი, რომელიც არის მარტივი სიმბოლო, მას აქვს სხვა სიტყვათაგან დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და დესკრიფცია, რომელიც შეიძლება იყოს რამოდენიმე სიტყვაც. “სკოტი არის ვევერლის ავტორი”, ეს წინადადება აშკარად განსხვავებული დებულებაა შემდეგისგან „სკოტი არის სკოტი“. პირველი წინადადება აღწერს ფაქტს ლიტერატურის ისტორიიდან, ხოლო მეორე არის ტრივიალური ჭეშმარიტება. თუკი ჩვენ მეორე წინადადებაში სკოტის ნაცვლად ჩავსვამთ სხვა სახელს, მივიღებთ მცდარ დებულებას, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ “სკოტი არის სერ უოლტერი”, სადაც ორივე სახელი “სკოტი” და “სერ უოლტერი” აღნიშნავს ერთ პიროვნებას. მივიღებთ შემდეგს, წინადადება

<sup>8</sup> სინკატეგორულია ისეთი სიტყვა, რომელსაც თავისთავადი, საკუთარი მნიშვნელობა არ აქვს, მაგრამ წინადადებაში აქვს შინაარსი.

„სკოტი არის სერ უოლტერი“, სინამდვილეში ნიშნავს, რომ „პიროვნება, სახელად „სკოტი, არის პიროვნება, სახელად „სერ უოლტერი“. სახელები აქ უკვე გამოყენებულია, როგორც დესკრიფციები”. (მილერი 2007:391)

დესკრიფციები იყოფა ორ ჯგუფად, მათ შორის არსებობს შინაარსობრივი სხვაობა და ამდენად, მნიშვნელოვანია ამ საკითხის განხილვაც, იმ მიზეზით, რომ სრულყოფილი წარმოდგენა შეგვექმნას შექმნების უკვე ძალაში საფეხურის შესახებ, რასაც დესკრიფციული ცოდნა ჰქვია: „ასევე, აუცილებელია ერთმანეთისგან გაიმიჯნოს დესკრიფციების ორი სახე, განუსაზღვრელი და განსაზღვრული დესკრიფციები. განუსაზღვრელი დესკრიფცია შინაარსით არ ჰგავს კერძო სიტყვას. მას აქვს შემდეგი ფორმა “რალაც ასეთი და ასეთი”, ხოლო განსაზღვრული დესკრიფცია კი მოითხოვს კონკრეტული პიროვნების არსებობას, მსგავსად კერძო სიტყვისა, მას აქვს შემდეგნაირი ფორმულირება “ეს ასეთი და ასეთი”.<sup>9</sup>(ლუდლოუ 1997:327)

რასელი დესკრიფციათა შესახებ დაწვრილებით დესკრიფციების თეორიაში საუბრობს. დეტალურად განიხილავს ამ საკითხს: „დესკრიფციები შეიძლება ორი სახის იყოს, განსაზღვრული და განუსაზღვრელი. განუსაზღვრელ დესკრიფციას აქვს შემდეგი ფორმა „რალაც ასეთი და ასეთი“, ხოლო განსაზღვრულს - „ეს, ასეთი და ასეთი“. ვის შევხვდი? – “მე შევხვდი კაცს”, ეს პასუხი არის განუსაზღვრელი დესკრიფცია, ანუ ზოგადი მნიშვნელობის განსაზღვრება, რადგან ჩვენი შეკითხვა არის შემდეგი: რას ვამტკიცებ მე, როდესაც ვამბობ, რომ “მე შევხვდი კაცს?” ამ შემთხვევაში ჩემი მტკიცება იქნება ჭეშმარიტი, იგივე ფაქტი, თუ მე შევხვდი მაგალითად ჯონს. ნათელია, რომ ის, რასაც მე ვამტკიცებ პირველი წინადადებით, არ არის “ მე შევხვდი ჯონს”. მე შეიძლება ვამბობ, “მე შევხვდი ადამიანს, მაგრამ ის არ იყოს ჯონი”. ამ შემთხვევაში თუმცა მე მოვიტყუე, მე არ ვეწინააღმდეგები ჩემ თავს, მსგავსად იმისა, როცა ვთქვი, რომ შევხვდი ადამიანს და ვიგულისხმე, რომ ის ნამდვილად ჯონი იყო. ასევე ცხადია, რომ პიროვნებას, რომელსაც შეიძლება მე ვესაუბრობდე, გაიგოს თუ რას ვამბობ, მიუხედავად იმისა, რომ მას არასოდეს მსმენია ჯონის შესახებ”.(მილერი 2007:399)

დესკრიფციულ ცოდნაზე საუბრის დროს როგორც ვხედავთ, აუცილებელია ყურადღების გამახვილება მსჯელობის სემანტიკურ მხარეზე. თავის მხრივ, სემანტიკისთვის აუცილებელია ორი ტერმინის განმარტება - მნიშვნელობა და დენოტაცია: „მნიშვნელოვანია ორი ასპექტის განხილვა - მნიშვნელობა და დენოტაცია. ისეთი ფრაზის მნიშვნელობა, როგორცაა „ვევერლეის ავტორი“, გულისხმობს სულ მცირე ორი ნაწილის ერთიანობას - „ავტორი“ და „ვევერლეი“, ხოლო დენოტაცია იქნება სკოტი. დენოტაცია არ არის წინადადების შემადგენელი ნაწილი, გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც საქმე გვაქვს საკუთარ სახელებთან. მხოლოდ ორი სიტყვა არსებობს, რომელსაც აქვს მკაცრად განსაზღვრული მნიშვნელობა - „მე“ და „ეს“. ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც არ მჯერა დენოტაციის, არის ის, რომ ჩვენ შეიძლება გავიგოთ წინადადების შინაარსი მაშინაც კი, როდესაც არ ვიცნობთ დენოტატს. წინადადება „ვევერლეის ავტორი ნოველისტია“, გასაგები შეიძლება იყოს იმათთვისაც კი, ვინც არ იცის, რომ ვევერლეის ავტორი აღნიშნავს სკოტს. ვფიქრობ, ეს მიზეზი უკვე საკმარისია ნათელსაყოფად, თუმცა არსებობს მეორე მიზეზიც, კერძოდ ის, რომ არსებობს წინადადება „რალაც ასეთი და ასეთი“ და შესაძლოა მას არ ჰქონდეს კონკრეტული აღსანიშნი. ავიღოთ მაგალითად „ოქროს მთა“ ან „მრგვალი კვადრატი“.<sup>10</sup> (ევანსი 2008:88)

რასელისთვის წინადადება დესკრიფციული ცოდნის გამომხატველია. თითოეული წინადადება თავისი შინაარსით აღწერით ხასიათს ატარებს. ამდენად, განსაკუთრებულად

<sup>9</sup> ტერმინი დესკრიფცია აღებულია ბ. რასელის „ფილოსოფიის პრობლემების“ მარინე ამბოკაძისეული თარგმანიდან, სადაც ინგლისური სიტყვა დესკრიფცია ქართულ თარგმანში გადმოტანილია როგორც დესკრიფცია.

<sup>10</sup> დენოტაცია (denotation) - განსაზღვრება. სემანტიკური თვალსაზრისით წინადადებაში გამოყენებულ სიტყვებს აქვთ ეწ დენოტატი, იგივე აღსანიშნი და შესაბამისად, სიტყვა არის აღსანიშნის გამომსახველი, იგივე აღნიშვნელი.

საინტერესოა დესკრიფციული ცოდნისა და დენოტაციის მიმართების საკითხის გარკვევა: „ჩვეულებრივ მიჩნეულია, რომ დენოტაცია არის წინადადების ნაწილი, რომელსაც დესკრიფცია მიეკუთვნება, მაგრამ ჩვენ ვნახეთ ორი შემთხვევა, ლოგიკური და ეპისტემოლოგიური, რომლის დროსაც ეს შეხედულება მცდარია. კერძოდ, შეიძლება არსებობდეს კონკრეტული საგანი, რომელიც განსაზღვრების არეში შედის და ამავდროულად არ იყოს იმ წინადადების უშუალო წევრი, რომელშიც დესკრიფციული ცოდნაა გადმოცემული. სწორედ ამითაა გაგებინება შესაძლებელი. ჩვენ გვჭირდება დესკრიფციის შემადგენელი ნაწილების უშუალო ცოდნა, მაგრამ არა მის დენოტატთან უშუალო ნაცნობობა. ჩვენ გვაქვს დესკრიფციული ცოდნა რაღაც საგნის შესახებ, როცა ვიცით, რომ ამ საგანს აქვს რაღაც თვისებები, რომელსაც მე ვიცნობ. ამ შემთხვევაში შემიძლია ვთქვა, რომ მე მაქვს დესკრიფციული ცოდნა. სხვანაირად, ეს არის ჩვენი ცოდნა ფიზიკური ობიექტების შესახებ. დესკრიფციებით გადმოცემულია საგანთა არსებობა, ისევე როგორც შეგრძნებების შემთხვევაში. ყოველი წინადადება ჩვენთვის გასაგებია დესკრიფციის საშუალებით, რომელიც თავის მხრივ შედგება უშუალო ნაცნობობის ფაქტებისგან. მსჯელობის დროს გვაქვს ე.წ. გონებრივი ნაწილი, რასაც „იდეას“ ვუწოდებთ, ე.ი გონება და საგნები, კონკრეტული ან ზოგადი. როდესაც ვამბობთ, რომ „რაიმე არის ასეთი და ასეთი“, ეს ნიშნავს, რომ არსებობს მაგალითად X, და X-თვის ჭეშმარიტია შემდეგი დებულება „X არის ასეთი და ასეთი“. (ევანსი 2008:90)

კვლევის მიზანი იყო ბერტრან რასელის სემანტიკური ანალიზის თეორიისა და დესკრიფციების შესახებ მოძღვრების ერთ ჭრილში განხილვა, ფუნდამენტურ და საკვანძო საკითხებს შორის საერთო მომენტების ჩვენება. რასელის ფილოსოფიის ორი პერიოდის ძირითადი ნაშრომების შედარებითმა ანალიზმა და განხილვამ აჩვენა, რომ მისი შემეცნების თეორია ორივე პერიოდში, სემანტიკური ანალიზის თეორიასა და დესკრიფციების შესახებ მოძღვრებაშიც საერთო ხაზს მიჰყვება და ამასთან, მისი ეპისტემოლოგია მუდმივი ძიებისა და ახალი საკითხის წამოჭრის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია. რასელის მოძღვრებაში ჩანს მუდმივი მცდელობა იმისა, რომ პასუხი გაეცეს ეპისტემოლოგიურ პრობლემებს და აიხსნას მნიშვნელოვანი საკითხები, კერძოდ, რა კავშირი არსებობს მატერიალურ საყაროსა და ცოდნას შორის; არის თუ არა ენა საუკეთესო მაკავშირებელი რგოლი შემეცნების პროცესში. ამ და სხვა ასევე მნიშვნელოვან კითხვებზე პასუხი ნაწილობრივ გაცემულია, თუმცა მისი მოძღვრების სიღრმისეული კვლევა აჩვენებს, რომ პასუხების პარალელურად წამოჭრილია მთელი რიგი საკითხები, იქნება ეს ონტოლოგიისა<sup>11</sup> თუ საკუთრივ ენის ფილოსოფიის სფეროს კუთვნილება, რომელთა განხილვა ბენებრივია მოცემული სტატიის ფარგლებში ვერ მოხერხდება.

რასელის შემეცნების თეორიის განხილვა მნიშვნელოვანია იმის გამო, რომ სემანტიკური ანალიზისა და დესკრიფციების თეორიებში დასმულია ყველა ის შეკითხვა, რაც უმნიშვნელოვანესია ცოდნის მიღების პროცესის გასააზრებლად. კერძოდ, თუ რა არის სინამდვილე, როგორ ვიმეცნებთ არსებულ რეალობას, საკმარისია თუ არა ენა რეალობის გადმოსაცემად, რა როლი აქვს შემეცნებელ სუბიექტს ცოდნის მიღების პროცესში. შეიძლება ითქვას, რომ სემანტიკური ანალიზის თეორია ერთგვარი მოსამზადებელი ეტაპია დესკრიფციების თეორიისთვის, მეტიც, რასელის სემანტიკური ანალიზის თეორიის პრობლემების განხილვა და გადაჭრა შეუძლებელია ენის ფილოსოფიისგან დამოუკიდებლად.

<sup>11</sup> ონტოლოგია (ONTOS – არსებული, logos – მოძღვრება) მოძღვრება ყოფიერების ანუ არსებობის, არსის, მისი სტრუქტურისა და კანონზომიერების შესახებ.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. **რასელი 2001:** რასელი ბ. ფილოსოფიის პრობლემები, თბილისი, გამომცემლობა “იონე პეტრიწი”, 2001.
2. **ევანსი ... 2008:** Evans Teylor Garnell. BertrandRussell. Mysticism and Logic and Other Essays. London: Warford, Herts, 2008.
3. **კლარკი 1969:** Clarck Robert J., Bertrand Russell’s Philosophy of Language. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, Springer, 1969.
4. **უექსონი 2010:** Jackson Frank. Language Names and Information. United Kingdom: Wiley-Blackwel, Regus, 2010.
5. **კემპი 2013:** Kemp Gary. What is The Thing Called Philosophy of Lamguage? London and New York: Routledge, 2013.
6. **ლესორი... 2009:** Lepore Ernest, Smith Berry C., The Oxford Handbook of Language. Oxford: Oxford University Press, 2009.
7. **ლიი 2011:** Lee Barry. Philosophy of Language. The Key Thinkers, Continuum Intrernational Publisher Group, 2011.
8. **ლუდლოუ... 1997:** Ludlow Peter and StephenNeal. Indefinite Descriptions: In Defense of Russell. London, England: Regus, 1997.
9. **ლიკანი 2000:** Lycan William G., Phiosophy of Language, A Contemporary Introduction. London and New York: Routledge, 2000.
10. **მილერი 2007:** Miller Alexander. Philosophy of Language. London and New York: Routledge, 2007
11. **ნილი 2005:** Neale Stephen. A Century Later. London: Mind Association, 2005.
12. **რასელი 1997:** Russell Bertrand. Descriptions. Reading in the Philosophy of Language. Cambridge, MassaChusetts, London, England: The MIT Press, 1997.
13. **რასელი 2001:** Russell Bertrand. The Analysis of Mind. The Pensylvania State University, Routledge 2001.
14. **რასელი 2004:** Russell Bertrand. What I Believe. London and New York: Routledge, 2004.

15. **რასელი 1905:** Russell Bertrand. On Denoting. London, England: The MIT Press, 1905.
16. **შოიერი 2015:** Sawyer Sarah. New Waves in Philosophy of Language. UK: Parglave-Macmillan, 2015.
17. **სოემისი 2016:** Soames Scott. Philosophy Analysis in The Twentieth Century. Princenton and Oxford: Princenton University Press, 2016.
18. **სტალმასზიკი 2014:** Stalmaszczyk Piotr. Philosophy of Language and Linguistics (The legacy of Frege, Russell and Wittgenstein). Berlin/Boston: Walter De Gruyter GmbH, 2014.
19. **შტივენსი 2011:** Stevens Graham. The Theory of Descriptions Russell and The Language History of Analitic Philosophy. UK: Parglave - Macmillan, Press LLC, 2011.

Sophio Ormotsadze

## Bertrand Russell: Names, Descriptions and Knowledge

### Annotation

The theory of Semantics is the most important part of Russell's philosophy. The following issues which are discussed in theory of semantic: The possibility of learning the reality, theoretical and practical truth, problems of language. In his philosophy Russell also has a theory of descriptions, which is simmilar of the theory of semantic. In this theory Russell discussed how happen to give the name of subjects and things and how is possible to connect to reality with proper names and description.

The theory of semantic is belonged to the early period of Russell's philosophy and the theory of descriptions is the late period of his philosophy. The scientists think that descriptions theory is the most important part of Russell's philosophy. Also, it is considered that these two theories are independent of each other. The purpose of the article is to discuss these two important theories as the similar theories and to show that there are common views and moments in both theories. By means of review and comparison of Russell's philosophical woks, I think, that the possibility to show common moments of early and late period of his philosophy. In this article there are important works of his both, early and late period philosophy. Comparative analysis of these works will show parallels between seemingly different theories.