

ნატო ონიანი

დემნა შენგელაია
მოდერნისტული რომანის
საწყისებთან

2022 წელი

ავტორი: ნატო ონიანი

რედაქტორი: ოლიგო ცისკარიშვილი

ფოტო ყდაზე: ლელი ბლაგონრაგოვა

ნახატი ყდაზე: ალექსანდრე სოსელია

©ჩემი გამომცემლობა, 2022

ყველა უფლება დაცულია

ISBN:978-9941-9788-2-1

Copyright © 2022 ნატო ონიანი

ყველა უფლება დაცულია



©„ჩემი გამომცემლობა“

თბილისი, საქართველო

ტელ: +995 555 400 662;

ელ-ფოსტა: mypublishinghouse@gmail.com

ვეუბღვნი მშობლები - მერი თენიეშვილისა და გიორგი (ჟორა)
ონიანის ხსოვნას.

ავტორი

წინასიტყვაობის მაგიერ

ნატო ონიანის მონოგრაფია „დემნა შენგელაია მოდერნისტული რომანის საწყისებთან“ ავტორის სადისერტაციო ნაშრომის შევსებული ვარიანტია. მასში განხილულია XX საუკუნის ქართული პროზის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის, მწერლისა და ფოლკლორისტის, დემნა შენგელაიას შემოქმედების ის პერიოდი, რომელიც მოდერნიზმის ეპოქას დაემთხვა. ახალმა მიმდინარეობამ კარდინალურად შეცვალა არა მხოლოდ ლიტერატურული პროცესი, არამედ საზოგადოდ, ქართული სააზროვნო სივრცე.

დემნა შენგელაიას „სანავარდო“ ფაქტობრივად, პირველი ქართული მოდერნისტული რომანია, პირველი ქართული უსიუჟეტო რომანი, რომელიც 1924 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „მნათობში“. მას მოჰყვა „გურამ ბარამანდია“, რომელიც 1925 წელს, ჟურნალ „მნათობის“ დამატების, სამხატვრო-სალიტერატურო აღმანახ „დარიალის“ ერთადერთ ნომერში დაიბეჭდა. მესამე რომანი „ტფილისი“ კი 1927 წელს, ჟურნალ „მნათობში“ გამოქვეყნდა. სწორედ ეს სამი რომანი გახდა სადოქტორო დისერტაციისა და შესაბამისად, წარმოდგენილი მონოგრაფიის კვლევის საგანი.

მონოგრაფიის ცალკეული თავები („სანავარდოს“ მითოსური პლასტები; „სანავარდოს“ ქრონოტოპი; დემნა შენგელაიას „სანავარდოს“ მსოფლმხედველობრივ-კულტურული წანამძღვრები; „სანავარდოს“ მითოსური ხატები; დადლილი სისხლის კონცეპტი დემნა შენგელაიას მოდერნისტულ რომანში) სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებულია სამეცნიერო ჟურნალებსა და გამოცემებში (ჟურნალი „ლიტერატურული ძიებანი“, N33, 2012; საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტის ახალგაზრდა მეცნიერთა შრომები (ფილოლოგია), 2013; გთთუ-ს სამეცნიერო შრომათა კრებული, N3, 2013; საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის „გზა ევროინტეგრაციისაკენ“ გთთუ-ს შრომათა კრებული, 2014).

ეპოქა, რომელშიც დემნა შენგელაიას რომანები იქმნებოდა, საინტერესოც იყო და რთულიც: ერთი მხრივ, სამყარო ტექნოლოგიური რევოლუციის ავ-კარგს იმკიდა, იყო იქამდე არნახული სისასტიკის

ომი და სისხლიანი რევოლუციები, სამეცნიერო და კულტურული აფეთქებები, იცვლებოდა მსოფლიო; მეორე მხრივ კი, თავად ქვეყანა - საქართველო, უკვე მერამდენედ, იმყოფებოდა ეგზისტენციური კრიზისის პირობებში და გამოსავალს ეძებდა. მწერლის სამივე რომანი სწორედ ამ ეპოქის სულისკვეთებით სუნთქავს.

დემნა შენგელაია უსამართლოდ ჩრდილში მყოფი მწერალია, არაჩვეულებრივი მოქართულე, სიტყვის ძირისძირამდე მგრძნობი და ყველა იმ ტკივილის მატარებელი, ძველის უპირობო, დაუნდობელი ნგრევისა და ახლის ასევე უპირობო ქმნის ვნებამ რომ მოუტანა სამყაროსაც და საქართველოსაც. ამითაა იგი საინტერესოც, თანამედროვეც და მართალიც.

ავტორი უღრმეს მადლობას უხდის სადისერტაციო ნაშრომის ხელმძღვანელს, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორს, ქალბატონ მანანა კვაჭანტირაძეს.

სარჩევი

დემნა შენგელაია (1896-1990) საუკუნეთა გზაგასაყარზე	7.
„სანავარდო“ ახალი ქართული რომანი	25
„გურამ ბარამანდიას“ კონცეპტუალური საფუძვლები	115
„ტფილისი“	146
დამოწმებული ლიტერატურა	215

დემნა შენგელაია (1896-1990) საუკუნეთა ბზაბასაქარზე

დემნა შენგელაიას შვილიშვილი, ქეთევან ყოფიანი, რომელიც მწერლის გარდაცვალებისას რვა წლისა იყო, ყვება, როგორ ამეცადინებდა ბაბუა ფრანგულში და როგორ გადადიოდა სახლის წინ მდებარე სადალაქოში თმის შესაჭრელად საგანგებოდ გამოწყობილი, კრაველის ქულითა და სათვალით.¹ საწერ მაგიდაზე შვილიშვილის პატარა ფეხსაცმელი ედო, იგონებენ ოჯახის წევრები. ალბათ, იმიტომ, რომ მთელი ცხოვრება ცხრა წლის ვაჟის დაღუპვით გამოწვეულ ტკივილს ატარებდა („გურამ ბარამანდიაში“, მორდუსა და მორდილის ურთიერთობაში იგრძნობა ამ განცდის ნარჩენი, უფაქიზესი ნოტები).

დემნა შენგელაია სამტრედიის, სოფელ საჭილაოში დაიბადა XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე, 1896 წელს და ასევე, საუკუნეთა გზაგასაყარზე, 1990 წელს გარდაიცვალა. ბავშვობა თბილისში, ნაძალადეგში, მუშათა რაიონში გაატარა: „ჩემი თვალთ ვხედავდი მშრომელთა მძიმე სოციალურ და ეკონომიკურ მდგომარეობას. მე მომსწრე ვარ 1905 წლის რევოლუციისა... მიტინგები ჩვენი სახლის ფანჯრების წინ იმართებოდა“² - ამბობს მწერალი ინტერვიუში („ტფილისში“ ზღება ბავშვობის მოგონებათა პროექტირება: დღე იგონებს რკინიგზის მუშებს და 1905 წლის რევოლუციას შეწირულებს). სოფელთან კავშირი არ გაუწყვეტია, ზაფხულის არდადეგებს საჭილაოში, ბაბუის ოჯახში ატარებდა (ბავშვობის შთაბეჭდილებებმა ასახვა ჰპოვა „სანავარდოსა“ და „გურამ ბარამანდიაში“). სწავლობდა თბილისის რკინიგზის სკოლაში (მამა ჰყავდა რკინიგზელი), შემდეგ გიმნაზიაში (ზაქარია ფალიაშვილი, ანდრია ყარაშვილი, ლუარსაბ ბოცვაძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, ალექსანდრე მრეკლიშვილი ასწავლიდნენ), შემდეგ მოსკოვში. 1917-1921 წ.წ. საომარ ოპერაციებში მონაწილეობდა, როგორც რიგითი ჯარისკაცი და დაიჭრა კიდევაც. სურდა მხატვარი გამო-სულიყო და გადაიფიქრა, 1920 წელს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, სიტყვიერების ფაკულტეტზე ჩააბარა და ორ წელიწადში თავი დაანება. 1932 წელს გეოლოგიით დაინტერესდა, მაგრამ სამი წლის შემდეგ იქედანაც წავიდა. ერთადერთი, საიდანაც ის არასდროს წასულა, მწერლობა იყო. მისი ნამსახურობის სიაც, ძირითადად, მწერ-ლურ ორგანიზაციებში საქმიანობით ამოიწურება: იყო მწერალთა კავ-

შორის პრეზიდენტის წევრი, ჟურნალ-გაზეთების (მათ შორის, „ზარია ვოსტოკას“) რედკოლეგიათა წევრი, მწერალთა რესპუბლიკურ და საკავშირო ყრილობათა დელეგატი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი, დაჯილდოებულია ორდენებითა და მედლებით.

თანამედროვე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გავრცელებული მოსაზრებით (სოსო სიგუა, ამირან გომართელი, მაია ჯალიაშვილი, შალვა ჩიჩუა...), დემნა შენგელაიას „სანავარდო“ ქართული მოდერნისტული რომანის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშადაა აღიარებული. მისი წვლილი ქართული პროზის განახლებისა და ევროპულ „რადიუსზე გამართვის“ საქმეში, ნებისმიერ შემთხვევაში, განსაკუთრებულია: წარმართული მითოსის კვლევამ, ენისა თუ დიალექტის სიღრმეებში წვდომამ, წერის ხატოვანმა, სხარტმა მანერამ და იუმორმა მას უზადო მოქართულისა და სტილისტის რეპუტაცია მოუტანა.

როგორც ყველა მოდერნისტი, ვერც ის ასცდა რელიგიისადმი ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას. ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს კიდევაც, რომ ათეისტურ ოჯახში იზრდებოდა და მასაც ათეისტად ზრდიდნენ, ნათესავ მღვდლებს დავცინოდით და „მოურიდებლად გაქაქებდით ღიღებიცა და პატარებიც“³ -ო. თუმცა, უკვე ასაკში შესული მწერალი ამ საკითხისადმი ბათა ქექიასგან განსხვავებულ მიდგომას იჩენს: ილია რურუა იხსენებს, როგორ შესთავაზეს მწერალს წრომის ტაძრის მონახულება, ის კი, უკვე ასაკოვანი და „მუხლებდამძიმებული კაცი“, ტაძრის დანახვისას „ყველასათვის მოულოდნელად, წინ გაწვდილი ხელებით კედელს მიეხალა... მიეხუტა, ხელის გულით მიეაღერსა და ზედ უკანასკნელი ამბორი დასტოვა სამუდამოდ“⁴.

ფრთხილი კაცი იყო, მეტისმეტად ფრთხილი და მოზომილი. მისი რომანების რედაქტირებული ვარიანტების გაცნობისას ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, რომ იმ წლებშიც კი, როცა რეჟიმი გაცილებით რბილი იყო და საშიშროებაჰაც იკლო, ავტორი დაუნდობლად ჩეხდა ყველაფერს, რასაც ოდნავი გაღიზიანებაც კი შეიძლებოდა მოჰყოლოდა. შედარებისთვის: ანდრეი ბელიმ „პეტერბურგი“ რამდენჯერმე გადააკეთა და დაახლოებით, მესამედით შეამცირა. მიიჩნევდნენ, რომ ბელი ამით ისტორიულ ცვლილებებს უწყობდა ფეხს. ამდენად, კონკრეტული კონტექსტის გაუთვალისწინებლად, ძნელი სათქმელია, რამდენად იმსახურებს ის კრიტიკას სიფრთხილის გამო.

სახელი - დემნა „ისტორიულად მხოლოდ წამების ამბავს გაახ-

სენებდა ვინმეს”-ო, წერენ.⁵ ამის მიუხედავად, მისი ცხოვრება (თუ პირად ტრაგედიას არ ჩავთვლით) მძიმე არ ყოფილა: 94 წლის ასაკში გარდაიცვალა, ქართული პროზის პატრიარქისა და მახვშის წოდებით წავიდა, საეტაპო ნაწარმოებით, ახალ ქართულ რომანს რომ დაუდო სათავე. მისი საქმიანობაც მუდამ ლიტერატურას უკავშირდებოდა, ახალგაზრდობაში მოღვრილი სიმბოლიზმის თანაგრძნობით დაიწყო, მემარცხენე ფუტურისტებში გაერთიანდა და სოციალისტური რეალიზმით დაასრულა. არც დაპატიმრებული ყოფილა და არც გადასახლებული, მაგრამ ეს გარსია მხოლოდ: მის თვალწინ გაირბინა ოკუპაციის, 1924 წლის აჯანყების ჩახშობის, 1937 წლის რეპრესიების სისხლიანმა წლებმა, რამაც მის პიროვნებაზეც იმოქმედა და შემოქმედებაზეც.

სიცოცხლის ბოლომდე აგროვებდა წიგნებს, ნახატებს, ფოტოსურათებს და რაც მთავარია, წერდა. შემოქმედების ბოლო აკორდი ფიროსმანზე დაწერილი, გამოუქვეყნებელი რომანია (შვილიშვილის თქმით, ისეთი წერილი კალიგრაფიით ნაწერი, რომ გარჩევა ლუპითაც კი ჭირს. აქაც თამაშობს, იმალება თითქოს).

შოთა იათაშვილი ბავშვობის მოგონებაში ღებნა შენგელაიას საინტერესო პორტრეტს ხატავს, სადაც მწერალი „სანავარდოს“ პერსონაჟებს ჩამოჰკავს, „უცნაურ, წარღვნის ხანის პირუტყვებს (დინოზავრებს, ბრონტოზავრებს, იხტიოზავრებს და ათას ზავრებსა და ხვითებს“⁶), ქრისტიანობის შემდგომ წარმართული ღმერთებივით დაბერებულსა და ფუნქცია დაკარგულს: „ძალიან ნელა მოძრაობდა. ნახევარი საათით ადრე იწყებდა გადაადგილებას... გამოდიოდა სტატიკური მდგომარეობიდან და ზანტ ღინამიკაში გადადიოდა... თვალისთვის შეუმჩნეველი ტაატიით იწყებდა სასადილოსთან მიახლოებას... მანამდე კი ფანჩატურში იყო გაშეშებული. ცალი ხელი ხელჯოხზე ჰქონდა დაყრდნობილი. ნელ-ნელა უახლოვდებოდნენ... ფრთხილად. მოწინააღმდეგე... გვერდით ჩამოუჯდებოდნენ. ხელს გადახვევდნენ... იქვე ჩასაფრებული ფოტოაპარატიანი არსება... ჩააჩხაკუნებდა... ეს ფოტო ხომ ისტორიისთვის უნდა შემოენახათ. შთამომავლებისთვის დაეტოვებინათ... ის კი იჯდა. გაშეშებული. ხელჯოხზე დაყრდნობილი. როგორც მაღამ ტიუსოს ცვილის ფიგურა“.⁷

მისი ცხოვრების ბოლო წლებიც სოციალურ-პოლიტიკური რყევებით აღინიშნა: საბჭოთა იმპერია არსებობის ბოლო ჟამს ითვლ-

იდა, შორს აღარ იყო ის დღე, როცა ქვეყანამ 1921 წელს შეწყვეტილი დამოუკიდებლობის აღდგენა გამოაცხადა. თუმცა, 96 წლის მწერალს ეს ნაკლებად ენებოდა: მან საკუთარი სათქმელი უკვე თქვა.

ასე იცხოვრა დემნა შენგელაიამ საჭილაოდან ვიდრე დიდუბის პანთეონამდე.

ახალი ტალღა და მოდერნიზმი ქართულად

ძველისა და ახლის დაპირისპირება მუდამ რთული პროცესია, ძველი პოზიციებს არ თმობს, ახალი საკუთარი ადგილის დასამკვიდრებლად იბრძვის და ამ ორთაბრძოლაში იბადება პროგრესი. XIX-XX საუკუნეების მიჯნა სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის არნახული ტემპით ხასიათდება: სამყაროს შესახებ არსებული კლასიკური წარმოდგენები ერთმანეთის მიყოლებით დაანგრია პლანკის კვანტურმა, აინშტაინის ფარდობითობისა და რელატივიზმის თეორიებმა. ემპირიულ მეცნიერებებში მომხდარი გადატრიალება მოდერნიზმის, როგორც მიმდინარეობის ერთ-ერთ საფუძვლად იქცა.

ფილოსოფოსი, რომლის მოძღვრებამაც გადამწყვეტი გავლენა იქონია მოდერნისტულ მწერლობაზე, იყო ფრიდრიხ ნიცშე, რომელმაც თავისი ნიჰილისტური ფილოსოფიით ღმერთის სიკვდილი და ზეპყის მოვლინება ამცნო სამყაროს. ამავე პერიოდს დაემთხვა ძირეული შემობრუნება ტრადიციულ ფსიქოლოგიაში, ფროიდის ფსიქოანალიზი, რომლითაც ის კლასიკური ცნობიერების ფსიქოლოგიას დაუპირისპირდა და ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმი, რომელმაც ადამიანის ირაციონალურ საწყისზე აიღო აქცენტი.

სამყარომ დაკარგა მთავარი მახასიათებელი - სიმყარე და არაპროგნიზირებადი გახდა: „ცხოვრების ტემპი უსაზღვროდ დაჩქარდა და ამ დაჩქარებული მოძრაობისგან წარმოქმნილმა ქარაშოტმა მოიცვა და თავებრუ დაახვია ადამიანსა და მის შემოქმედებას... სამყაროში ძლევამოსილად შემოვიდა მანქანა და დაარღვია ორგანული ცხოვრების საუკუნეობრივი წესი. ამ რევოლუციური მოვლენის შემდგომ ადამიანის ცხოვრებაში ყველაფერი შეიცვალა, ყველაფერი მოირყა მასში” (თარგმანი აქაც და შემდგომაც ავტორს ეკუთვნის⁸). ადამიანმა ინტუიტიურად იგრძნო, რომ გაცილებით მაღალი დინამიზმის ეპო-

ქაში განაგრძობს არსებობას, რომ ეს ეპოქა არა მხოლოდ ცვლილებებს მოიტანს მის ცხოვრებაში, არამედ თავად ცხოვრება იქცევა განუწყვეტელ ცვლილებად.

მოდერნიზმმა მოიტანა ახალი წარმოდგენები ადამიანის შინაგან სამყაროზე, დაამკვიდრა ჰარმონიისა და დისჰარმონიის, სილამაზისა და სიმაზინჯის ახალი სტანდარტები, შეცვალა წარსულისადმი მიდგომები. მოდერნიზმის თეორიტიკოსი, ზოსე ორტეგა-ი-გასეტი აღნიშნავდა, რომ „ახალი ხელოვნება სრულად შედგება ძველის უარყოფისგან“.⁹ განახლება შეეხო ყველას და ყველაფერს, ზოლო ვინც ახალი დროის ლოზუნგს ფეხი ვერ აუწყო და სიახლის მატარებელს ჩამორჩა, ცხოვრების მიღმა აღმოჩნდა. მოდერნიზმი არა მხოლოდ ხელოვნების მიმდინარეობად, არამედ ცხოვრების წესად, ცხოვრების სტილადაც იქცა. დრო დაჩქარდა.

მოდერნიზმის საფუძვლად მიიჩნევენ ა. ბერგსონის ინტუიტივიზმს „სიცოცხლის ფილოსოფიას“, ზ. ფროიდისა და კ. იუნგის ფსიქოანალიზს, ე. ჰუსერლის ფენომენოლოგიას, ს. კირკეგორის, მ. ჰაიდეგერის, კ. იასპერსის, ნ. ბერდიაევის ეგზისტენციალიზმსა და ფ. ნიცშეს ფილოსოფიას, რომლის მთავარი პოსტულატი „ღმერთი მოკვდა“ არა მხოლოდ მოდერნიზმის, არამედ საზოგადოდ, საუკუნის გზაწილად იქცა. ამ ყოველივეს პროდუქტი იდეალური სამყაროს ნგრევის შედეგად საყრდენგამოცლილი, საკუთარი თავის ანაბარა დარჩენილი ადამიანია, რომელმაც არ იცის, რისთვის ცხოვრობს ან საით მიდის. გამოსავალი განახლებაა, „მარადიული დაბრუნება“; იდეალი კი ზეკაცი - ამორალური, სასტიკი, ძლიერი, ძალაუფლების პყრობის სურვილით გატაცებული „მომავლის ადამიანი“.

მოდერნიზტების პირველი თაობა მძაფრად გრძნობდა, თუ როგორ გაცვდა თხრობის რეალისტური ფორმები. ისინი ებრძოდნენ შემოქმედების ზედაპირულობას და ამკვიდრებდნენ სამყაროს ინდივიდუალური შემეცნების უნარს. უკიდურესი ნიჰილიზმის, პესიმიზმის, სუბიექტივიზმის, ღმერთის უარყოფის იდეის დამკვიდრებით, საფუძველშივე უარყოფდნენ კლასიკას. მაგ., რუსი ფუტურისტები მანიფესტში „ალიყური საზოგადოებრივ გემოვნებას“, პირდაპირ მოუწოდებდნენ, ყველა „ესთეტიური ღმერთი“, რომელსაც ხელოვნება საუკუნეების მანძილზე სცემდა თავყვანს, „თანამედროვეობის ზომალდიდან გადაეყარათ“.¹⁰ თავისუფლება განიხილებოდა ყველაფრის ქმნის ეგოცენ-

ტრისტულ უფლებად, აბსოლუტურ თავისუფლებად, განსაკუთრებით ხელოვნებაში.

დიდი განახლება მტკივნეულად მიმდინარეობდა: ბუნტი ტრადიციის, ხელოვნების კანონების წინააღმდეგ, სილამაზის, სიერცის, ფერის, გამოსახვის შესახებ არსებული წარმოდგენების გადაფასება, დეფორმაცია, დეკადანსი, გაქცევა რეალობიდან, სოციალური პრობლემების უარყოფა და სილამაზის, როგორც ერთადერთი ფასეულობის კულტი, რთულად იკვლევდა გზას. ლიტერატურაში გაჩნდა შემეცნების ნაკადი, შინაგანი მონოლოგი, ასოციაციური მონტაჟი, ეგზისტენციისკენ სწრაფვა, სახეობრიობა და დეკორატიულობა. გავრცელებული თემებია: ალეგორიული მოტივები, ომი, სიკვდილი, ცოდვა და სიყვარული. ეს უკანასკნელი (სიყვარული) ეროტიზმის, სექსუალობის ნიშნებსაც შეიცავს. ეს თემები უცხო არც კლასიკური, ანტიკური ლიტერატურისთვის ყოფილა, თუმცა, მოდერნიზმმა მათ „აკრძალული ხილის“ რიგე ჩამოაცალა და ადამიანის ყოფის ბუნებრივ, შემაღგენელ ნაწილად აქცია. მეშჩანურ მორალს ენაცვლებოდა დეკადენტური ამორალიზმი, ანტიკური და რენესანსის ტრადიციების უსხეულო ესთეტიკას - უსახურობის ესთეტიკა. ცივილიზაციის „მუდმივი ჭეშმარიტებებისადმი“ რწმენა ჩანაცვლდა რელატივიზმით, რომლის თანახმადაც, ჭეშმარიტება იმდენივეა, რამდენიცაა მოსაზრება, განცდა, ეგზისტენციური სიტუაცია.

XX ს. ადამიანის მსოფლმხედველობაზე გადამწყვეტი გავლენა იქონია ისეთმა მსოფლიო მასშტაბის პოლიტიკურმა მოვლენამ, როგორიცაა პირველი მსოფლიო ომი, რომელმაც კაცობრიობას სიღარიბე, უბედურება, შიმშილი, შიში და ავადმყოფობა მოუტანა და „როცა მატერიალური სამყარო საფუძველში შეირყა, შეირყა ადამიანის ზეტიც“.¹¹ ომს დაემორჩილა კულტურის ყველა ფორმა მეცნიერება, ტექნიკა, ხელოვნება, იდეოლოგია, პუბლიცისტიკა, ფილოსოფია. ომის თემა ქართველი მოდერნიზმებისთვისაც ახლობელი აღმოჩნდა: ტიციან ტაბიძის „ომის თემა ქართულ მწერლობაში“ ეპოქის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ტექსტად იქცა. ომის უმძიმესი ფსიქოლოგიური შედეგები დემნა შენგელაიას „გურამ ბარამანდიაშიც“ მკვეთრად იგრძნობა, ეს ტექსტიც ზუსტად ეხმიანება საუკუნის იდეურ თუ ლიტერატურულ გამოწვევებს.

„ახალ ხელოვნებას... საქმე აქვს მისდამი მტრულად განწყობილ მასასთან... ის არახალხური თავისი არსით, მეტიც, ის ანტიხალხ-

ურია”¹² ორტეგა-ი-გასეტი ახალი ეპოქის დიაგნოზად „დეჰუმანიზაციას“ მიიჩნევდა და ეს განსაზღვრება თანამედროვე კულტურის ხასიათის საყოველთაოდ აღიარებულ დეფინიციად იქცა. ნაშრომში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“, ტერმინი დეჰუმანიზაცია ნიშნავს კულტურის, ხელოვნების, მეცნიერების და ა.შ. დაცილებას სულიერებისა და ზნეობრიობისგან, ადამიანის ცხოვრებაში ჰუმანური საწყისის, არსის უქონლობას; მაგრამ ორტეგა-ი-გასეტის აზრით, ეს კულტურის კრიზისის ნიშანი კი არაა, კულტურის შანსია, რომ ადამიანისგან, მისი ცხოვრებისაგან დისტანცირების გზით იპოვოს საკუთარი თავი. ხელოვნება რეალობის ასახვა კი არაა, პირიქით, რეალობის ირეალიზაციაა. ამდენად, ხელოვნების დაშორება ადამიანისგან, ანუ მისი დეჰუმანიზაცია ხელოვნების კრიზისის მაუწყებელი კი არაა, არამედ მის მიერ საკუთარი არსის განხორციელება, საკუთარ თავთან იგივეობა: „ხელოვნება, საზოგადოდ, ადამიანისთვის კი არაა, არამედ მხოლოდ განსაკუთრებული მოდგმისთვის, რომლებიც სხვებისგან მკაფიოდ გამოირჩევიან... ეს იქნება ხელოვნება ხელოვანთათვის და არა ადამიანთა მასებისთვის. კასტის ხელოვნება და არა დემოკრატიული ხელოვნება. ხელოვნება ერთდროულად, მხატვრული ფორმის სილამაზისკენ და ადამიანურობისკენ მიმართული ვერ იქნება. რეალიზმი და ჭეშმარიტი მხატვრულობა ერთმანეთთან შეუთავსებელი ცნებებია”.¹³

მოდერნისტები არც იყვნენ მიჯაჭვულნი სინამდვილის რეალურ ასახვას, ისინი იყენებდნენ სიმბოლოებს, აბსტრაქციას, ძირითად საშუალებებად გამოცხადდა რეალობის სტილიზაცია, დეფორმაცია და დერეალიზაცია. ავტორი ეყრდნობა, ერთი მხრივ, სუბიექტივიზმს, ადამიანის „მე“-ში ღრმად წვდომას, რითაც ახდენს რეალობის დერეალიზებასა და მის დაქვემდებარებას სუბიექტისადმი; მეორე მხრივ, ახდენს ტექსტის სტილიზებას, არჩევს რა რეალობას საკუთარი კრიტიკერიუმების საფუძველზე. ტრადიციული რომანის ზუსტად დახატული პერსონაჟები საკუთარ თავში ველარ იტევდნენ რეალობას. მხატვრულ შემოქმედებას თავად ეძლეოდა საშუალება, საკუთარ ენაშივე მოეხდინა საზრისის გენერირება, ამოეკრიფა საჭირო ინტონაცია, ტემპრი, სინათლე, ფერი, საღებავები, ხაზები, მოძრაობა, რიტმი, კონტრასტი. „აუცილებელი გახდა მოძველებული ხერხების შეცვლა ახლით, რომელიც ახალი დროების მოთხოვნებსა და სულისკვეთებას შეესაბამებოდა: არა ზუსტად მოხაზული პერსონაჟები, არამედ ილუზია, ფანტომი,

ახალი მხატვრული ოპტიკა, რაც, თავდაპირველად, ხელოვნების სიკვდილად აღიქმებოდა. თუმცა, უარყოფის პათოსის პარალელურად, მოდერნიზმი თავადვე ეძებდა გამოსახვის ახალ ფორმებს, რომელიც ეპოქის სულისკვეთების ადეკვატური იქნებოდა და ჯერ კიდევ ინახავდა იმედს, რომ ყველაფრის მიუხედავად, ადამიანსა და სამყაროს შორის შეუძლებლის ფუნქციის შესრულებას შეძლებდა”.¹⁴

მოდერნიზმის პრობლემატიკა რაციონალურ სამყაროში რწმენის კრიზისმა განაპირობა. მსოფლიოს ახალმა სურათმა - ღმერთის იდეის უარყოფამ, სამეცნიერო-ტექნიკურმა პროგრესმა, მძლავრმა სოციალურ-პოლიტიკურმა რყევებმა, სისხლიანმა დიქტატურებმა და აქამდე არნახული სისასტიკის მსოფლიო ომმა, რომელშიც სამხედრო ტაქტიკითა და იარაღით ორთაბრძოლა პირველად ჩაანაცვლა ადამიანის მასობრივი განადგურების ქიმიურმა იარაღმა, ადამიანი კი არ შეიარაღა, არამედ განაიარაღა, მის ცნობიერებაში გააძლიერა ირაციონალური ფაქტორები, აპოკალიპსური მოლოდინები: „დღეს აპოკალიპსი ყოველდღიური გაზეთის სახით შეგვიძლია გამოვცეთ; ზვალ მშვიდად ვიყიდით ადგილებს მარსისკენ მიმავალ საძინებელ ვაგონში. ეიზენშტეინმა ღუზიდან ახსნა თავად სივრცე და ღრო; და ღლეწანდელი რეალობიდან აღმოცენებული ხელოვნება, განა, შესაძლებელია, არ იყოს ფანტასტიური და სიზმრის მსგავსი?”.¹⁵

მოდერნისტები უარყოფდნენ რომელიმე რელიგიისადმი კუთვნილებას (მაგ. ფროიდი რელიგიას კაცობრიობის უნივერსალურ ნევროზს უწოდებდა), რადგან განახლებისადმი ტოტალური სწრაფვა რწმენის საკითხებსაც უნდა შეხებოდა. თუმცა, მოდერნისტები აკრიტიკებდნენ არა რელიგიას, არამედ ეკლესიას, როგორც რელიგიურ ინსტიტუტს, ტრადიციებს, დოგმატებს და რწმენის ეკლესიისეულ სიმბოლოებს. ბევრი მათგანი მიმართავდა რელიგიას, ოღონდ მის ინტერპრეტირებას საკუთარი იდეოლოგიის კონტექსტში ახდენდა და არსობრივად, საკუთარი რელიგიის, უფრო ზუსტად, ფილოსოფიური იდეოლოგიის შექმნამდე მიდიოდა. მოდერნისტები დაჟინებით ამტკიცებდნენ ყოფიერების უნივერსალური საწყისის, საყოველთაო პრინციპის - აბსოლუტის არსებობას, რომელთან მიმართებითაც ღვინდება მათი მოაზროვნეების ფილოსოფიური იდეოლოგია; ანუ, მოდერნიზმის ფილოსოფია სწორედ, ამ აბსოლუტთან მიმართებით ეწყობა, როგორც რელიგიის ფორმა.¹⁶

მოდერნისტები ესწრაფოდნენ ცოდნასა და მასებს შორის არსე-

ბული გაუცხოების გადალახვას. ცოდნა აღარ ითვლებოდა რჩეულთა ზეედრად, იგი მასების კუთვნილება ზდებოდა, ანუ როგორც „ზარატუსტრას“ ქვესათაური გვაუწყებს, იგია „წიგნი ყველასათვის და არავისთვის“. ამიტომაც განვითარდა მოდერნიზმის ეპოქაში ყველაზე მეტად ისეთი „გამოყენებითი“ დისციპლინები, როგორებიცაა ფსიქოლოგია და სოციოლოგია.

მოდერნიზმმა ზუსტად გამოხატა XX საუკუნის სული, უარყო რეალიზმის ესთეტიკის პირობითობა და სოციალურ-ისტორიული გარემოსადმი ადამიანის ფატალური მიჯაჭვულობა. მისი გმირი მთელი თავისი განცდებით, თავისი სუბიექტური ყოფითაა წარმოსახული (მიუხედავად ცხოვრების თუნდაც, უმნიშვნელო მასშტაბებისა), რადგან გმირი სოციალურ სტატუსზე არაა დამოკიდებული, ნებისმიერია და ყოველი.

მოდერნისტი მწერლები იმგვარ სულიერ განცდებს აღწერდნენ, რასაც ლიტერატურა იქამდე ვერც კი ამჩნევდა. მათ მიერ წამოწეული თემები ინტიმური და სექსუალური პრობლემების ზაზგასმა, მორალური შეფასებების ფარდობითობა, აპოლიტიკურობა, ბუნტარული და ანტიბურჟუაზიული ხასიათი ბურჟუაზიული ხელოვნების კრიტიკოსებში მიუღებლობას იწვევდა, იგი ზნეობის შეურაცხყოფად და ხელოვნების, მწერლობის პროფანაციადაც მიიჩნეოდა. ამის მიუხედავად, მოდერნიზმი იყო ადამიანის პიროვნული სუვერენიტეტის შენარჩუნება, მისი უფლება, ყოფილიყო თავისუფალი იმ ისტორიული ეპოქისაგან, რომელიც XX საუკუნეში ადამიანის მიმართ გამორჩეულად აგრესიული გახდა.

ეპოქის ახალ გამოწვევებს მოდერნისტულმა მწერლობამ ცნობიერების ნაკადით, სუბიექტივიზმით, მოქმედების დრო-სივრცული განვითარების ტრადიციული სქემის რღვევით, უსიუყუტობით, დეფორმირებული კომპოზიციით უპასუხა. დესტრუქცია ეპოქის მთავარი გზავნილი გახდა.

იმის მიუხედავად, რომ მოდერნიზმი, როგორც მიმდინარეობა, თავისი არსით კოსმოპოლიტურია, ყოველ ქვეყანას მაინც „საკუთარი“ მოდერნიზმი ჰქონდა. საქართველო მოდერნიზმს განახლების მოლოდინის რეჟიმში შეხვდა: მორყეული რუსული იმპერია და გაურკვეველი სოციალურ-პოლიტიკური სტატუსი, არეულობა გარეთ და ჭაობისებრი სიჩუმე ქვეყანაში, კაპიტალიზმი, რომელიც პირველ, მტკივნეულ

ნეულ ნაბიჯებს დგამდა, ფეოდალური ყოფა, რელიგიური კონსერვატიზმი და ტრადიციონალიზმი.

როცა მოდერნიზმის წინა პერიოდზე ვმსჯელობთ, უცილობლად გასათვალისწინებელია ის სოციალურ-პოლიტიკური თუ კულტურული კონტექსტი, რომელიც მას უძღოდა. სოციალურ-პოლიტიკური კონტექსტი ურთულესი იყო: 117 წლის განმავლობაში რუსეთის დაქვემდებარებაში ყოფნამ ქართველი ადამიანის ცნობიერება შეცვალა: რუსულმა იმპერიამ, ერთი მხრივ, საზღვრებში მოაქცია სამთავრობად დაქუცმაცებული ქვეყანა, მეორე მხრივ კი, დაარღვია მისი ტერიტორიული მთლიანობა როგორც ფაქტობრივად (ორ, ტფილისისა და ქუთაისის გუბერნიებად დაჰყო იგი), ისე ადამიანთა ცნობიერებაში. ცნება საქართველო მიზანმიმართულად იშლებოდა და რუსეთის იმპერიით ნაცვლდებოდა, რითაც ისტორიული მეზსიერების კორექტირება ხდებოდა. საფრთხეს კიდევ უფრო აძლიერებდა ის, რომ იმპერიის საზღვრებში მყოფნი თავს გაცილებით უსაფრთხოდ და დაცულად გრძნობდნენ, რაც მყიფე შეგნების ადამიანებს რუსეთის ვასალად ღარჩენისთვის დამატებით არგუმენტებს აძლევდა.

ქართული ენა დარტყმის უმთავრეს ობიექტად იქცა. თუკი იქმდე ფრანგული ენის ექსპანსია ნებაყოფლობითი იყო და არისტოკრატიის ფარგლებს არ სცილდებოდა, რუსული ენა ძალადობრივი ხერხებით იბრძოდა „ძაღლების ენის“ განსადევნად, მათ შორის - საქმის წარმოებაშიც, რითაც მის ცოდნას არა მხოლოდ ელიტარული საზოგადოებისთვის ხდიდა სავალდებულოდ.

სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის დაკარგვას დაემატა მართლმადიდებელი ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმება, ქართველი სამღვდელოებისთვის უფლებების შეზღუდვა, ეკლესია-მონასტრების ძარცვა და იქ რუსული ინტერესების გატარება. ეკლესიამ, როგორც ინსტიტუციამ, დიდწილად დაკარგა საუკუნეთა მანძილზე მოპოვებული როლი, ფუნქცია და ავტორიტეტი, სამთავრობად დაყოფის პერიოდშიც კი, ყოფილიყო ეროვნული ცნობიერების, ეროვნული იდენტობის, ერთიანი საქართველოს იდეის („ქართლად ფრიალი ქუეყანა აღირაცხების“), ერთიანი, ქართული ენის („რომელსაცა შინა ქართულითა ენითა ჟამი შეიწირვის“) და ქართული კულტურის შემნახველი. ეროვნული იდენტობა სერიოზული გამოწვევების წინაშე დადგა, მოსახლეობის დიდ ნაწილს იგი გააზრებულიც არ ჰქონდა, მოდურ

იდეოლოგიებს გამოკიდებული პოლიტიკური თუ ინტელექტუალური ელიტის აქტიუობა კი საღონურ დებატებს ვერ სცდებოდა. „თერგდლეულთა“ იდეური მეძკვიდრეები ეროვნული იდეის გადარჩენას კვლავ წარსულის იდეალიზებით - ისტორიაზე რეფლექსიითა და საზოგადოებაში განათლების შეტანით ცდილობდნენ. მომძლავრებული პოლიტიკური პარტიები დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლებს საკუთარი ინტერესებისთვის იყენებდნენ. ბურჟუაზიის ჩამოყალიბებამ ლოგიკურად მოითხოვა გლეხობის ნაწილის პროლეტარიატად გარდაქმნა.

რთული იყო საქართველოს დამოუკიდებლობის (1918-1921) წლებიც, საქართველომ სახელმწიფო იდეოლოგიის ახალი სტანდარტების დამკვიდრება სცადა, რამაც, სიკეთესთან ერთად, კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ მრავალწლიან რუსულ ექსპანსიას უკვალოდ არ ჩაუვლია. შედეგიც მალე დადგა: 25 თებერვლის სისხლიან ოკუპაციას 1924 წლის აჯანყება მოჰყვა, რომელიც, ასევე, სისხლში ჩაახშეს, „ევროპეიზმი პოლიტიკაში დამარცხდა“.¹⁷

არანაკლებ რთული აღმოჩნდა კულტურული კონტექსტი, მოდერნიზმს რომ უძღოდა წინ. „თერგდლეულთა“ ეპოქა ისეთი მახინჯი ფორმით გაგრძელდა, როგორიც „ხალხოსნობა“ იყო. მწერლობის დაქინებას, მხატვრული შიგთავსიდან მის გამოშვიგნას ახლად ფეხმოკიდებული მარქსისტული განწყობებიც უწყობდა ხელს, რომელიც მწერლობისგან მშრომელთა გაჭირვების ასახვას ითხოვდა მხოლოდ.

XX საუკუნის დასაწყისი პოლიტიკურ შეხედულებათა სიჭრელით გამოირჩეოდა: იმ დროს, როცა სოციალ-დემოკრატები პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის იდეით ცდილობენ მასების მობილიზებას, 1905 წ. სახელმწიფო საბჭოს წევრი, ილია ჭავჭავაძე, საქართველოსთვის პოლიტიკურ ავტონომიას ითხოვდა, 1907 წ. სიკვდილით დასჯის წინააღმდეგ გამოდიოდა, რასაც პასუხად წიწამურში გავარდნილი ტყვია მოჰყვა. ქვეყანა თითქოს, უპატრონოდ დარჩა, ილიას მასშტაბური აზროვნება, აკადემიურობა, ავტორიტეტი, ქვეყნისადმი პასუხისმგებლობა უნიკალური იყო და ანალოგი არ ეძებებოდა. თუმცა, „პატრიარქის შემოდგომა“ უკვე დადგა და ქართული მწერლობა განახლებას ითხოვდა. „წიწამურში რომ მოჰკლეს ილია, მაშინ ეპოქა გათავდა ღიდი“ - გალაკტიონის ეს სტრიქონები ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში წყალგამყოფადაა აღიარებული: პატრი-

არქალური მამის მკვლელობა ახალი ეპოქის დასაბამად იქცა. ასე რომ, საქართველო მოდერნიზმს განახლების მოლოდინში შეხვდა: პოლიტიკური და სოციალური არასტაბილურობა ქვეყნის შიგნით და დიდი არეულობა გარეთ, რომელსაც გამოძახილი აუცილებლად უნდა მოჰყოლოდა.

მოდერნიზმმა მწერლობისადმი დამოკიდებულება შეცვალა: ქართული სიმბოლისტები, რომელთათვისაც აქტუალური იყო დევნი „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, ძველი მწერლების ნაწარმოებებს გაზუთებად იხსენიებდნენ. „დინამიკით უნდა ავაფეთქოთ ძველი მიწა და ძველი იდეალები“ - დაწერს 1924 წელს პარიზიდან, მოდერნიზმის მექიდან დაბრუნებული კონსტანტინე გამსახურდია.¹⁸ ქართულ მწერლობაში დიდი განახლების ეპოქა დაიწყო, ახალი. იდეებისა და ფორმების ძიებით.

XX ს. ლიტერატურის მკვლევრები ქართული მოდერნიზმისთვის საფუძვლის მომზადებად ჭოლა ლომთათიძის, შიო არაგვისპირელისა და ვასილ ბარნოვის შემოქმედებას მიიჩნევენ, მის იდეოლოგებად კი გრიგოლ რობაქიძის, კიკა აბაშიძის, არჩილ ჯორჯაძისა და გერონტი ქიქოძის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ნააზრევს. ახალი სიტყვა ევროპიდან მოვიდა, ეროვნული განახლების პროცესში მოწინავე პოზიცია კი ქართულმა მწერლობამ იკისრა: „ვადიდებთ დამსხვრევების მშვენიერებას... უარვყოფთ წარსულს“¹⁹ - იტყვის პაოლო იაშვილი. „სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრიგოლ რობაქიძემ... პირველად იმან მოგვასმენინა ნიცშეს მწვალებელი სიტყვა“²⁰ - აცხადებს „ცისფერი ყანწების“ პირველივე ნომერში ტიციან ტაბიძე და ეს დამოკიდებულება მასაც და ორდენის სხვა წევრებსაც, სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვებათ.

„ცისფერი ორდენი“ რომ წარმოიშვა, ევროპაში სიმბოლიზმი ისტორიის კუთვნილებად იყო უკვე ქცეული. „ძნელია ვილაპარაკოთ ე.წ. „ქართული სიმბოლიზმის“ მტკიცე და ერთიან იდეურ-ესთეტიკურ მრწამსზე, მწყობრ მსოფლმხედველობაზე. „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფმა უფრო ნოვატორობისაკენ სწრაფვით, შინაური ინტიმით, უანგარო მეგობრობით, ორგანიზაციული მთლიანობითა და ახალგაზრდობისათვის ნიშანდობლივი სითამამით განიმტკიცა მღვდმარეობა, ვიდრე სიმბოლიზმისადმი ერთგულებით“²¹, აღნიშნავს ლალი ავალიანი. „ჩვენში სიმბოლიზმს ღამეც არ გაუთევია“²² - კიდევ უფრო შორს მიდიოდა

შეფასებებში ტიციან ტაბიძე.

ქართული მოდერნიზმი ქუთაისში დაიბადა, 1918 წლიდან კი დასავლეთ საქართველოს, განსაკუთრებით, ქუთაისის შემოქმედებითმა ინტელიგენციამ თბილისის მოაშურა. თბილისში ახალი ეპოქა დაიწყო: ქართული სიმბოლიზმის გურუს, გრიგოლ რობაქიძის საჯარო ლექციები და პოეზიის საღამოები, პარნასულობა, ესთეტიზმი, მისიტფიკაციები, კარნავალურობა, ქართული ლექსის აქამდე არნახული შესაძლებლობების გამოვლენა, ტაბუს არარსებობა, ეროტიზმი და სექსუალობა, ცხოვრების ბოპემური წესი, მეგობრობა, რომელიც საკუთარი სიცოცხლის ხარჯზე დაადასტურეს, „წმინდა ხელოვნების“ პრინციპთა ქადაგება და კლასიკოსთა მიმართ უპარდონობა საზოგადოებას თან შოკს გვრიდა და თანაც ანდამატივით იზიდავდა.

სიმბოლიზმი კი არ ასახავს ხილულ, ემპირიულ სამყაროს, არამედ „მისი მიზანია წვდეს ინტუიციის გზით და სიმბოლოებისა და მინიშნებების მეშვეობით გამოსახოს, განასახოვნოს ემპირიული სამყაროს მიღმა არსებული, თვალისთვის დაუნახველი, გრძნობის ორგანოებით აღუქმელი „მაღალი“, „რეალური“ სამყარო. ხელოვნება ეს არის „ნამდვილი“ სამყაროს ინტუიტური წვდომა... სიმბოლისტი ქმნის, აგებს მოვლენების მიღმა არსებულ ახალ სინამდვილეს“;²³ და თუმცა, ქართული სიმბოლიზმი ცდილობდა (კვლავ ტიციანს მოვიშველიებთ) „ქართული პოეზიის მსოფლიო რადიუსზე გამართვას“, მათ პოეზიასა თუ პროზაში უმთავრეს მოტივად კვლავაც სამშობლოს სიყვარული რჩებოდა, განახლება, ძირითადად, მაინც ფორმას შეეხო. მწერლობის განახლებაც პოლიტიკურ ვითარებასთან იყო მიბმული, 25 თებერვალი კი არც ისე შორს.

თავდაპირველად, ხელისუფლება მწერლებთან ურთიერთობის დათბობას ცდილობდა, შემდგომ ვითარება მკვეთრად იცვლება და დღის წესრიგში სხვა ამოცანები დგება, მაგალითად, ასეთი: „დავიყვანოთ ქართველ თავადაზნაურთა რიცხვი ნულამდე“;²⁴ ან ასეთი: „ჩვენ ერთხელ კიდევ მოუწოდებთ ქართველ მწერალთა ფართე წრეებს გულწრფელი და აქტიური თანამშრომლობის ნიადგზე საბჭოთა ხელისუფლებასთან ემსახურონ ქართული მწერლობისა და კულტურის აღორძინების საქმეს“.²⁵ მწერალთა ერთი ნაწილი რეჟიმს დაუპირისპირდა, ნაწილი ახალ პოზიციაზე დადგა. ზოგჯერ ეს კონფორმიზმის შედეგი იყო, ზოგს გულწრფელად სჯეროდა, რომ ახალ

ხელისუფლებას ყველასათვის სასურველი განახლების მოტანა შეეძლო. მწერლობა იდეოლოგიზებული ხდება, მწერალი „ადამიანის სულის ინჟინერი“. მწერლობა აღარაა რჩეულთა ზვედრი, ელიტური, მწერლებად ნიშნავენ (ისე, როგორც თანამდებობაზე), ქარხნიდან და ფაბრიკებიდან აგზავნიან აღმიანებს. მძვინვარებს ცენზურა, „წარსულის გადმონაშთისა“ და „ხალხის მტრის“ სახელს წამდაუწუმ არგებენ მათ, ვინაც „ახალი, ბედნიერი დროის“ ფერხულში ვერ ჩაება, ვლადიმერ ლენინს სოციალიზმის დიდი ბელადის, ყველა ხალხთა მამის, იოსებ სტალინის კანონიკური მხატვრული სახე ანაცვლებს და მწერლები მის ქება-დიდებას ერთმანეთს ასწრებენ, მათ შორის, ბევრი ნიჭიერიც.

1937 წელს, საქართველოს კომპარტიის მეათე ყრილობაზე, მამინდელი ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი, ლავრენტი ბერია, ქართველ ხელოვანებს მოუწოდებდა, გადასინჯონ დამოკიდებულება ქართველი ხალხის მტრებთან და შესაბამისი დასკვნა გამოიტანონ: „მაგალითად, პაოლო იაშვილმა, რომელიც უკვე ასაკით ორმოცს გადაცილებულია, დროა ჭკუა ისწავლოს... ზედმეტი არ იქნება, სერიოზულად ჩაუფიქრდნენ თავის საქციელს, აგრეთვე, გამსახურდია, ჯავახიშვილი, მიწიშვილი, შევარდნაძე და კიდევ ზოგიერთები... ჩემს მიერ ჩამოთვლილმა მწერლებმა უნდა იცოდნენ, რომ მათი შემდგომი საქციელი, ის გარემოება, თუ რა სწრაფად გარდაიქმნებიან და დაჰგმოებენ თავის წარსულ საქმეებსა და კავშირურთიერთობას, განსაზღვრავს ჩვენი პარტიისა და საბჭოთა ხელისუფლების დამოკიდებულებას მათადმი“ (ბერია). ეს სიტყვები განაჩენივით ჟღერდა და შედეგმაც, როგორც ცნობილია, არ დააყოვნა. ერთი დეტალიც: გრიგოლ რობაქიძე „ცენტრალური კომიტეტიდან მწერალთა კავშირში რომ დაბრუნდა, რესპუბლიკის ახალ ხელმძღვანელზე თქვა: მე ვერ გაეუძელი მის თვალებსო. ამავე დროს, თვითონ გრიგოლ რობაქიძესაც მეტად გამჭოლი მზერა ჰქონდა“²⁶, იხსენებდა ირაკლი აბაშიძე.

ახალი რეალობა აბსოლუტურად ცვლის ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებას, ძირული ცვლილებები ხდება საზოგადოების მენტალიტეტში, ერის სულიერებაში. ბოლშევიკები ტრადიციულ, ქრისტიანულ იდეოლოგიას ახალი, მარქსისტულ-ლენინური იდეოლოგიით ანაცვლებენ. ქართველ მწერლებს არც კონფორმისტული განცხადებები შეეძლო და არც „მიწასთან დაბრუნება“, სისხლიანმა რეპრესიებმა ბევრი მათ-

განი შეიწირა, ვინც გადარჩა - გაჩუმდა ან შეფარვით აშშობდა სათქმელს. დიდი ხნით გადაიდო ტიციან ტაბიძის პროგნოზი: „აშკარაა, წინა აზიაში ევროპა შემოაღებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხედოთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, ეროვნული კულტურის ყველა ფოლაქმეკრული, რომ იყოს მთავარი მორგევი, რომელზედაც მოეხვევა ახალი იდეები“²⁷. განახლების გზაზე შემდგარმა, დემოკრატიულმა საქართველომ არსებობა კარგა ხნით შეწყვიტა. დამყარდა პროლეტარიატის დიქტატურა. ახალი პოლიტიკური წყობა არნახული ცინიზმითა და უზნეობით იკვლევდა გზას.

„ევროპეიზმი ლიტერატურაშიც დამარცხდა“²⁸. მოდერნიზმი სოციალისტურმა რეალიზმმა ჩაანაცვლა. რამდენიმე წლის შემდეგ, 1934 წელს, როცა დემნა შენგელაის საქართველოს მწერალთა კავშირის გაფართოებულ V პლენუმზე ერთი ცნობილი კრიტიკოსი შეაქტეს: თქვენი „ფიცი“ სოციალისტური რეალიზმის ხერხით არის დაწერილიო, მწერალი ანგარიშგაუწყველად მიახლის მომხსენებელს: „მე არ ვიცი, რა არის სოციალისტური რეალიზმი და ამ მეთოდით როგორ დავეწერდიო!“²⁹. ამის მიუხედავად, დემნა შენგელაისავე მოუწია ანგარიშის გაწევა ახალი რეალობისთვის და სოციალისტურმა რეალიზმმაც (იმის მიუხედავად, ვინ რა იცოდა მის შესახებ) მოახერხა მოდერნიზმის განდევნა ქართული ლიტერატურის სივრციდან.

იქამდე კი, მოდერნიზმის ესთეტიკამ სრულიად შეცვალა ქართული ლიტერატურა როგორც სათქმელის, ისე ფორმის სიახლის თვალსაზრისით და გადამწყვეტი გავლენა მოახდინა მის შემდგომ განვითარებაზე. მოდერნიზმითა მხატვრული სამყარო უნიკალურია, ყოველ მათგანს ინდივიდუალობის ბეჭედი აზის. ის იმ დეჰუმანიზებული ეპოქის შვილია, როცა ტრადიციული ჰუმანისტური კულტურის ფასეულობები დაიმსხვრა, მსოფლიო ომმა კი თანამედროვე სამყაროში ადამიანის სიცოცხლის ჭეშმარიტი ღირებულება აჩვენა.

მოდერნიზტული განახლება უპირველესად, ქართულმა პოეზიამ განიცადა, „პროზის მოდერნიზების მოთხოვნას კი „ცისფერყანწვლებმა“ ესკიზითა და მინიატურით უპასუხეს. რომანის, როგორც მოცულობითი ფორმის საკითხი ევროპული ლიტერატურისთვისაც პრობლემური იყო, თანამედროვე მწერლები მიიჩნევდნენ, რომ ფსიქოლოგიურმა თუ ზნეობრივმა რომანმა საკუთარი თავი ამოწურა, ჰოპულარულია მცირე ჟანრები ესე, მინიატურა. „შეიძლება წიგნების მაგივრად

სათაურების წერა დავიწყეთ”³⁰, წერდა 1919 წელს ჟურნალი „მეოც-ნეხე ნიამორები“.

სულ რაღაც ხუთ წელიწადში კი სურათი მკვეთრად იცვლება და პოეზიის უპირატესობაზე ფუტურისტი ბესარიონ ჟღენტი უკვე წარსულ დროში საუბრობს: „გასულ წელს ქართული პროზა გაიმა-რთა, როგორც პოეზიასთან თანაბარი ქმედითი ფორმა და ამით ნათე-ლი გახდა მთელი უსაფუძვლობა იმ მოსაზრებების, რომლითაც ქართული კრიტიკა ჩვენში პროზის პერსპექტივებს უიმედოთ უცქერდა”³¹. ერთ-მანეთის მიყოლებით იბეჭდება: „სანავარდო“, „დიონისოს ღიმილი“, „გველის პერანგი“, „სისხლი“, „უბედური რუსი“, „კვაჭი კვაჭანტი-რაძე“, „ჯაყოს ხიზნები“... ქართული რომანი „რეალობა გახდა არა თითო-ოროლა ნაწარმოების სახით, როგორც აქამდე იყო, არამედ ჟანრის მრავალფეროვანი, მრავალგანზომილებიანი დამკვიდრებით”³². XX ს. 20-იანი წლების ქართული რომანი ექსპერიმენტული ხასია-თისა იყო როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით. გაჩნდა გამოსახვის ახალი ფორმები: სუბიექტურობა, პირობითობა, მითოსური პლანი, ასოციაცია, ალუზია, აქცენტი ადამიანის შინაგან, სულიერ სამ-ყაროზე, უსიუფეტობა.

ლიტერატურაში მოდერნიზმის ერთ-ერთ ძირითად ნიშნულებად აღიარებული ელიოტის „უნაყოფო მიწა” და ჯოისის „ულისე” 1922 წელს დაიწერა, დემნა შენგელაიას „სანავარდო“ - 1924 წელს. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გავრცელებული მოსაზრებით (სოსო სიგუა, ამირან გომართელი, მაია ჯგლიაშვილი, შალვა ჩიჩუა...), „სანავარდო” ქართული მოდერნისტული რომანის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშადაა აღიარებული. მწერალმა გამოჩენისთანავე მიიქცია ლიტ-ერატორთა ყურადღება: მასზე წერდნენ, როგორც ნოვატორზე, ყურა-დღებას აქცევდნენ მის განსხვავებულ ენასა და სტილს, მიიჩნევდნენ, რომ „სანავარდო” „პირველი უსიუფეტო რომანია ჩვენს ლიტერ-ატურაში”³³. დემნა შენგელაიას შემოაქვს ცნობიერების ნაკადი, თავის-უფალი ასოციაციები, ალუზიები, იმ დროისთვის პოპულარულ ფილოსოფიურ მოძღვრებათა ცალკეული პოსტულატები, იყენებს მნიშ-ვნელოვან მოდერნისტულ კონცეპტებს, მიმართავს სტილურ ექსპერი-მენტებს: „ახალგაზრდა მწერლებში არავის არ ემორჩილება ისე სი-ტყვეები... არც ერთი მათგანი ისე არ აცოცხლებს სიტყვებს-როგორც „სანავარდოსა” და „ტფილისის” ავტორი... დემნა... სიტყვის

უკიდურესი რაინდია... სიტყვის მისტიკოსია”³⁴. 1924 წელს, ფუტურისტთა ჟურნალში „ლიტერატურა და სხვა“, იბეჭდება ჟურნალ „მნათობში“ გამოქვეყნებული ლიტერატურის მიმოხილვა-ანალიზი, რომლის ავტორიც დემნა შენგელაიას რეჟისორს უწოდებს: „პეიზაჟი, მოვლენა, სურათი, და სხვ. მისთვის წარმოადგენს ცდა - საჩვენებელ სანახაობას. აქ ავტორი ცხადდება, როგორც რეჟისორი”³⁵.

დემნა შენგელაიას რომანები შემდგომაც პერიოდულად ექცეოდნენ ლიტერატორთა ყურადღების ცენტრში: „სანავარდოსა“ და „გურამ ბარამანდიას“ მითოლოგიური ძირები იკვლია აკაკი ბაქრაძემ „მითოლოგიურ ენგადში“; „სანავარდოს“ მითოსური და ფოლკლორული ელემენტებია განხილული თინა ჩხაიძის კვლევაში „მიბრუნება წარმართობისაკენ“; რომანის ძირითად კონცეპტებს შეეხო სოსო სიგუა წიგნში „მოდერნიზმი“; ამირან გომართელი („ქართული სიმბოლისტური პროზა“) დემნა შენგელაიას რომანებს სიმბოლისტური პროზის კონტექსტში განიხილავს; მაია ჯალიაშვილის „ქართულ მოდერნისტულ რომანში“ გააზრებულია დ. შენგელაიას რომანების მითოსური სახეები და მათი ინტერპრეტირების პრინციპები.

დავობდნენ და დავობენ დემნა შენგელაიას სტილისტური კუთვნილების თაობაზეც. მაგ., მწერლის თანამედროვე, ვალერიან ბახტაძე მას სიმბოლისტ მწერლად მიიჩნევს: „ფუტურისტს ფაქტიურად სიტყვა არ უყვარს, ის არ უვლის მას. დემნა კი... სიტყვაში... გარდა ასოებისა და ბგერისა, ხმისა- ხედავს უდიდეს შინაარსს, აზრს... თუ „იზმების“ დასახელებაზე წავიდა საქმე დემნა შენგელაია უფრო სიმბოლისტია ვიდრე ფუტურისტი”³⁶. აკაკი გაწერელია თვლიდა, რომ „სანავარდო“ ექსპრესიონიზმს უფრო ენათესავებოდა, ვიდრე სიმბოლიზმს, „ტფილისი“ კი ტაქტილიზმის ნიშნულია. დავით თევზაძე მიიჩნევს, რომ „დემნა შენგელაიამ ქართულ მწერლობაში ერთ-ერთმა პირველმა სცადა „სანავარდოში“ შეერიგებინა მოდერნიზმი სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი, ექსპრესიონიზმი - რეალიზმთან”³⁷.

სამივე რომანი, „სანავარდო“, „გურამ ბარამანდია“ და „ტფილისი“ ესაა სახელცვლილი გმირის მოგზაურობა სამ სხვადასხვა დრო-სივრცულ შრეში: XIX ს. 40-70 წლების, XX ს. დასაწყისისა და 30-იანი წლების საქართველოსა და რუსეთში. პირველ მეოთხედში (ეს სწორედ, ის პერიოდია, როცა ჩვენში მოდერნიზმი მკვიდრდება). რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში, არ ვსაუბრობთ ტრილოგიაზე, ამ

ცნების ტრადიციული გაგებით, თუმცა, სამივე რომანის მთავარი პერსონაჟი ერთმანეთთან კავშირშია და ერთი პერსონაჟის ინვარიანტული განვითარებაა: გურამ ბარამანდია ბონდო ჭილაძის ლიტერატურული სახის გაგრძელებაა, ანუ ის, თუ როგორი იქნებოდა ბონდო სხვა ეპოქაში (პირველი მსოფლიო ომი, რევოლუციები) რომ ეცხოვრა; დუდე აქიმიძე კი ბონდოს რეინკარნაციაა უკვე პოსტრევოლუციურ პერიოდში, მას შემდეგ, რაც საქართველომ დამოუკიდებლობა დაკარგა.

და ბოლოს: როგორც ს. სიგუამ მართებულად შენიშნა, ღემნა შენგელაიამ 28 წლისამ დაბეჭდა „სანავარდო“, 29-ისამ „გურამ ბარამანდია“, 33-ისამ „ბათა ქექია“

და თუკი „ტფილისის“ არ ჩავთვლით (1927 წ.), ეს სამი რომანი, რამდენიმე ნოველასთან ერთად, ღემნა შენგელაიას შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებებია, მას შემდეგ მას მნიშვნელოვანი არც არაფერი შეუქმნია. სამაგიეროდ, საკმაოდ უდიერად არედაქტირებდა საკუთარ რომანებს და ზოგჯერ ისე უცვლიდა იერს, რომ პირველსახის ამოცნობა ჭირს. სწორედ ამიტომ, მონოგრაფიაზე მუშაობისას სამივე რომანის პირვანდელ ვარიანტს დავეყრდენით: „სანავარდო“ 1924 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „მნათობში“; „გურამ ბარამანდია“ 1925 წელს, „მნათობის“ დამატების, სამხატვრო-სალიტერატურო აღმანახ „დარიალის“ ერთადერთ ნომერში; „ტფილისი“ კი 1927 წელს, „მნათობში“.

**„სანაპარღო“ - ახალი ქართული რომანი
(მსოფლმხედველობრივ-კულტურული
წანამოღვრები, მესიანიზმის იდეა და სიმბოლიკა)**

ეროვნული ნიჰილიზმი XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოსთვის უცხო არ ყოფილა (არა მარტო საქართველოსთვის!) და ეს, ეპოქალური ცვლილებების გათვალისწინებით, სავსებით ბუნებრივი მოვლენა იყო - XIX-XX ს.ს. მიჯნა არსახული სამეცნიერო-ტექნიკური მიღწევებით აღინიშნა: ადამიანი კატასტროფული ტემპებით ეზიარა რენტგენს, მატარებელს, ავტომობილს, თვითმფრინავს, ტელეგრაფს, ტელეფონს, რადიოს, სინემატოგრაფს. ცხოვრება მუნიციპალური კადრებივით აჩქარდა და დაჩქარდა, იდუმალების რიდე აეხადა დროსაც და სივრცესაც. ადამიანი ახალ რეალობას ფსიქოლოგიურად მოუმზადებელი შეხვდა, ადაპტირების პროცესი მძიმე იყო: „ცხენის გადმოსახელიდან თვითმფრინავამდე“ (მანანა კვაჭანტირაძე) ამაღლება მტკივნეული აღმოჩნდა.

საქართველო, ისტორიის მანძილზე უკვე მერამდენედ, საკუთარი როლისა და ფუნქციის ძიებას შეუდგა. პასუხი ამჯერადაც ილიამ გაგვცა: „ქვეყანა ეხლა იმისია, ვინც ირჯება და ვინც იცის წესი და ხერხი გარჯისა... ხმლიანმა მტერმა ვერ დაგვათმობინა, ვერ წაგვართვა ჩვენი მიწა-წყალი, ჩვენი ქვეყანა... შრომით და გარჯით, ცოდნითა და ხერხით მოსული კი თან გაგვიტანს, ფეხ-ქვეშიდან მიწას გამოგვაცლის, სახელს გაგვიჭრობს, გაგვწყვეტს. სახსენებელი ქართველისა ამოიკვეთება და ჩვენს მშვენიერს ქვეყანას... სხვანი დაეპატრონებიან“³⁸. დამოუკიდებლად არსებობას გადაჩვეული, სხვის კალთას შეფარებული, მატერიალურად წელში გაწყვეტილი, სულიერად დაბეჩავებული და სამშობლოს ცნებაწართმეული ერისთვის ობიექტურადაც ძალიან რთული იყო ემოციური ფაქტორების დაძლევა და საკუთარი მომავლის რაციონალურად განჭვრეტა თუ დაგეგმვა. მით უფრო იმ ფონზე, როცა ახალმა რეალობამ ახალი იდეოლოგიური თეორიები მოიტანა, აზრობრივმა სიჭრელემ კი კიდევ უფრო დაქსაქსა ერის ისედაც მწირი ინტელექტუალური ძალები. ამ შემთხვევაში, ალბათ, ილია ჭავჭავაძის ფაქტორიც გასათვალისწინებელია, რომელიც ლამის, ერთადერთ ავტორიტეტად მოიაზრებოდა და რომელიც უკვე აღარ იყო, ჭეშმარიტებაზე პრეტენზიის გამოთქმა და პასუხ-

ისმგებლობის საკუთარ თავზე ადება კი არავის სურდა.

პოლიტიკური უილაჯობა მხოლოდ რუსეთიდან ექსპორტირებული იდეოლოგიის წარმომადგენლებს არ ეტყობოდათ, მათ ზუსტად იცოდნენ, რა სურდათ, რა გზით უნდა მიეღწიათ მიზნისთვის, რომლისთვისაც ნებისმიერ საშუალებას ამართლებდნენ. ნიშანდობლივია ვ. ლენინის მოწოდება ქართველი ბოლშევიკებისადმი: „გახსოვდეთ, რომ საქართველოს როგორც საშინაო, ისე საერთაშორისო პირობები ქართველი კომუნისტებისგან რუსული შაბლონის გამოყენებას კი არ მოითხოვს, არამედ ისეთი თავისებური ტაქტიკის მოხერხებულად და მოქნილად შემუშავებას, რომელიც ყოველგვარი წვრილბურჟუაზიული ელემენტებისადმი მეტ ღათობაზე იქნება დამყარებული“³⁹. თუმცა, დროებითი ტაქტიკური „ღათობა“ მალე კვლავ მკაცრი პოლიტიკით ჩანაცვლდა.

1924 წელს, როცა „სანავარდო“ გამოქვეყნდა, საქართველო უკვე 3 წლის გასაბჭოებული იყო. ერთმანეთს დროში ორი პროცესი დაემთხვა: ევროპული კულტურის სერიოზული კრიზისი და ისტორიულ-პოლიტიკური კატაკლიზმები ქვეყნის შიგნით. ორივე ამ ფაქტორმა ქართულ მოდერნისტულ მწერლობაზე სერიოზული გავლენა მოახდინა. 1922 წელს, ცნობილ მწერალსა და პოლიგლოტ ერეკლე ტატიშვილს უკვე ნათარგმნი ჰქონდა ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“- ფილოსოფიური ნოველა, რომელიც მოდერნისტული იდეოლოგიის ერთ-ერთ მთავარ ტექსტად იქცა: „მარტოდ დარჩენილი ზარატუსტრა ესე გულისთხორობდა: „მჯეროდეს? მოხუც წმიდანს თავის ტყეში ღმერთის გარდაცვალება ჯერ არ სძენია!“⁴⁰ „ღმერთის სიკვდილის“ თეზა ევროპული რაციონალიზმის მიერ ტრადიციული, ქრისტიანული ღირებულებების გაუფასურების აღიარება იყო. ადამიანმა დაკარგა რწმენა მიღმური, ტრანსცენდენტური სამყაროს მიმართ, დაღდა დიდი ნიჰილიზმის ეპოქა. „ნიცშე ძალზე ხელშესახებად გვიხატავს იმას, თუ როგორი არ შეიძლება იყოს ადამიანი - ამ მიზნით „ზარატუსტრას წინასიტყვაში“ გამოჩნდება „უკანასკნელი ადამიანი“- ფილისტერი თავისი რაციონალიზმით, „დემოკრატიული“ იდეებით, „პაწია“ ზრახვებით - ნიცშეს ყველაზე მეტად სძაგს... (იგი) სულაც არაა ღმერთის სიკვდილის ერთადერთი შედეგი. ზარატუსტრა ხედავს ადამიანის ცხოვრების სხვა წესსაც, ხედავს როგორც პერსპექტივას, მომავალს, შესაძლებლობას. ეს შესაძლებლობაა ზეკაცი“⁴¹.

ღმერთმა შეასრულა თავისი როლი საზოგადოების ჩამოყალიბებაში და ახლა ზეკაცის, მიწის ძალების დრო დადგა „რა დაემართა ღმერთს? მე გეტყვით! ჩვენ ის მოვკალით! ჩვენ ყველანი მისი მკვლელები ვართ!“⁴². ჰაიდელგერი მიიჩნევდა, რომ ნიცშე უკანასკნელი გერმანელი ფილოსოფოსია, რომელიც ღმერთს ებიებდა. განმანათლებლობის დროიდან ევროპელთა ცნობიერებაში გაბატონებული პროგრესის დოქტრინა ნიცშემ, „ღმერთს მოწყურებულმა უღმერთომ“ (კ. გამსახურდია), მარადი დაბრუნების, განვითარების ციკლურობის იდეით ჩაანაცვლა.

საქართველოში ნიცშეანობა გატაცებად და მოდად იქცა - „უნდა მოვიდეს ახალი რაფაელი, რომელიც ახალი ევროპის ახალ პლატონს ზეაყრობილი ხელებით დახატავს. ასე დარჩება ნიცშე ადამიანობის ნათელ ხსოვნაში, რადგან იგი იყო როგორც ზვარაკი, ისე ვით ტანჯვაში პირგაბადრული ღმერთი დიონისოს თავის სმარაგდის მშვენებაში გაბრწყინებული“⁴³.

ნიცშეს კვალი ქართველ მოდერნისტ მწერლებს მძლავრად ეტყობათ და ამის ერთ-ერთი მაგალითია ნიკოლო მიწიშვილის 1926 წელს, სტამბოლიდან გამოგზავნილი წერილი „ფიქრები საქართველოზე“: რომელსაც 30-იანი წლების საქართველოში სერიოზული დისკუსია მოჰყვა. „ჩვენ და დღევანდელი საქართველო... ვართ ორი ანდროგინი, და ჩვენგან არ შეიქმნის შთამომავლობა წერდა ნ. მიწიშვილი, იჭება საქართველო წარსულში გაამართლოს ჯვარმა, რომლისთვისაც ის იგლიჯებოდა ყოველი მხრიდან. მაგრამ ჯვარისაგან ზომ კურთხევა უნდა გამოდიოდეს და სადაა ეს კურთხევა?... მეექვსეა თვით რუსთაველიც: თუ ის ჩვენი ცხოვრებისაგანაა უსათუოდ გაუგებრობაა ის; თუ არადა - ან რუსთაველი არაა ქართველი, ანდა მისი პოემა ადვილად ნაშოვნია სადმე. საქართველო პასიური მოვლენაა. მისი ენერგია გამოწვეული იყო სხვა, მის გარეშე მყოფ მოვლენისაგან (ენერგია ჭიის, როცა მას ფეხს აჭირებენ). საკუთარ შინაგან აქტივობას მოკლებული იყო საქართველო და მოკლებული იყო, მაშასადამე, შემოქმედების გენიასაც... მე მგონია ესაა მიზეზი იმისა, რომ ყველაფერი ქართული უდღეოა, რომ ქართული ბედი სწყდება და ტყდება ყოველთვის შუა გზაზე, დაუმთავრებელი, მიუღწეველი“⁴⁴. საქართველოს უნაყოფობა და უიდეობა, ჯვარი, რომლისთვისაც „იგლიჯებოდა საქართველო“ და რომლისგანაც კურთხევის ნაცვლად

აწიოებული ისტორია მივიღეთ, შემოქმედების უნარის არქონა - ეს სწორედ ის ტკივილია, ბონდო ჭილაძეს („სანავარდო“) რომ არ ასვენებს. ნიკოლო მიწიშვილისა და დემნა შენგელაიას სათქმელი იდენტურია და იმ სულიკვეთებას გამოხატავს, ეროვნულ მარცხებად-ტანილ საქართველოში რომ სუფევდა. „სანავარდო“ ნ. მიწიშვილის წერილს ორი წლით რომ არ უსწრებდეს, „ფიქრები საქართველოზე“ ბონდო ჭილაძის ხასიათის კონცეპტუალურ ქარგადაც კი გამოდგებოდა - სააზროვნო სივრცე ერთი იყო და ამდენად, არც ანალოგიებია გასაკვირი.

დეკადენტური განწყობების მიუხედავად, ქართული მწერლობა კვლავ აცნობიერებს საკუთარ მისიას და ამჯერადაც ილიასეული შეძახილის პოზიციიდან უპირისპირდება რადიკალურ ნიჰილიზმს. გრიგოლ რობაქიძე: „1902 წ. ნიკო მარამა იერუსალიმს იპოვა ხელნაწერი „ცხოვრება წმ. გრიგოლ ხანძთელის“... გრიგოლ ხანძთელი... ისე დაღის დედამიწაზე, თითქო უკანასკნელი სიმინდის ჯავარი იყოს, რომელიც დატარობას ელის. მიწა მისთვის არ არის „ბერწი“. პირიქით, მისი ყოველი ნაყოფი „წყაროს-თვალის“, რომელსაც მოაქვს ბუნების მაღლი. ამის შემდეგ რასაკვირველია, რუსთაველი აღარ არის „გაუგებრობა“... რუსთაველი ქართველია და მის პოემას უდიდესი სიტყვის კულტურა უძღვის წინ... „ადვილად შოვნაზე“ ლაპარაკი ამ კულტურის არცოდნაა“⁴⁵.

მკვახე იყო მიხეილ ჯავახიშვილის პასუხიც: „მარტო წინა აზიაში, ჩვენს გვერდით და გარშემო ოციოდე დიდი ერი და სახელმწიფო დაიღუპა... ეს ერები რიგრიგად გეფლობდნენ, შემდეგ ბატონები რიგრიგადვე დაგვეზოცნენ, ჩვენ კი ისევ ფეხზე ვდგევართ და ჩვენი გზით მივაბიჯებთ... ვინც ჩვენი შეჭმა დააპირა, ჩვენი შხამით მოიწამლა“⁴⁶. თეზა - „ვინც ჩვენი შეჭმა დააპირა, ჩვენი შხამით მოიწამლა“ მეტად ნიშანდობლივი გახდა ქართული მესიანიზმისთვის.

გრ. რობაქიძის, მ. ჯავახიშვილის და სხვათა პასუხებს ნ. მიწიშვილის წერილზე წინ უძღოდა 1922 წელს გაზეთ „ბახტარიონში“ გამოქვეყნებული გიორგი ლეონიძის წერილი „ქართული მესიანიზმი“, სადაც მწერალი რასის ხსნასა და გადარჩენაზე მსჯელობს და პროფეტული ოპტიმიზმით უდგება ერის მომავალს: „ჩვენ ვართ უძველესი ღმერთზე... საშოც არ გვახსოვს... აზიელები ეძახდნენ... ქართველ მეფეებს „მესიის ნათესავეებს“... ბაგრატიონები შემოვიდნენ, როგორც

მესსიანიზმის კონკრეტადორები, მათ სისხლში შემოჰყვათ გაზურებული სახელი მესსიის და ისინი აცხადებდნენ საქართველოს მესსიის მემკვიდრეთ... საუკუნეებში დახარჯულ ცრემლებმა დააყენა ბაზალეთი, როგორც ზღვა მეწამული. შიგ წვეს ქართლის მესსია - პატარა ბავში... რომელშიც შედგებულა ორი სული: სული რუსთაველისა და სააკაძის⁴⁷. ტიცინი ტაბიძე საქართველოს მისიას გამუდმებულ ომში ზედავს: „ღმერთის უზარმაზარ ქვეყანა-ცირკში იდგა საქართველო, როგორც უკვდავი გლადიატორი... რამდენად ძლიერი და მრავალი იყო მტერი, იმდენად ზვიადი და სასტიკი იყო ბრძოლა... მხოლოდ ჭრილობით აჭრელბული გლადიატორი იდგა და არ ტოვებდა ასპარეზს... შემოქმედი კი, უდიდესი და სასტიკი რეჟისორი, უყურებდა და ტკებოდა ბრძოლის სილამაზით და იქნება ეს იყო მიზეზი გლადიატორის უკვდავების, მარადი ტანჯვის, ლხენით შეღებილი ტანჯვისა“⁴⁸.

წარსულში მზერის ჩაბრუნება და იქიდან ლიტერატურული მოდელების, სიმბოლოების, სიუჟეტების გადმოტანა, ენის სიღრმეებში წვდომა და მისი ენერგიით კვება, ისტორიული ფესვების ძიება XX საუკუნის ისტორიულ-სოციალურ-კულტურული კრიზისის ფონზე ზუსტად ესადაგებოდა ეპოქის სულისკვეთებას: საყოველთაო გასაჭირისა და მნიშვნელოვანი სიმბოლოების ხელახალი საკრალიზება და თუნდაც, მისტიკურ სიმბოლოთა ძიება იყო ერის საპასუხო რეაქცია, თვითგადარჩენის ინსტიქტი სოციალურ-ისტორიული კატასტროფის პირობებში და გადარჩენის გზების ძიებაც. სიცოცხლის ამგვარი მძაფრი წყურვილი და სურვილი დამახასიათებელია ქართული აზროვნებისთვის, ქართული ქრისტიანობისთვის, მწერლობისთვის, მითოლოგიისა და ხალხური შემოქმედებისთვის.

გადარჩენის გზებს ეძებს „სანავარდოს“ ავტორიც და მოგვიანებით, „ბათა ქექია“ არის კიდევაც ერთგვარი პასუხი ბონდო ჭილაძის დამძარბულ სისხლზე. გადარჩენის გზის ძიებაა „სანავარდოს“ ფინალიც, ძველ რედაქციაში გუჯუ, ახალში - რკინიგზა და „ახალი, წვიმაგარი ხალხი“. დეზნა შენგელაიას პასუხი საუკუნის გამოწვევაზე არაა ისეთი ენერგიული და ოპტიმისტური, როგორც არჩიბაღდ მეკეშის ოდისეა; მისი ბონდო ჭილაძე არც კონსტანტინე სავარსამიძესავეთ გადის ჯოჯოხეთის გზებს საკუთარ ფესვებთან დასაბრუნებლად; იგი არაა ეპოქის დრო-სივრცეიდან ამოვარდნილი ინტელექტუალი,

როგორც თეიმურაზ ზევისთავი; არც თარაშ ემსვარივით გოროზი და მდიდარი გვარის ბოლო ნაშეირია, წარსული დიდების დაკარგვას რომ განიცდის; ბონდოს რიტორიკაში არაა გზნება და მზიურობა (გრ. რობაქიძის ტერმინებს გამოვიყენებთ), იგი ანეშიურია, ნეკროფილურიც კი, სიზმრისა და ცხადის ზღვარზე მყოფი ხელჩაქნეული პარტო-სულია, არეული გონებით, შეგუებული ქვეყნის, მოდგმის, ოჯახისა თუ საკუთარ ბედისწერას. ბონდო მეტისმეტად ზოგადია საიმისოდ, რომ ზემოჩამოთვლილი ლიტერატურული გმირების ტიპს მივაკუთვნოთ, მაგრამ ამავდროულად, მეტისმეტად კონკრეტული და ხელშესახებია საკუთარი ტკივილით. ბონდო ნისლივითაა, რომელსაც ხედავ და ვერ ეხები, იმ ჭაობებიდან წამოსული, სულის შემძვრელი და სულის წამლები ნისლივით, სანავარდო რომ დააღპო. ეს ნისლი ბონდოს სახის ფაქტურაა, მთლიანად „სანავარდოს“ ფაქტურა, რომელიც არის და არც არის („იყო და არა იყო რა...“): სიმყარის განცდა გაქრა, სამყარო დაძრულია, რელობაში ვერ ბრუნდება, რეალობის განმსაზღვრელი ძირითადი ნიშნები აკლია. ბონდო განწირულია, იგი უნდა დაიღუპოს ისევე, როგორ ჭილაძეთა გვარი, ისევე, როგორც ბაყაყების სანავარდოდ დარჩენილი, ერთ დროს მაღლიანი სანავარდო, ისევე, როგორც ძველი საქართველო თავისი ღირებულებათა სისტემით, მენტალიტეტით, ადამიანებით, კულტურით. თუმცა, იქამდე დიდი გზაა გასავლელი და ამ გზაზე სანავარდოს ჭაობებიდან წამოსული მოთქმა სულს უყინავთ ჭილაძეებსაც, იქაურ გლეხობასაც და მკითხველსაც.

სწეული გარემოს მოლოდინი თავიდანვე ჩნდება, როცა მწერალი რომანს ეპიგრაფად „შუშანიკის წამების“ ცნობილ სტრიქონებს უძძღვარებს („ჟამსა ზაფხულისასა“...). სანავარდოსთვის ამგვარი პეიზაჟი უტრირებული, თუმცა, დამახასიათებელია, ქვემო ქართლისთვის კი, სადაც „შუშანიკის წამების“ მოქმედება ხდება, უცხოა და არც იმდროინდელი წყაროებით დასტურდება. ე.ი. როგორც „შუშანიკის წამების“, ისე „სანავარდოს“ ავტორთან ალევგორია რწმენაშერყეულ ქვეყანასთან ბუნების სიმბოლური პარალელების ძიებას ემსახურება. ამიტომაც მოუხმობს დემნა შენგელაია იაკობ ზუცესისეულ პასაჟს, უკვე გაშიფრულ სიმბოლოს, რომელიც მკითხველში შესაბამის ასოციაციას აღძრავს.

ქვეყნის გადაგვარებას კონკრეტული მიზეზი ეძებნება: ზნეობის დაცემა, ჭილაძეთა ფუნქციადაკარგული გვარი და გაუცხოებული მა-

მული. მამული მამასთან - ღმერთთან, წინაპრებთან მიმართებაა, მამულების უცხო ტომის ვაჭრისთვის მიყიდვით ჭილაძეები საკრალურ კავშირს არღვევენ: „როცა იდეალი კვდება, როცა საქვეყნო ტკივილი მიწუბდება, ცხოვრების მაზინჯი ფორმები მაშინ იჩენს თავს. ასე მსჭვალავს „სანავარდოს“ ქართლის ცხოვრებიდან მომდინარე კონცეფცია - ქვეყნის კატასტროფის ახსნა ღვთის სამართლიანი რისხვით. „უძღვებებითა“ და „უსჯულოებით“ შეპყრობილი ერი ისჯება“⁴⁹

გავეყვით პარალელებს: „შუშანიკის“ ეპოქაში ქართლს ვახტანგ I (გორგასალი) მართავს, ერთ-ერთი სათაყვანო მეფე ქართველთათვის, რომელმაც თბილისის სტრატეგიული ადგილმდებარეობა განჭვრიტა და დედაქალაქად დაადგინა იგი. „სანავარდოს“ მხატვრულ დროში საქართველოს მმართველი რუსი მთავარმართებელია, რომანის შექმნის რეალურ დროში კი - ბოლშევიკები. ორივე შემთხვევაში, მირონცხებულ მეფეს თუ კანონიერ მმართველს დამპყრობელი ანაცვლებს.

ვახტანგმა დიდი როლი ითამაშა ქრისტიანობის განმტკიცებაში, სიყრმდანვე დაუპირისპირდა მაზდეანთა ინტერესებს ქართლში, შემოიღო კათალიკოსობა და ხელმეორედ აღაშენა სვეტიცხოველი. ეკლესიამ იგი წმინდანად შერაცხა, ზოლო მისი ანდერძი - „ეძიებდეთ სიკვდილსა ქრისტესთვის“- ქრისტიანთათვის სამოქმედო ფორმულად იქცა. „სანავარდოს“ ეპოქის საქართველოში კი ქრისტიანობა იღვენება, რომანის კონტექსტი, ამ თვალსაზრისით, ნიცშეანურია. იმ დროს, როცა ბონდო წმინდა გიორგის სთხოვს შველას - „გასკდა ქვეყანა შუაზე. განიპო კრეტსაბმელი ტაძრისა მის ზეითგან ვიდრე ქვედამდე და კლდენი განსქდეს და შეინძრა ქვეყანა! გუჯუ!... იკიელა ბონდომ“⁵⁰. აქ ქრისტეს აღსრულების ლამის, სახარებისეული ციტატაია: „და აჰა კრეტსაბმელი იგი ტაძრისა მის განიპო ორად ზეითგან ვიდრე ქუემდე, და ქუეყანაი შეიძრა, და კლდენი განსთქდეს“ (მათე 27,51). კრეტსაბმელის ორად გაპობა ტაბუს ახსნას ნიშნავს: სიწმინდეები, რომელთა დანახვის უფლებაც სიკვდილის შიშით არავის ჰქონდა, ხილული გახდა. „სანავარდოს“ მოდერნისტულ დისკურსში სახარებისეული კრეტსაბმელის გაპობა, შესაძლოა, რიდეახდილი სამყაროს ალეგორიად მივიჩნიოთ.

კლდეების შერყევას მოსდევს სამარხების გახსნა და სასწაული: ქრისტემ დაამსხვრია სიკვდილის სამეფო და თავისი ძალით აღადგინა მიცვალებულნი. რომანში სახარებისეულ პასაჟს ამორალური

გუჯუს მოღანდება ანაცვლებს. პარალელისთვის უპრიანი იქნება ნიცშეს ციტირება, სადაც სახარებისეული მცნებები ირონიულადაა სახეცვლილი: „მომწონან ღატაკნი სულით: იგინი მოგგვრიან ძილს“⁵¹; შდრ.: „ნეტარ იყვნენ გლახაკნი სულითა, რამეთუ მათი არს სასუფეველი ცათა ” (მათე 5.3); „ნეტარ არიან მძინარენი: მალე დაიძინებენ“⁵² – „ნეტარ იყვნენ მგლოვარენი გულითა, რამეთუ იგინი ნუგეშინის-ცემულ იქმნენ” (მათე 5.4) და ა.შ.

ნიცშეს მოძღვრებითაა ნაკვები გუჯუს პერსონაჟიც, თავისი სექსუალობითა და სიცოცხლისადმი სწრაფვით. ნიცშე ქრისტიანობას სიცოცხლის ფილოსოფიის კონტექსტში განიხილავს: მისთვის ქრისტიანობა სისუსტის სინონიმი, იგი აკრიტიკებს და ებრძვის ქრისტიანულ მორალს, რომელიც ასუსტებს მთავარ ღირებულებას, სიცოცხლეს. იდეალი ზეკაცია, გზა იმისთვის, რომ ყოველდღიურობაში არ გაითქვიფოს, რადგან „მკვდარნი არიან ყველა ღმერთები: აწ ვისურვოთ, რათა ზეკაცმა იცოცხლოს“⁵³.

„შუშანიკის წამებაში” ვარსკენ პიტიახში რჯულს საკუთარი პოლიტიკური ინტერესებით იცვლის. მისი საპირწონე შუშანიკ დედოფალია; „სანავარდოში” კი ქვეყნის ბედზე პასუხისმგებელი კასტა უნიათო და უმაქნისია. თუკი შუშანიკს ვარსკენის დასამუნათებლად წინაპრის მაგალითი აქვს („მამამან შენმან აღჰმართა სამარტვილენი...”) ბონდო ჭილაძის უახლოესი წინაპრები მაღალი ზნეობითა და აღმშენებლობით არ გამოირჩევიან, პირიქით, გარყვნილების მაგალითებად გამოდგებიან შთამომავალთათვის.

შუშანიკის მოწამეობას ქართლისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა იმდაც ენიჭებოდა, რომ ქრისტიანობა ჯერ სათანადოდ განმტკიცებული არ იყო და მრავალი მოწინააღმდეგე ჰყავდა. ბონდოს კი არც ჩამოყალიბებული რწმენა აქვს და არც რაიმე იდეისთვის შეუძლია თავდადება. შუშანიკის მსხვერპლს ქრისტიანობის განმტკიცება მოჰყვება, ბონდოს უუნარობას „წვივმაგარი, ახალი ხალხის” (ბოლშევიკების) გაბატონება.

გამყოფი ხაზი ორ ეპოქასა და ორ პერსონაჟს შორის რწმენაზე გადის: შუშანიკი ერთი, მარტო შეუდგება მოწამებრივ ღვაწლს, ხოლო ბონდო გამოსავალს ვერ პოულობს. ბონდო ჭილაძე წამებულის იდეის პროფანაციაა: ეწამება, მაგრამ არა იდეისათვის, არამედ უიდეობისათვის. გარკვეული თვალსაზრისით, „შუშანიკი” „სანავარდოს” ინ-

ტერტექსტია, რაზედაც დემნა შენგელაიას მიერ რომანის ეპიგრაფად მოყვანილი ციტატაც მიუთითებს.

შუმანიკი შემკრები, ზოგადი სიმბოლოა, რომელსაც შლეიფივით მოჰყვება სიმბოლოთა მთელი რიგი: ვახტანგ გორგასალი, სვეტიცხოველი, ვარსკენი, ირანის ბრძოლა საქართველოს წინააღმდეგ (მათ შორის - რელიგიურიც) და ა.შ. „სანავარდოში“ კი ყველაფერი თვითდინებაზეა მიშვებული, ბონდო მომავლის პერსპექტივას ვერ ხედავს, ვერ განიცდის და მისი პესიმიზმის, ზნეობრივი უილაჯობის ერთ-ერთი მიზეზი ესეცაა.

ილიასეული „მოძრაობა და მხოლოდ მოძრაობა...“ XIX საუკუნის მოწინავე ქართული საზოგადოების მთავარი სააზროვნო მოდელი იყო, რომელშიც ადამიანი ღვთიურის, ტრანსცენდენტურის არსობის სიერციდან არ გადიოდა. მოდერნიზმის ეპოქამ ნიცშეს „მარადიული დაბრუნების“ კონცეფცია მოიტანა: „მარადიული მობრუნება დროში აბრუნებს ყველაფერს, რაც არსებობს, ანუ ყველა არსებული სამყაროში ემორჩილება წრეს. ყოველი არსებული ბრუნდება უსასრულოდ, მარადიულად. ეს იდეა ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან იგი ჭეშმარიტი, მარადიული ყოფიერების და ქმნადობის სამყაროს ურთიერთდამთხვევას ახდენს“⁵⁴. „სანავარდოს“ ეპოქას ორი მთავარი გამოწვევა ახლდა: ნიცშეს მოძღვრება და ბოლშევიკური ათეიზმი. მარადიულობის, როგორც ერთიანი ღრის იდეა მოდერნულმა დისკრეტიზმმა შეცვალა. ილიასეული მარადიული მოძრაობის იდეა კი მარადიული დაბრუნების იდეამ ჩაანაცვლა.

აქ ერთი ფაქტორიც უნდა გავითვალისწინოთ: იმ პერიოდში ქრისტიანობა რუსეთის მხრიდან ძალადობის ერთ-ერთ არგუმენტად განიხილებოდა. ეს ტენდენცია მძლავრად ჩანს კ. გამსახურდიას „ღიონისოს ღიმბილსა“ (სავარსამიძე ქრისტეს უცხო ქვეყნის ღმერთს, დამაქცეველს უწოდებს და მის ქანდაკებას ამხეგრევს) და „მთვარის მოტაცებაში“, მ. ჯავახიშვილის „ლამბალო და ყაშაში“. ქრისტიანობასთან დამოკიდებულება, წმინდად მოდერნიზებული დისკურსის გარდა, სავარაუდოდ, იმდროინდელ პოლიტიკურ კონტექსტსაც უკავშირდება: სარწმუნოება, რომელზე აქცენტობითაც მოხდა საქართველოს პირველი ანექსია, მოდერნიზებთან დამპყრობლის სიმბოლოდაც გამოიყენებოდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, უარყოფითი მუხტი XIX საუკუნის დასაწყისშივე გაჩნდებოდა, როცა ანექსია ჯერ კიდევ ახალი ჭრი-

ლობა იყო. როგორც რევან სირაძე აღნიშნავს: „რუსეთმა საქართველოში ეკლესია გაარსა. ხალხი განუდგა ეკლესიას და არა ქრისტიანობას. ამიტომ ეროვნულ ძირებთან მისაბრუნებლად წინ წამოსწიეს მითოსის კულტი, ხალხში შემორჩენილი წარმართული ტრადიციები. წარმართობა ლამის ეროვნულ ღირსებად იქნა მიჩნეული“⁵⁵.

ბონდო ჭილაძის ნიპილიზმი საერთო-საქვეყნო ნიპილიზმის გამოძახილია და სათავეს შორეულ წარსულში იღებს: დემნა შენგელაია დრო-სივრცულ საზღვრებს ხსნის და ლაღად გადაჰყავს იგი ისტორიის ანალებში: „წინათ: მოსოხ, ურ, კაშღიმ, ქალდუ... მერმე დაიბუნაგეს კაპადუკიას... აყვავდა ვაზი და მწვანე ლერწები დაიტვირთა სავსე მტევნებით, რომ მერე ქალის თმებით გამთბარი თეთრ ცხადე-ბასავით მოვლენილიყო იბერიაში. ტაბალის ცხენი გავარდა სახელად... ერთხელ, როცა ყველას ეძინა, გაჩნდა ყიჟინა გუშაგების: გიმმირაი!... - გიმმირაი!... - გიმმირაი!... და გაქანდა ბედი თეთრ კაეკასისკენ.. - არ გადავშენდებით!... არ გადავშენდებით!... არ გადავშენდებით!... მოდის გიმმირაი კბილთა ღრჭენით გატყორცნილი ენით, ტრამალები აივსო სისხლით... ეზეკიელმა დაიტირა მათი ბედი. ოდესღაც ჩვენი წინაპრები დადიოდნენ ტიგრის ნაპირებზე, ქალდუა იყო ჩვენი ბუნაგი, მაგრამ არ დაგვაყენეს... მოვიდნენ კიმერიელები და აქედანაც აგვყარეს!... ქართლის ცხოვრება დადარულია საუკუნეთა უფსკრულებით!... რა მოგვაქვს ჩვენ ამ უფსკრულებიდან?... ჯვარი... და ზედ გაკრული ჩვენივე თავი მოგვაქვს... მოსვენებას არ გვაძლევენ საუკუნეთა მიერ დაგვალული, მუნიანი ჭინკები ამირანი შებორკილია მათ მიერ!.. შებორკილია და მაინც მღერის: „დღეს დავკარგავ, ზვალ ვიპოვი, ჩემი ბედი ასე ჭრისა“... გუშინ რომ იყვნენ ჩემთან, ისინი ახალი ჭინკები არიან და დედამიწას მთვრალი დედაკაცივით დაატრიალებენ!... ჩვენ უნდა წავიდეთ მამაჩემო!... ავიკრათ გუდანაბადი და გავუდგეთ!... ახლა ახალი ხალხი მოდის!“⁵⁶ ამბობს ბონდო მამასთან დიალოგში.

გაყვეთ ვრცელი ამონარიდის მინიშნებებს:

მოსოხ „დაბადება“ პირველ ხალხებსა და ცივილიზაციებს შორის, რომლებიც ტიგროსისა და ეფრატის სათავეებში ცხოვრობდნენ, ქართველთა წინაპარ ტომებს, მოსოქს, თოხელსა და თორგამს იხსენიებს, რაც მათი მრავალრიცხოვნებითა და მნიშვნელობით უნდა ყოფილიყო გამოწვეული.

ქალდე - დემნა შენგელაია (ისევე, როგორც ივ. ჯავახიშვილი, გრ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე, მ. ჯავახიშვილი, კ. გამსახურდია...) ქართველური ტომების წარმოშობას ქალდეას უკავშირებდა. ივ. ჯავახიშვილის ვარაუდით, „ყველა ქართველი ტომების სამშობლო, როგორც ვიცით, ქალდია იყო. მაშასადამე, კავკასიაში ქართველები იქიდან უნდა მოსულიყვნენ. ეს, რასაკვირველია, ისედაც ცხადია“⁵⁷. იქამდე, ქართულ ფორმას ქალდე (ქალდეა) სახელთან აკავშირებდა ილია ჭავჭავაძე: „ძალიან ჭკუასთან ახლოა და ადვილად საფიქრებელი, რომ ღურსმულ წარწერებში მოხსენიებული „ქალდი“, „ქალდისი“ იგივე „ქართლისი“ იყოს, რომელიც მერე, ბიზანტიის ზეგავლენით, „ქართლოსად“ გადაკეთდა და რომელიც ქართულმა მითაოლოგიამ დაგვისახელა ქართველთა წინაპრად“⁵⁸.

ურ კაშდიმ - ივ. ჯავახიშვილის ვარაუდით, ურ კაშდიმ „დაბადების“ ვერსიით, აბრაამის მშობლიური მხარეა: „ურ კაშდიმ“ ის მხარე უნდა იყოს, სადაც ნოეს კიდობანი შეჩერდა და საიდანაც განსახლდა წარღვნის შემდგომი მოსახლეობა მიწაზეო... ამ სიტყვის მეორე ნაწილი - „ქ ა შ დ ი მ“- ქართველების სახელია: კაშდიმ=> კასდივ-ქართ-ივ... მაშასადამე, დაბადების „კაშდიმ“ ქართვესა ნიშნავს, ხოლო „ურ-კაშდიმ“ ურ-არტუს ქართვებს“⁵⁹. ურ კაშდიმის - „ქალდეველთა ურის“ ხსენებით დემნა შენგელაია კვლავ ადასტურებს გასული საუკუნის დასაწყისში მეტად გავრცელებულ მოსაზრებას (განსაკუთრებით, მოდერნისტებში) ქართველთა წინააზიური წარმოშობის თაობაზე, რადგან ური შუმერისა და აქადის სამეფოს, სარგონიდების იმპერიის სატახტო ქალაქია, კაშდიმ კი კასიტების (ქაშშუ) სახელია, რომლებსაც მკვლევართა ნაწილი კავკასიურ ენათა შორეულ, მონათესავე ენად მიიჩნევდნენ⁶⁰.

ტაბალის (წინარექართული ტომი) ცხენი - კვლავ ივ. ჯავახიშვილს დაესესხებით (მით უფრო, თავად დემნა შენგელაია, როგორც სჩანს, ჯავახიშვილისეული „ქართველი ერის ისტორიით“ სარგებლობს): „ტაბალები საუკეთესო ჯიშის მაღალი ცხენებით ყოფილან განთქმულნი: აშურბანიპალი ამბობს, ტაბალს ხარკად მათი ქვეყნის სასიქადულო მაღალი ცხენები დავუწესეთო. ბერძენი და რომაელი მწერლების მოწმობითაც, ეს ქვეყანა განთქმული იყო თავისი ცხენებით“⁶¹.

გიმირას - მომთაბარე კიმერიელებს უწოდებდნენ, როგორც მკვლევართა ნაწილი ვარაუდობს, ძველი ასირიელები. სულხან-საბა

ორბელიანი „გმირს“ შემდეგნაირად განმარტავს: „კაცი არს დიდი და საზარელი ტანითა და საქმითაცა მეტი და გარდარეული ძალითა“⁶². ერთ-ერთი ვერსიით, ქართული „გმირი“ წარმოდგება კიმერიელების ასურული სახელწოდებიდან „გიმირ“ (ცხადაძე). გიმირაი მომთაბარე კიმერიელების მხატვრული სახე, სიმბოლოა ცივილიზაციისა და კულტურის მიღმა დარჩენილი ველური, ბარბაროსული ძალისა, რომელიც მხოლოდ ანადგურებს, შენებისა და შემოქმედების ნიჭი კი არ გააჩნია.

ეზეკიელი ძველი აღთქმის უდიდესი წინასწარმეტყველის ხსენება, რომელმაც განსაცდელი უწინასწარმეტყველა ბაბილონელთა ტყვეობაში მყოფ ისრაელებს, ღმერთის რწმენა რომ დათმეს და კერპებს ეთაყვანებოდნენ - საქართველოს ზნეობრივი დაცემის, ცოდვის, ურწმუნოების სიმბოლოა; როგორც ივ. ჯავახიშვილი წერს: „წინათ ქართველები ძლიერ და მდიდარ ერად ითვლებოდნენ... და ყველგან სახელი ჰქონდათ გავარდნილი. IV საუკუნეში კი ისინი პატარა-პატარა ტომებად იყვნენ დანაწილებულნი, მამაცობის პატივი მეზობლებშიღა ჰქონდათ შემორჩენილი, მსოფლიოში კი მათი სახელი აღარ ისმოდა“⁶³.

რას მიაინშნებს მწერალი ბონდოს მონოლოგის მეშვეობით? წარსულზე რეფლექსია - ესაა, ერთი მხრივ, სიამაყის განცდა ქართველთა ბიბლიური წარმომავლობის გამო და მეორე მხრივ, ტკივილი ისტორიული ძნელებდობის გამო; შემდგომ - გიმირა, მომთაბარე კიმერიელების ზატი, როგორც სიმბოლო ბარბაროსული ძალისა, რომელსაც შემოქმედების ნიჭი არ გააჩნია; „არ გადავშენდებით“ - ის განწირული სულისკვეთებაა, ქართველთა ისტორიას რომ გასდევს; შემდგომ მოდის ჯვრის სიმბოლო, რომელიც ღიონისურ მისტერიაში იბადება („აყვავდა ვაზი...“) და რომელზეც საუკუნათა მანძილზე გვაკრავდნენ („ქართლის ცხოვრება დაღარულა...“); შემდგომ არის ამირანი, ბედთან შეურიგებლობის, კვლავ აღდგომის, განახლების სიმბოლო; და ჭინკები, უწმინდურნი, კიმერიელთა სიმბოლური შთამომავალნი, რომლებმაც შებორკეს ამირანი და „დედამიწას მთვრალი დედაკაცივით დაატრიალებენ“, ანუ რევოლუციონერი სტუმრები.

ბონდო ჭილაძის ანალიზი უფრო გოდებას ჰგავს: „არ დაგვაყენეს“, „აქედანაც აგვყარეს“, „ტრამალები აივსო სისხლით“... ამგვარია მისთვის ჯვარზე გაკრული ქართლის ბედი, მისი წარსული. აწმყო კი,

„ძველი და ახალი ჭინკები“ (მარადიული დაბრუნება ტრაგიკულ ბელისწერასთან, არა განახლება, არამედ მარადიული ტრიალი განახლების გარეშე) განაჩენია, რომელიც გამოუტანეს ჭილაძეთა მოდგმას, მისი სახით კი ძველ, ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაზე დაფუძნებულ, ეროვნულ ღირებულებებზე (თუნდაც, ზოგჯერ პაგანიზებულზე!) ორიენტირებულ საქართველოს: „ჩვენ უნდა წავიდეთ... ახლა ახალი ხალხი მოდის!“

ბონდო მსხვერპლია: ყველა ის ტოპოსი, საიდანაც მას სასიცოცხლო ენერგია უნდა მიეღო, ჩამოშლილია, განადგურებულია: ერთ დროს ძლიერი სამშობლო აღარ არსებობს, „შინ“ სივრცე - სანაგარდო, ლება და სასიკვდილოდა განწირული, ერთ დროს სახელოვან წინაპრებს ზნეცემული ბაბუა და უნებისყოფო მამა ანაცვლებენ, ოჯახის ერთადერთი ნათელი წერტილი დედა იღუპება, თავად ავადმყოფია და უძლური. სიკვდილის გზას იგი უპროტესტოდ მიუყვება, რადგან გრძნობს და შეგუებულია დაღუპვის გარდუვალობას. ესაა მოდერნისტი მწერლის პასუხი ილიასეულ მოძრაობის მოდელზე: ძველი უცილობლად უნდა დაიღუპოს და მისი ადგილი ახალმა, გუჯუმ და „წვივმაგარმა ხალხმა“ უნდა დაიკავონ.

ბონდო წარსულს ინდივიდუალურ გამოცდილებად აღიქვამს და ნიჰილისტური განწყობების მიუხედავად, გენეტიკური ნათესავისადმი პასუხისმგებლობას გრძნობს. ჭილაძეთა უკანასკნელი ნაშეიერი გუჯუს შეიგრძნობს, როგორც შესაძლებლობას, გადარჩენის შანსს. ნიცშე ამგვარ გზას ზეკაცის იდეაში ხედავდა, რომელიც ტრადიციულ, ქრისტიანულ მორალს უპირისპირდებოდა: „ზეკაცი „ამქვეყნიურია“, მოლიანია, სრულია, ერთგულია „მიწისა“. აქ „მიწა“ უნდა გავიგოთ, როგორც სიცოცხლე - და არა როგორც რაღაც ინერტული მასა სიცოცხლის სავესება, ადამიანის არსებაში მოცემული პოტენციური ძალების მაქსიმალური რეალიზაცია. სწორედ ამიტომ ის სიცოცხლის უმაღლესი მიზანია - „მიწის აზრია“⁶⁴. რამდენად ესადაგება ზეკაცის იდეას ჭკუასუსტი გუჯუ ლაბახუა, სექსუალური ენერგიის სიმბოლო, რამდენად უკავშირდება მას გადარჩენის იდეა, თუკი გუჯუ (ადამიანი) თოკია (ნიცშეს დავესესხებით) ცხოველსა და ზეკაცს შორის? შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ შემთხვევაში, გუჯუა გზა, თოკი ახალ და წვივმაგარ ხალხამდე.

რომანის პირველ რელაქციაში უპერსპექტივობის განცდა ზღვრამ-

დღეა მისული: „საქართველო ხანდახან მოჩვენება მგონია!... ისიც მოჩვენებაა, რუკაში რომ ხატია, წითელი ზოლით შემოვლებული. ვახუშტი ბატონიშვილსაც ერვენებოდა იგი. საქართველო ბოდეა... შეციებულის ბოდეა“⁶⁵. ნიკოლო მიწიშვილის ხსენებული წერილის პათოსი პირადად ეხმიანება დემნა შენგელაიას რომანის ამ პასაჟს, რომელიც „სანაყარდოს“ შემდგომ გამოცემებში აღარ გვხვდება.

როგორც აღვნიშნეთ, მტრის, ცივილიზაციის მიღმა დარჩენილი ველური გამანადგურებლის კოლექტიური სახე დემნა შენგელაიამ კიმერიელების - გიმშირას სახეში მოაზრა. რუსი მწერალი, პუბლიცისტი ვალერი შამბაროვი წერს, რომ „პირველი „ისტორიული“ ხალხი, რომლებსაც ანტიკურ წყაროებში რუსეთის მომავალ ტერიტორიაზე მოიხსენიებენ, კიმერიელები არიან... ამ ნათესაობაზე ცალსახად მიუთითებს „ველესის წიგნი“: „იყვნენ კიმერიელები, ასევე ჩვენი მამები და მათ რომაელებიც შეაჯანჯლარეს. ბერძნები კი აღგავეს, როგორც შეშინებული ღორები“. სლავებისა და კიმერიელების ნათესაობის ლეგენდა მოჰყავს XII საუკუნის არაბულ თხზულებას... მასში ფიგურირებს სამი ძმა, რუსი, კიმარი და ხაზარი, რომლებიც გახდნენ რუსების, კიმერიელებისა და ხაზარების წარმომშობელნი“⁶⁶ „ველესის (სლავური ღმერთის სახელია) წიგნი“ რუსმა ემიგრანტებმა (ი. მიროლიუბოვი, ა. კური, ა. კურენკოვი) სან-ფრანცისკოში, XX ს. 50-იან წლებში გამოაქვეყნეს. ი. მიროლიუბოვის თქმით, იგი IX საუკუნეში, ხის დაფებზე ამოტვიფრული (დაახლოებით, ჩვ. წ. აღ-მდე VII საუკუნიდან - ჩვ. წ. აღ-ით IX ს. პერიოდის მომცველი) ძველი სლავური ისტორიის გადმოცემები და ლეგენდებია, რომლებიც ომის დროს დაკარგულა. „ველესის წიგნს“ აკადემიურ წრეებში თავად მიროლიუბოვისეულ ნაყალბევად მიიჩნევენ⁶⁷, თუმცა, ნაყალბევი შესაძლოა, იყოს თავად „ველესის წიგნი“ და არა აქ მოთხრობილი ამბების პათოსი, რაც იმას ნიშნავს, რომ რუსები საკუთარ წარმომავლობას, თუნდაც, მითოსის ღონეზე, კიმერიელებსაც უკავშირებდნენ.

პროსლავურ ტომებს, ანტებსა და კიმერიელებს ერთმანეთთან აკავშირებს ადრებიზანტიური ისტორიოგრაფიის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა, პროკოფი კესარიელიც: „ხალხები, რომლებიც აქ ცხოვრობენ (ჩრდილოეთ აზოვისპირეთში), ძველად კიმერიელებად იწოდებოდნენ, ახლა კი უტიგურებს ეძახიან. შემდგომ, მათგან ჩრდილოეთით, ადგილი უკავიათ ანტების მრავალრიცხოვან ტომებს“⁶⁸.

სლავეების ეთნოგენეზისის შესახებ ერთგვაროვანი აზრი მეცნიერთა შორის არ არსებობს. სხვებთან ერთად, ამ თემაზე ცნობილი მეცნიერი ნიკო მარიც მუშაობდა. იმ უდიდესი პატივისცემის გათვალისწინებით, რაც დემნა შენგელაიას ნიკო მარის მიმართ გააჩნდა (დემნა შენგელაია: „აზღანდელი მეცნიერება ნიკო მარის წამოწყებულ ფრთებზე დგას, არ ჰყოლია ქართულ ფილოლოგიას მისი მასშტაბის მეცნიერი“⁶⁹), იმ თეორიული ცოდნიდან გამომდინარე, რასაც იგი რომანის ნებისმიერი დეტალის დამუშავებისას ამჟღავნებს, შესაძლებელია, იცნობდა კიდევაც თეორიებს სლავეების წარმოშობის შესახებ. ამ შემთხვევაში, „სანაყარლოში“ კიმერიელები (როგორც სიმბოლო) არა მხოლოდ მეტაფორულად, არამედ პირდაპირი მნიშვნელობითაც უკავშირდება რუსებს, ზოლო სკოპცების ტოტალიტარული სექტისა და ველური კიმერიელების სიმბოლიკა პირდაპირი მინიშნებაა ბოლშევიკურ რუსეთზე, რომელიც დაუნდობლად უსწორდებოდა იდეოლოგიურ მოწინააღმდეგეებს.

ერთი დეტალიც კონტექსტისთვის: 1920 წელს გამოქვეყნებულ ესეში ვახტანგ კოტეტიშვილი მზერას აზიისკენ მიაპყრობს და ევროპულობას გარუსებას უთანაბრებს: „ყველა ევროპულობის ციებ-ცხელებამ შეიპყრო. ყველას უნდა ბინოკლის შეფერება. თუმცა ეს გაევროპილება გარუსებას უფრო ჰგავდა, რაც უარესია... ევროპამ შეგვემალა და ალბათ წაგვემლის კიდევ, თუ ასე გაგრძელდა.... დადგა დრო მიმოხედვის და მოფიქრებისა. „ვიღაც“ რომ მოვიდა და დაეპატრონა ჩვენს ხელოვნებას, ის „ვიღაცა“ უნდა წავიდეს. თან უნდა წაიღოს ის ბინოკლიც, რომელიც ევროპას დიდად გვაჩვენებდა და აზიას პატარად... საქართველოც აზიაში სთელემს. აზიაში დაგვიდამდა და აზიაშივე უნდა ველოდეთ ჩვენი ხელოვნების დილას“⁷⁰. ასე რომ, ანტირუსული (ანტიდამპყრობლური) განწყობები, პირდაპირი თუ ფარული სახით, ქართულ მწერლობაში საკმარისად იგრძნობოდა და რასაკვირველია, არც დემნა შენგელაიამ ამ თვალსაზრისით გამოიყენა.

დემნა შენგელაია საქართველოს ბელსაც და უბედობასაც ჩვენს ფესვებში, პროტოქართველური ტომებისა და სახელმწიფოების ისტორიაში ეძებს. მისთვის წარსულია ის სათავე, სადაც, ერთგვარად, განისაზღვრა, კოდირებულ იქნა ჩვენი მომავალი ბედისწერა, ისტორია, ხვედრი. წარსულის გაცოცხლება, მისი მითოლოგიზება და ლეგენდად

ქცევა წმინდად მოდერნისტული დისკურსია. დემნა შენგელაია არაა პირდაპირ მთქმელი მწერალი, ის მუდამ თამაშობს, სივრცეებს ერთმანეთში ანაცვლებს, მყარ მოდულებს მნიშვნელობას უცვლის, აყირავებს, ნაირ-ნაირ ნილაბმორგებული, მუდამ გისხლტება: ხან რომელი კუთხიდან შემოგახედებს ობიექტს და ხან რომლიდან. მისი ერთგვარი კარნავალურობა ზოგჯერ ორგიასტულობაშიც გადადის და ღიონისოს კულტს უკავშირდება. ის მუდამ ზღვარზე გადის, თუმცა, ძირითადი სათქმელი მკითხველამდე ნათლად მიაქვს. მთავარი სათქმელი კი ისაა, რომ სულიერ დაცემას, სულიერ სიკდილს ზორციელი სიკდილიც ერთვის თან - სანავარდო (საქართველო) ისჯება ზნეობრივი დაცემის გამო.

„დაღლილი სისხლის“ კონცეპტი

„სანავარდოში“ მოქმედება XIX ს. 40-70-იან წლებში (1871 წლამდე) ხდება, თუმცა, ეს ნაწარმოების მხატვრული დროა, პირობითი რეალობა, რომელშიც ავტორი საკუთარ სათქმელს განფენს. რომანის პრობლემატიკა მეოცე საუკუნის დასაწყისის საქართველოს პრობლემატიკას ზუსტად ეხმიანება, მწერალი გასული საუკუნის ანტურაჟს თანამედროვე ეპოქის უკეთ გასააზრებლად იყენებს; როგორც ამირან გომართელი შენიშნავს: „გარემო „სანავარდოში“ ისტორიულს მიმსგავსებულა, რათა ამბავს მისცემოდა ლეგენდის სურნელება. ზოლო ლეგენდა მეტია, ვიდრე სინამდვილე“⁷¹.

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

სისხლი, როგორც ფენომენი, თავისი სიმბოლიზაციის გზაზე გენეტიკურ-ბიოლოგიური და კულტურულ-ზნეობრივი ასპექტების

შემცველად იქცა. სისხლის თეორიები პოპულარული იყო და არის დღემდე. ცნობილ ექიმს, ფილოსოფოსსა და ალქიმიკოსს, გერმანიაში რეფორმაციის ეპოქის მსოფლმხედველობრივი აზროვნების წარმომადგენელს, თეოფრასტე პარაცელსს (1493-1541 წ.წ.) მიაწერენ გამონათქვამს: „ვინც სისხლს აკონტროლებს, მას კაცობრიობა მტკიცედ უპყრია ხელთ“-ო⁷².

სისხლის სიმბოლიზაცია ბიბლიაში იწყება და მის სემანტიკას რამდენიმე მოდელი უკავშირდება, უპირველესად, ესაა კაენის მიერ დაღვრილი სისხლი („შენი ძმის სისხლი მიწიდან შემომდლადებს. ამიერიდან დაწყველილი ხარ მიწისაგან, რომელმაც გახსნა პირი, რათა მიეღო შენი ძმის სისხლი შენი ხელიდან“⁷³). სადაც ტოლობის ნიშანია დასმული სისხლსა და სიცოცხლეს შორის. „მოსეს სჯული“ საკვებში სისხლის გამოყენებას კრძალავდა: „თუ ვინმე ისრაელიანი და ვინმე მდგმური... მოინადირებს ნადირს ან ფრინველს, რომელიც იჭმევს, სისხლი უნდა გამოუშვას და მიწით დაფაროს. რადგან სული ყოველი ზორციელისა მისი სისხლია“⁷⁴. სისხლის მიწაზე დაღვრა, ამ შემთხვევაში, ის სიმბოლური აქტია, რომლითაც ღვთისგან შექმნილის სიცოცხლე ღმერთსვე უბრუნდებოდა.

სისხლიანი მსხვერპლი ქრისტიანობამ იესოს სისხლით ჩაანაცვლა („ესე არს სისხლი ჩემი ახლისა აღთქმისა, მრავალთათვის დათხეული მისატევებლად ცოდვათა“⁷⁵). ეს იყო ღვთისა და ადამიანის შესარიგებლად დაღვრილი სისხლი, რის შემდეგაც საღვთო ლიტურგიაში მკვიდრდება უსისხლო მსხვერპლი. ქრისტიანობაში სისხლის ფერი - წითელი, რწმენისთვის თავდადებულთა სიმბოლოდ იქცა, ამდენად, ბოლშევიკთაგან წითელი ფერის სიმბოლიზება ქრისტიანული სიმბოლიკის პროფანაციის მცდელობადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

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

სასიცოცხლო, ღეთაებრივ ელემენტად ითვლებოდა.

ადამიანის ჩასახვის ანტიკურ თეორიაში სისხლს ახალი სიცოცხლის ჩასახვისთვის ორიდან ერთ-ერთ (სპერმასთან ერთად), აუცილებელ შემადგენლად მიიჩნევდნენ. აღონისის მითში მისი სისხლი ბუნების აღორძინებას უკავშირდება. მითრასა და კიბელეს კულტში მორწმუნეებს სამსხვერპლო ხარების სისხლს აკურებდნენ, რათა მათ ხარის სასიცოცხლო ძალა გადასცემოდათ. სლავურ კულტურაში, მაგ., უკრაინაში, შორს მიმავალი ადამიანი შინ სისხლის წვეთს ტოვებდა და მისი გაშვება პატრონის სიკვდილს მოასწავებდა⁷⁶.

ეზოთერულ სწავლებებში სისხლი ინფორმაციის მატარებელია, მოიცავს ადამიანის ეთერულ სხეულს და ატარებს ინფორმაციას ნებისმიერი უჯრედის, მთლიანად ორგანიზმის ჯანმრთელობის შესახებ. ანთროპოსოფიის ფუძემდებელი რუდოლფ შტაინერი ლექციას „სისხლის ოკულტური მნიშვნელობა“ იწყებს მეფისტოფელის ციტირებით: „ო, არა, სისხლი სხვა რამეა, სულ სხვა წვენია“⁷⁷ და განაგრძობს: „პროფესორი მინორი შენიშნავს, რომ „ემმაკი სისხლის მტერია“ და მიუთითებს, რომ რადგან სისხლი ისაა, რაც სიცოცხლეს ხელს უწყობს და იცავს, ადამიანთა რასის მტერი - ემმაკი შესაბამისად, სისხლის მტერიც უნდა იყოს“⁷⁸.

სისხლი კულტურის მაფორმირებელი, უნივერსალური სიმბოლოა. ლეგენდის მიხედვით, დედამიწის ღმერთმა, გეამ გიგანტები ღმერთ ურანოსის დასაჭურისების დროს დაღვრილი სისხლისგან შექმნა, შესაბამისად, დაბადება ჭრილობაა, სისხლის დაღვრაა. სვირინგი, ღუელის ნაკვალევი თუ ინიციატივის შედეგად დარჩენილი ნაიარევი განიხილებოდა, როგორც ჭეშმარიტი სრულწლოვანების დამადასტურებელი ნიშნები: ადამიანის სამყოფელის, სხეულის კედლებიდან გამოსვლა, გამოღწევა.

სამკურნალო მიზნით სისხლის გამოშვება პირველად ჩვ. წ. აღ.-მდე XXIII-XXII საუკუნეებში დასტურდება. ეს იყო ადამიანის მცდელობა, ჩარეულიყო სისხლის მოძრაობის თვითრეგულირებად მექანიზმში. ამდენად, სისხლი მნიშვნელოვანი სოციალური ინსტიტუტებისა და კონცეპტების საფუძველია, იქნება ეს სისხლით ნათესაობა, სისხლის აღება, სისხლიანი მსხვერპლი და სხვა⁷⁹.

სისხლის სიმბოლიკა ქართულ მითოსშიც უხვადაა წარმოდგენილი, დაწყებული არგონავტების ლეგენდით, სადაც მედეა ადამიანებს

სწორედ სისხლის განახლებით კურნავდა და ზღაპრებითა და მითებით დასრულებული, სადაც ნებისითი მსხვერპლშეწირვა ან უდანაშაულო სისხლი ერთადერთი საშუალებაა გმირის გასაცოცხლებლად. საპირისპიროდ, არსებობს უსურმაგის, ანუ „ანტიმსხვერპლის“ სისხლი, რომლის წასმაც საკრალური გარემოს დესაკრალიზებას იწვევს. უძველეს ხეცსურულ მითში იახსარის შესახებ, თვალგამოთხრილი დევი ზვთიშვილს აბუდელაურის ტბაში დაეძალა: „უწმინდურის სისხლმა დაფარა ტბის ზედაპირი, მის გასანადგურებლად ჩასულ იახსარს კი მხრები შეუკრა და დახრჩობა დაუპირა. საღვთო მსხვერპლის სისხლი უწმინდურის სისხლს როგორც კი ესხურა, შებოჭილ იახსარს გზა გაეხსნა“⁸⁰. სისხლის ფენომენს უკავშირდება საქართველოს მთიანეთში (სვანეთი, ხეცსურეთი) სისხლის ალებისა და აგრეთვე, მძაღნაფიცობისას თითის გაჭრის ჩვეულება. და ბოლოს: სისხლი უშუალო კავშირშია სექსუალურ აქტთან და განაყოფიერების პროცესთან.

რაც შეეხება ღემნა შენგელაისეულ ტერმინს „დაღლილი სისხლი“ - ასე მედიცინაში საკმაოდ გავრცელებულ დაავადებას, ანემიას მოიხსენიებენ. სისხლში ერითროციტებისა და ჰემოგლობინის შემცირებას ეწოდება ანემია, მისი პროგრესირება იწვევს ჟანგბადის ნაკლებობას (ჰიპოქსიას), რაც ხშირად სიკვდილის მიზეზი ხდება⁸¹. მოდერნიზმის ეპოქამ აბსოლუტურად ახლებურად გაიაზრა ადამიანის ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური ასპექტები, ადამიანი სცენაზე მდგარი მსახიობივით ყველა რაკურსიდან სოფიტის შუქით გაანათა და მისი შინაგანი სამყარო, ფსიქოლოგიური პორტრეტი აქტუალური გახდა. დაღლილი სისხლი კი სამედიცინო დაავადებიდან კონკრეტული სოციალური ფენის სულიერი მდგომარეობის ამსახველ ტერმინად აქცია.

დაღლილი სისხლი ღემნა შენგელაიას მოდერნისტული პროზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კონცეპტია და „სანავარდოს“ ავტორი მას ჭილაძეთა გვარის დაცემის, სანავარდოს დაბერწებისა და სკოპცების სექტის შემოსევის კონტექსტში გვიჩვენებს. გაწყვეტილი კონტაქტი უშუალო წინაპართან, მამა-შვილის ურთიერთობების დესტრუქციული მოდელი და მოსალოდნელი უბედურებისადმი შინაგანი მზაობა რომანის პირველი ფურცლებიდანვე იკითხება - „სანავარდო“ იწყება ყარა-მანის პორტრეტით: „ახოვანი ვაჟკაცი, აქა-იქ ჭაღარა შეჰპარვია, სიარული

ნელი, დინჯი, მაღალი, მხრებში ოდნავ მოხრილი, შემოხედვა ამაყი, ჯიშინი. ამღვრეული თვალები. ჩვეულებად გადატყეული შუბლზე ხელის გადასმა (ალბათ სისხლი უვარდებოდა თავში)“⁸². ყარამანს ღრმად, არაცნობიერის დონეზე აქვს ჩამარხული და დავიწყებული საკუთარი ცოდვა: გლეხის ქალზე ძალადობა და მისი შედეგი პირუტყვეული ინსტიქტებით აღვისილი, ბასტარდი გუჯუ ლაბახუა. ერთ ღროს უდარდელი ყარამანი („საქართველოს დარდსა და წარსულ დიდებას ღვინოში თუ მოიგონებდა“) ვერ ახერხებს წარსული დიდების შენარჩუნებას: ოჯახი ღლითილღე ნადგურდება, ბონდოს თავგადასავლებს მამულები ეწირება, რასაც სანავარდოს გაბერწყბაც ერთვის თან. სწორედ ასეთ, შეწყვიტული თოფივით დაძაბულ ვითარებაში ბრუნდება შინ ბონდო, პერსონაჟი, რომლის ბედშიც არეკლავს დემნა შენგელაია სანავარდოს (საქართველოს) დაცემას და ჭილაძეთა მიოდგმის გადაშენებას.

მწერალს ეტაპობრივად მივყავართ მამა-შვილს შორის გამართული მთავარი დიალოგისკენ. იქამდე კი, ნათლად იგრძნობა ყარამანის მძიმე შინაგანი განცდები შვილის ტრაგიკული ბედის გამო. ეს წინათგრძნობა ინტუიტიურია, სხვაგვარად ვერაფრით ავხსნით, რომ შვილთან უშუალო დიალოგებში ყარამანი ვერ აცნობიერებს ბონდოს პიროვნული დრამის მიზეზს, იგი სტატისტიკის როლშია, მეტიც, აღიზიანებს ის, რასაც მისი ინტელექტი ვერ სწვდება.

მწერალი ფსიქოლოგიურად ზუსტად ალაგებს ყარამანის ემოციებსა და განცდებს - მას ემინია იმ „საგვარეულო სენისა, დიდებასთან ერთად რომ დაუტოვეს წინაპრებმა და კვალდაკვალ რომ მოსდევდა მის მოდგმას“⁸³. მის განცდას აძლიერებს სოფლის დამოკიდებულება უშუალო წინაპრისადმი, მამისადმი სანავარდოელები ყველა უბედურებას ავხორციობით გამორჩეულ ოტიას უკავშირებენ. ქართულ კულტურაში პაპისა და შვილიშვილის მსგავსება გვარის განგრძობითობისა და მარადიულობის განცდას ამკვიდრებს, ყარამანს კი იმთავითვე აფრთხობს ბონდოს გარეგნული თუ პიროვნული მსგავსება ოტიასთან. ბონდოს შემლილობა (მეტად მოდური დისკურსი მოდერნისტულ პროზაში) ბავშვობაშივე გლინდება. მისი ამღვრეული თვალები სიფრთხილეს აღძრავს, თანატოლებთან არ მეგობრობს, რადგან საფრთხეს გრძნობს მათგან, რაც უკვე დაშლილი „მე“-ს მაუწყებელია, ლანდებში და ლანდებთან ცხოვრობს. ლამდამობით კი მისი

ოთახის კედლიდან ხალიჩა იხსნება და გარემო ეროტიული მოჩვენებით იტვირთება - რეალობა ნაცვლდება ზმანებით, ჰალუცინაციით.

ყარამანი დაუბლურებულ და შინაგანად გატეხილ ბონდოს მტრულად ხვდება, თავდაპირველად, შვილს ეერც კი ცნობს, ხოლო შემდეგ ერთადერთ ნაშეირს ასე აღიქვამს: „თვალებში რაღაც უაზრო და დამაფიქრებელი... მამასავით შუბლზე ხელს ისევამდა ხშირად... შემოხედვა ბლუ და უაზრო... რაღაც ბნელსა და გამოუცნობს მიუხვდა შვილს, მაგრამ არ იცოდა - რას და თითქოს მტრული განწყობილება იგრძნო მისდამი. ბონდომ რაღაც ბნელი მოიტანა. მას რაღაც საშინელი მოჰყვა თან”⁸⁴. ბნელი, საშინელი, გამოუცნობი, უაზრო, დამაფიქრებელი შვილისადმი მიმართული განსაზღვრებებია, მამა არამშობლიური რაციონალიზმით ახდენს შვილის მიმართ აღძრული ემოციის სახელდებას: სიბნელე.

ყარამანი ბონდოში საკუთარ თავს შეიცნობს და ეს აძრწუნებს: „ეშინოდა თავის თავის და თმის დეკარტხნის დროს თუნუქის სარკეში ნაღვლიანად უცქეროდა ამღვრეულ თვალებს. თვალებში იყო რაღაც დამაფიქრებელი და ვერანობა”⁸⁵. (ალუზია ნ. ბარათაშვილის ცნობილი სტრიქონებისა: „ჰო, მთაწმინდავ, მთაო წმინდავ, ადგილნი შენნი დამაფიქრებლნი, ვერანანი და უდაბურნი”). ამღვრეული თვალები ისაა, რითაც ყარამანი მამას, ოტიას ჰგავს, ბონდო კი ემსგავსება. მაია ჯალღიაშვილი აღნიშნავს: „ქართულ მოდერნისტულ რომანში წინაპრისა და შთამომავლის დამოკიდებულება წარმოდგენილია, როგორც მითიური ერთობა. წინაპარი და შთამომავალი ერთმანეთს უკავშირდებიან ხილული და უხილავი ძაფებით.... ამიტომაც დაეძებს არჩიბალდი თავის „გვარს“... „გვარს“ გაქცეული სავარსამიძე თავგზაბნეულ, მობორილად ატომს ემსგავსება და კვლავ მამულში ბრუნდება საწყისი წერტილის მოსაპოვებლად”⁸⁶. საწყის წერტილს, სანავარდოს, ფიზიკურად ბონდოც უბრუნდება, მაგრამ უშუალო წინაპრებთან, მამასა და ბაბუასთან საერთოს ვერ პოულობს, მამა ებრალება, ბაბუის სურათი აშინებს, ხოლო გვარის პერსპექტივა მისთვის ისტორიის არენიდან გარდაუვალი გაქრობაა, რადგან სისხლი დაეღალათ, ეს კი სიკვდილის წინაპირობაა.

მშობელსა და ერთადერთ ნაშეირს შორის დიალოგი გაუცხოების ტიპური მაგალითია: ბონდო სვამს მთავარ კითხვას: „რა ვქნათ?” პასუხად კი, მამისგან არაფრისმთქმელ ფრაზებს იღებს. მეტიც, თითქოს,

როლური ცვლა ხდება მშობელსა და შვილს შორის: „დამშვიდდი, მამაჩემო, დამშვიდდი!... მე უკვე შეკურიგდი ბელს!“⁸⁷ ამშვიდებს მშობელს და საკუთარი ბუნებისთვის ბოდიშს იხდის: „მამატიე, მამა!...მე რომ ასე ვარ!“⁸⁸.

მამა-შვილობის დარღვეულ კავშირს ავტორი საერთო წინაპრისადმი დამოკიდებულებით კრავს. ყარამანისა და ბონდოს აღქმაში ოტია ჭილაძე ბოროტების სიმბოლოა, ყარამანი მას ჭილაძეთა საგვარეულო სენის სათავედ და ბონდოს ავადობის მიზეზად მიიჩნევს („მოშორდი ჩემ შვილს, შე ბებერო ყუბაქო!“⁸⁹) ბონდოს კი ბაბუა თრგუნავს და აშინებს („ბაბუაჩემმა მიანდერძა მე ავხორცობით დაღლილი სისხლი“⁹⁰).. შიშისმომგვრელ განცდას მათ ოტიას პორტრეტი უღვივებთ, იტალიელი პატრის მიერ შესრულებული, მძლავრი ენერგეტიკული ველის მქონე, რადგან მამა-შვილი მას ანალოგიური ემოციური იმპულსით აღიქვამს: „დიდი ბატონის გამოხედვა იყო გოროზი და სასტიკი... თვალები... ამღვრეული“⁹¹; შდრ.: ბონდოს „დიდი ოტიას სურათი სასტიკად დასცქეროდა“⁹². ავტორს ოტიას პორტრეტის მამა-შვილისეულ აღქმაში შემოაქვს განსაზღვრებები: დიდი, სასტიკი, შიში. ოტია ცოდვილი წინაპრის სიმბოლოა, მისი პორტრეტი რომანში თითქოს, დამოუკიდებელ ცხოვრებას იწყებს: ხან ყარამანს ელანდება, ხან ბონდოს აშინებს. ამგვარი ფატალური შიში წინაპრის ხატი-სადმი თაობათა შორის კონფლიქტისა და წყვეტის მანიშნებელია. ოტია კერპივითაა, ავტორიტეტია, რომელსაც ვერ იშორებენ.

სამივე მამაკაცის ცოდვის ობიექტი ქალია, ქალი - ევა: ოტია ავხორცობით გამორჩეულია, მის დანახვაზე სოფლელები ცოლებსა და ქალიშვილებს მალავენ; ცოდვილია ყარამანი, მისი ცოდვის ნაყოფი გუჯუ ავადმყოფობის გამონაყარს ჰგავს, რომელსაც ვერ მალავს (სიმბოლურია, რომ ყარამანისგან ნაცდუნები მაკრინე მონაზონი ხდება); ცოდვილია ბონდოც, მან აცდუნა და თვითმკვლელობამდე მიიყვანა ფეხმძიმე სკოპცის ქალი; ხოლო ოტიას პორტრეტი ცოდვისა და ბოროტების სიმბოლოსავით ჰკიდია ჭილაძეთა საგვარეულო მამულში და თანაბრად ზემოქმედებს შვილზეც და შვილიშვილზეც. ბონდო წინაპართა ცოდვების გამო სასჯელის მატარებელია: „რისთვის უნდა ვზღო მე მამაჩემო, ის ცოდვები, რომლებიც ოდესღაც ჩემ მამა-პაპას ჩაუდენია!“⁹³ კითხულობს იგი და სხვა გამოსავალს ვერც ხედავს, აკი, სანავარდოდან გაქცევაც სცადა და

თვითმკვლევლობაც, თუმცა, უშედეგოდ: მან საკუთარი ჯვარი გაცნობიერებულად, სიცოცხლის ბოლომდე უნდა ზიდოს.

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

ქართულმა მწერლობამ მოდერნიზმი, როგორც ახალი ლიტერატურული ფორმა, ისევ და ისევ ახალი სასიცოცხლო მუხტისა და ენერგიის ძიებისკენ მიმართა. ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ დაღლილი სისხლის კონცეპტიც. სისხლის იდეა ისეთივე მესიანისტურია, როგორც გრ. რობაქიძის „რასსა“, ეროვნული ფესვების ძიება, მითოსის განახლების ტენდენცია ხომ გარდამტეხი ეპოქების თანმდევი პროცესია. ამ კონტექსტში, გასათვალისწინებელია XX ს. დასაწყისის გაბატონებული დისკურსის, ნიცშესეული „ღმერთი მოკვდა“-ს ვარიაციები, რამაც კრიზისული ევროპული ცნობიერებისათვის დამახასიათებელი გარკვეული რელიგიურ-იდეოლოგიური ღირებულებები დააყენა ეჭვქვეშ: განდმრობის იდეიდან ადამიანი ღვთიურის, მიღბურის უარყოფამდე მივიდა და საკუთარ თავს მიენდო.

როგორც აღვნიშნეთ, მოდერნიზმსა და ნიცშესეულ დიდ დაეჭვებას ტრადიციული ღირებულებების, მათ შორის, მამა-შვილობის ქრისტიანული მოდელის ნგრევა მოჰყვა: „გაჩნდა ეჭვი და მეტოქეობა მამის ხატთან. ღმერთის არსებობაში ეჭვის შეტანა ბიოლოგიური მამისა და ძის ურთიერთობის მექანიზმს რომ მოვარგოთ, მივიღებთ ღმერთსა და ადამიანს შორის დისტანციის მოშლას“⁴. ბონდოსა და

ყარამანის ურთიერთობა არაა თაობათა ცვლის, მამათა და შვილთა ომის ტრადიციული დისკურსი: ბონდო კი არაა ამხედრებული მამის წინააღმდეგ, პირიქით, ყარამანია აგრესიული ბონდოს მიმართ, რადგან მასში გვარის გამგრძელებლის ნაცვლად, საფრთხეს ხედავს. მწერალი აქაც აყირავებს ტრადიციულ მოდელს (ფროიდისეულ „ოიდიპოსის კომპლექსს“, რომელსაც მიმართავს კ. გამსახურდია მისი პერსონაჟი, არზაყან ზვამბაია, კლავს მამას) და გვაძლევს მის სახეცვლილ ვარიანტს. „დიონისოს ღიმილში“ ან „მთვარის მოტაცებაში“ მამის წინააღმდეგ შვილის ამხედრება განიხილება, როგორც ადამის შთამომავლის ამხედრება ღვთის სიტყვის წინააღმდეგ. ამ ძველ აღთქმისეულ მოდელში ღმერთი სჯის ადამიანს (სავარსამიძისა და თარაშ ემხვარის მამები სწყევლიან საკუთარ ნაშიერებს), ბონდოს შემთხვევაში კი მამაც ცოდვილია და ბაბუაც, ესაა წინაპრისა და შთამომავალის ურთიერთობაში ცოდვის შემკვიდრებობის, წინაპრის ცოდვაზე პასუხისგების მოდელი.

ბონდოსა და ყარამანის ურთიერთობა მოდერნისტული პროზისთვის დამახასიათებელი მოდელია, სადაც შვილი მამაში საკუთარ თავს, საკუთარ „მე“-ს ეძებს. სახარებისეული, მამა-შვილის ჰარმონიული ერთიანობის კონცეპტი „მე მამისა თანა ვარ, და მამა ჩემ თანა არს“ („მე მამაში ვარ და მამა ჩემში“)⁹⁵ „სანაევარდოში“ ვერ ხორციელდება, ბონდო ვერ პოულობს საკუთარ თავს მამაში, მთავარ კითხვებზე „ახლა რა ვქნათ? რისი მაქნისი ვარ მე?“ მისგან პასუხს ვერ იღებს, ვერც საკუთარ თავთან რიგდება. „სანაევარდოში“ ვერ ზერხდება თაობათა ისეთი მორიგება, როგორიც „გველის პერანგში“, სადაც თავადი ირუბაქიძე არჩიბაღლში გრძელდება, მამა შვილმა და შვილი მამაში და ამით გენეტიკური წრე იკვრება, ირუბაქიძე არ გადაშენდება. „სანაევარდოში“ ვერ ხორციელდება ნიცშეს „მარადიული მიბრუნების“ იდეა, აყვავებული სანაევარდო წარსულში დარჩა და მისკენ დასაბრუნებელი გზა სამუდამოდაა ჩახერგილი, ბონდო ვერ ბრუნდება.

მამა-შვილს შორის გაუცხოებას ავტორი მათი მეტყველების განსხვავებული სტილითაც ცხადყოფს: ყარამანის მეტყველება ღინჯი და გაწონასწორებულია, მაშინ, როცა ბონდოს სათქმელი დანაწევრებული, დაუსრულებელი, ნერვიული და ავაღმყოფურია, მასში შინაგანი ცახცახი და შიში გამოსჭვივის. ამ განცდას დაუსრულებელი ფრაზა,

კონფულსიური ინტონაციები, მრავალწერტილები და ძახილის ნიშნები აძლიერებს.

რომანში მამა-შვილის ურთიერთობათა, წინაპრის ცოდვათა განცდის ზაზი არის მზადება მთავარი დიალოგისთვის, როცა ბონდო დაღლილი, დამძარბული, დამჟავებული სისხლის მქონეთა გარდაუვალ დაღუპვას წინასწარმეტყველებს. მისი თვითშეფასება კრიტიკულ ზღვარს მიღმაა: „რის მაქნისი ვარ მე?“ ჭილაძეთა დიდი გვარის შთამომავალი ვერც საზოგადოებრივ ასპარეზზე აღწევს წარმატებას: ქვეყნის დასახსნელად რუსხელმწიფის მოკვლას გადაწყვეტს (ა. ბე-ლის „პეტერბურგის“ ალუზია), მაგრამ შიშის გამო ვერ შეძლებს. შიშის მიზეზიც იქვე იკითხება, რევოლუციონერ-ტერორისტებთან ბონდოს შეხვედრას ავტორი ასე აღწერს: „ერთი ჯაყელი იყო, გადა-გვარებული, ქართულს ძლივს ახერხებდა, მეორე-ებრაელი და მესამე-პოლონელი“⁹⁶ - ზუსტი სურათი იმდროინდელი, რევოლუციურად განწყობილი, უეროვნებო, იდენტობადაკარგული ჯგუფებისა, რომლებთანაც ბონდო ჭილაძე თვითიდენტიფიცირებას ვერაფრით მოახდენდა.

ავტორი ერთიან კონტექსტში განიხილავს საზოგადოებრივ აქტივობას, მამაკაცურ აქტივობას და მოვალეობას ოჯახისა და შთამომავლობის წინაშე. ბონდო სამივე ასპექტში უნაყოფოა, მას საკუთარი თავისთვის და წოდებისთვის განაჩენი გამოაქვს: „დაღლილი კაცი დაღლილი სისხლით! მერამდენე საუკუნეა... რაც ჩვენი სისხლი დის ძარღვებში?... ჩვენ შეგვიძლია წავიდეთ... ჩვენ უნდა დავხუროთ მატთანე!... სხვები მოვლენ ჩვენ ადგილას, დაზიდული ძარღვებითა და ახალი სისხლით... სისხლი დაიღალა, მამაჩემო, სისხლი!... სისხლი დამჟავდა ძარღვებში!“⁹⁷. სისხლის ხშირი ხსენებით ავტორი ბონდოს სულიერი განცდის ინტენსივობასა და სიღრმეს ზრდის. სისხლი დაღლილია, სისხლი დამჟავდა, სისხლი დაბერდა ესაა ბონდოს თაობის არისტოკრატიის პასუხი და არგუმენტი „ახალი, წვიმმაგარი ხალხის“ იდეოლოგიის საპირწონედ. სანავარდო „იღუპებოდა... ხსნა არ იყო. გლეხს რა ექნა, საწყალს“⁹⁸ - ამბობს ავტორი და პასუხისმგებლობას კოლექტიურ ჭილაძეებს აკისრებს. სანაცვლოდ, მოდის ახალი ხალხი, ახალი სისხლით. ეს განახლებათა, სისხლის გამოცვლათა დაუძლურებული და დაჩიავებული ეროვნული სხეულისთვის, ეს გადარჩენის შანსია, თუ გადარჩენის არა, არსებობის შენარჩუნებისა მაინც.

გუჯუსთან შეხვედრა უფრო მეტად აძლიერებს ამ განცდას: ვნებაჩამქრალი, უილაჯო და უნიათო ბონდოს ფონზე ავტორი გუჯუს - ფალიკური სიმბოლოს შთამბეჭდავ პორტრეტს ხატავს: „გუჯუს შეაჟრჟოლა. ვნებაანთებულმა დაადო პირი იზმუვლა ატეხილი მოზვერივით, მკერდზე მუშტი დაიკრა, უცნაურად გაიპრანჭა და წინსაფარი აიწია... და იღვა სატანასავით ვნებააყეფებული, ბლაოდა და ეძახდა დედალს... ბონდო მუხლებში ჩაუვარდა... შენ შეგვეწიე, გუჯუ, შენ დაგვიფარე!... ბლაოდა იგი ხელაპყრობილი და ფეხებს უკოცნიდა, თაყვანს სცემდა გუჯუ ლაბახუს... გუჯუ ლაბახუმ უნდა გვიხსნას, თორემ არაა ჩვენი საშველი!“⁹⁹.

გუჯუ დროის მოტანილი პასუხია ბონდო ჭილაძის დაღლილ სისხლზე, მასში სუბლიმირებულია ახალი ადამიანის პირუტყვეული ენერგია, ეს სატანური ვნებაა. გუჯუსაც ისევე აჟრჟოლებს, როგორც ბონდოს მისი დანახვისას. შემთხვევით არ ხმარობს ამ სიტყვას ავტორი ასე ხაზგასმულად, იგია მაკავშირებელი განცდა ნახევარძმებს შორის. ბონდოს თაყვანისცემა გუჯუ ლაბახუსადმი ფალიკური სიმბოლოსადმი თაყვანისცემაა. აქ სარწმუნოების პაგანიზმის თემაც იკითხება: ბონდო ისევე სცემს თაყვანს გუჯუს, როგორც მორწმუნე - უფალს. რომანის პირვანდელ ვარიანტში ბონდო ნაყოფიერების მოძცემ, წარმართულ ღვთაებებს ადიღებს და გუჯუს, როგორც ბახუსს-დიონისეს, უკავშირებს სანაგარდოს კვლავ განაყოფიერებას: „გუჯუ ლაბახუა მოდის აჭიხვინებული და ვაი თქვენ, სკაპცებო... მოდის ფალოსი, უფალი სიცოცხლისა!... ბახუა!... ბახუს!... შენ წინ წევს დაბერწებული მიწა სანაგარდო... გაანაყოფიერე იგი!“¹⁰⁰.

თინა ჩხაიძე ბონდოსა და გუჯუს წყვილს დიონისოს ორასპექტოვნებას უკავშირებს: ნიმფა აურა დიონისესგან ბადებს ტყუებებს, ერთ ჩვილს დედა გლეჯს (ესაა დიონისოს ტანჯული და მოკვდავი ასპექტი) მეორეს, ვაკხს, მამა გადაარჩენს და ათინას მიაბარებს. „ვაკხი - სასიცოცხლო ძალებით აღსავსე დიონისე გუჯუა, რომელიც ყარამანისა და მოახლის, გლეხის ქალის ნაბიჭვარია, ზოლო ტანჯული, მომაკვდავი დიონისე კი დიდი ფეოდალური გვარის უკანასკნელი ნაშიერი ბონდო ჭილაძეა... ბონდოსა და გუჯუმია გამოვლენილი კულტურისა და ბუნების, რაციონალიზმისა და ინტუიტიური საწყისების შეპირისპირება, ესაა პარმონიული ერთის გახლეჩა, დანაწევრიანება, დეფორმირებაც კი და, ამასთანავე, ამბივალენტური ერთობაც“¹⁰¹.

გრიგოლ რობაქიძე მიიჩნევდა, რომ „დიონისოს გახელება იხსნის ქვეყანას“. რომანის თავდაპირველ ვარიანტში, მუხლებზე დაცემული ბონდო გუჯუს სთხოვს შეწევნას, შემდგომ კი სანაგარდოს მყუდროებას ახალი ხალხი და მატარებელი არღვევს (რომელიც შესაძლოა 1905-1907 წლების რევოლუციის სიმბოლოც იყოს). იქამდე, ბონდო მამას უმხელს, რომ იცის ნახევარ-მშის არსებობის შესახებ: „ისიც ავაღმყოფია, გიჟია, მამა, იმიტომ, რომ ისიც შენი ნაყოფია!“¹⁰². ამდენად, გუჯუ, როგორც „დაღლილი სისხლის“ ალტერნატივა, გადარჩენის კონცეპტში სრულად ვერ თავსდება: ის ბოლომდე ვერ ასრულებს საკუთარ ფუნქციას. ბონდო აქაც დაეჭვებულია. ყოველ შემთხვევაში, ბონდო-გუჯუს მოდელი ისეთი ნათელი ვერაა, როგორც არჩიბალდისა და ვამეხის (გრ. რობაქიძე, „გველის პერანგი“). ზომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ორივე გზა, ბონდოც და გუჯუც, ავტორისგან უარყოფილია? მაშინ გუჯუ არა გადარჩენის მოდელი, არამედ უფრო კვაზიმოდელია, მოდელების ასეთი გადანაცვლება, დეფორმირება „სანაგარდოში“ მრავლადაა. ასეა თუ ისე, ეპოქის მთავარი გამოწვევა - ფალოცენტრული სამყაროს ნგრევის დასაწყისი, ახალმა ხალხმა უნდა შეაჩეროს. ისინი მოდიან მატარებლით, რომელიც ანადგურებს ჭაობადქცეულ სანაგარდოს.

დემნა შენგელაია იყო ერთ-ერთი პირველი ქართველი მწერალი, რომელმაც სისხლი, როგორც სიმბოლო, ერის სიცოცხლისუნარიანობის განმსაზღვრელად აქცია. მისი დაღლილი სისხლი იმ ტრაგიკული ვითარების გამართლება თუ არა, ახსნა მაინცაა, საქართველო XX საუკუნის დასაწყისში რომ აღმოჩნდა. ბონდო ჭილაძე იმ კლასის წარმომადგენელია, რომელსაც ქვეყნის ბედ-იღბალზე პასუხისმგებლობა ეკისრებოდა, თუმცა, წარსული ღიდება მხოლოდ საფლავის წარწერებს შემორჩაო, გვამცნობს მწერალი.

ბონდო, როგორც მხატვრული ტიპი, მოდერნისტული პროზის არსენალიდანაა, მისი დაღლილობა, ანემიურობა, იმის მოუხედავად, რომ კონკრეტულ სოციალურ და ეროვნულ კონტექსტშია მოცემული, უფრო უნივერსალურ ხასიათს ატარებს. გარკვეულწილად, იგი საერთო-მოდერნისტული ტიპაჟის (მაგ., დენდის) ქართული სახე-სხვაობა და ვარიანტია.

ბონდო ჭილაძემ და მისმა წინაპრებმა ვერ აიღეს პასუხისმგებლობა ქვეყანაზე, ამიტომაც თვლის, რომ სანაგარდოში ჭილაძეთა

დინასტიის დრო წავიდა, რომ ხსნის გზა სანავარდოს მიწის პირისგან აღკვეა და რომ დიდი განახლების მთავარი აქტორები ახალი ხალხი და სექსუალური ენერგიის მქონე გუჯუ უნდა გახდნენ. საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა მოდერნისტული ეპოქისთვის აბსოლუტურად ორგანულია, ხოლო ზნეობრივი დაცემისთვის ღვთის სასჯელის მიღება - ქრისტიანული.

რომანში არის ეპიზოდი, როცა პატარა ბონდოს მოწამეთაში წაიყვანენ. ესაა მისი პირველი გასვლა „შინ“ სივრციდან, სანავარდოდან: „ბონდო ბევრს ფიქრობდა ქვეყნის შესახებ და არ ეგონა, თუ ორპირსა და ტყვიის იქით იყო რამე. მის გაოცებას საზღვარი არ ჰქონდა, როცა მან ნახა, რომ ყოფილა კიდევ ქუთაისი, მოწამეთა და ქვეყანა მაინც არ ილეოდა. ეგონა: დიდი რომ გაიზრდებოდა, საჯავახოს მთაზე კიბეს აიტანდა, ცას მიაღვამდა და ღმერთთან აძვრებოდა... იცოდა: დედასთანა კარგი ქვეყანაზე არავენ იყო. მამა ყველაზე ღონიერი იყო. ბონდო რომ გაიზრდებოდა, ისევე ღონიერი იქნებოდა და ასთავიან ღევებთან წავიდოდა საომრად”¹⁰³. აი, ასეთია პატარა ბონდოს თვალსაწიერი, მისი დრო-სივრცული არეალი, მიწიერი სამოთხე, დასახლებული კარგი ღვთისა და ღონიერი მამით, სამყაროს უსასრულობის („ქვეყანა მაინც არ ილეოდა“) პირველად აღმოჩენის განცვიფრებითა და იმის რწმენით, რომ კიბით ცაზე, ღმერთთან ასვლა შეუძლია. ამ მიწიერ სამოთხეში მისი ვალი ასთავიანი ღევების, უწმინდურების დამარცხებაა.

დიდობაში (სამოთხიდან გამოღვენის შემდეგ) ქვეყნიერების აღქმა იცვლება: ქუთაისის თბილისი და პეტერბურგი ცვლის, ბავშვურ, სუფთა განცდებს - სისხლდაღლილი და იმედგაცრუებული, ნიჰილისტი ეპილეპტიკის კლავდაბრუნება სანავარდოში, რათა ბედსშეგუებული დაელოდოს იმ სამყაროს აღსასრულს, რომელსაც მისი წინაპრები ცხენის სიმაღლიდან ხედავდნენ, მისი თანამედროვენი მატარებლიდან, ბონდოს ოცნება კი კიბით, ზეცაში ღმერთთან ასვლა იყო მხოლოდ.

„სანავარდო“ დრო-სივრცული თვალსაზრისით მრავალშრიანი რომანია, იმის მიუხედავად, რომ მისი არეალი მხოლოდ სანავარდოს, ეპიზოდურად - ორპირს, თბილისსა და პეტერბურგს მოიცავს. რომანში მოქმედება ორ, პირობითად, ნამდვილ და წარმოსახულ რეალობაშია განფენილი, თანაც ისე, რომ მათ შორის ზღვრის გავლება ჭირს. დრო-სივრცის ილუზორულ ცვლილებას ავტორი პერსონაჟის პალუცინაციებითა და მოგონებებით, მისი მყოფე ფსიქიკის დაფარულ შრეებში წვდომით აღწევს. ბონდო, თითქოს, დროის პირობით კედელს ხსნის, საუკუნეებს ლახავს და უსაზღვრო სივრცეებში, დასაბამიდან ვიდრე აწმყომდე მოგზაურობს. „სანავარდოში“ დრო და სივრცე პირობითი ცნებებია, რომანში ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა დროის თუ სივრცის პლასტი.

ბონდო ჭილაძის რეალურ თუ ილუზორულ სივრცეში კონკრეტული ნიშნულების ფუნქცია რომანის ქალ პერსონაჟებს აკისრიათ, ყოველი მათგანი გარკვეულ დრო-სივრცულ მონაკვეთს საზღვრავს. ქალის ამგვარი გააზრებაც კვლავ და კვლავ ნიცშესთან იღებს სათავეს: „ზარატუსტრა ამბობს: „ორ რამეს ეძიებს ნამდვილი მამაკაცი: ზიფათს და თამაშს. ამად სწადია დედაკაცი, ვით უზიფათესი სათამაშო“¹⁰⁴. მოდერნისტები ქალის სახეს მეტ ეროტიზმს, მეტ მიწიერებას ანიჭებდნენ, ანდა პირიქით, მიღმა სამყაროს ბინადრად მიიჩნევდნენ. თუმცა, ქართველი მოდერნისტები ქალი-მიწის, ქალი-სამშობლოს კონცეპტს ვერ გაეჭნენ და ესეც ეპოქისთვის გაღებული ზარკი იყო.

„სანავარდოს“ ქალ პერსონაჟთა ნუსხა, ბონდო ჭილაძის ცხოვრებაში გარდამტეხი ფუნქცია რიმ შეასრულებს, ასე გამოიყურება: დედა, მოახლე ლიზიკია, ხათუნა, მზეთუნახავი, ფრეილინა ტრუბანოვა, სკოპეცი ქალი, M-lle ფიფი და ფეფელო მკითხავი.

სანავარდოს მთავარს რომანის რეალურ თუ ილუზორულ პერსონაჟ ქალებთან სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება აქვს, შესაბამისად, პერსონაჟი ქალებიც განსხვავებულ კონტექსტში ლაგდებიან და ასე ქმნიან რომანის ერთიან სიუჟეტურ ქსოვილს. ქალის კონცეპტი რასაკირველია, რომანის ერთ-ერთ ცენტრალურ თემას, ნაყოფიერების (უნაყოფობის) თემას ებმის და მისი ლოგიკური გაგრძელებაა.

ბონდო ჭილაძის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანესი ქალი დედაა, ციციწო ზეციძე, რომელიც სანავარდოსთან ერთად უნდა დაიღუპოს. ბედისწერის განაჩენს თავადაც გრძნობს („სოფელი გაწყდა, ოჯახი წაიქცა, დიდი გვარი სულზეა მისული. არის მხოლოდ ბონდო და ისიც... ავადმყოფი“¹⁰⁵) და იღუპება კიდევაც, რადგან სწორედ იგია რომანში ძველი საქართველოს სიმბოლო, რომლის ადგილი ახალ დროში აღარაა.

კარლ იუნგისეულ „ექვს არქეტიპში“ დედის არქეტიპი ზოგად-ქალურის, სიცოცხლის მომცემის აღმნიშვნელი ცნებაა და მნიშვნელობათა ფართო სპექტრს მოიცავს, ძირითადი ასპექტი დედა-ღვთისმშობელი მარიამია. დედის არქეტიპი მრავალასპექტოვანია, მამაკაცისთვის ესაა დედა, ბებია, დედინაცვალი, ყველა სხვა ქალი, რომელთანაც ურთიერთობა ჰქონია. იუნგს მოჰყავს ფროიდის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ხშირად ბავშვთა ნევროზის მიზეზია არა რეალური ტრავმული ზემოქმედება, არამედ ინფანტილური ფანტაზიის სპეციფიური განვითარება, რომელიც დედის შემაწუხებელი ზეგავლენითაა პროვოცირებული. იუნგი აღნიშნავს შვილზე დედის ზემოქმედების ტიპურ მაგალითებს: ესაა ჰომოსექსუალიზმი და ღონ-ჟუანობა, ზოგჯერ კი (მამის კომპლექსის დომინირებისას) იმპოტენციაც. ღონ ჟუანიზმის შემთხვევაში, მამაკაცი ყველა ქალში დედის სახეს ეძებს. დედა უპირველესი ქალია, რომელთანაც მომავალი მამაკაცი ურთიერთობს, რომელიც, გაცნობიერებულად ან გაუცნობიერებლად, ახალისებს შვილის მამაკაცურ საწყისს და ვაჟიც ინსტიტუტურად პასუხობს დედის ქალურობას. ამგვარად, იდენტობის თუ წინააღმდეგობის განცდები ეჯაჭვება, ენაცვლება ეროტიული მიზიდულობისა და განზიდულობის ფაქტორებს¹⁰⁶.

ბავშვობის პირველ სიყვარულში (ხათუნა) ნერვული, მამისაგან ტრამეირებული ბონდო სწორედ დედის ზატს ეძებს, დედის გავლენის ველშია მოქცეული და დედისგან კონსტრუირებულ სამყაროს, ხათუნასადმი სიყვარულის სახით, დედასვე უბრუნებს; ზოლო როცა უკვე ზნეშეცვლილს თბილისში ამგზავრებენ; დედა-შვილის ერთობა ირღვევა. დედამ ოჯახის შემკვრელის ფუნქცია იკისრა, თუმცა, შვილთან დაცილება მას ფსიქოლოგიურადაც ანგრევს და ფიზ-

იკურადაც.

ფროიდთან „მამა“ არის უფროსი, „პირველი და უკანასკნელი ავტორიტეტი, რომლის ყოვლისმომცველი ძალაუფლებისგან წამოვიდა ყველა ტიპის სოციალური ძალაუფლება ისტორიის მანძილზე“¹⁰⁷. ჭილაძეთა ოჯახში მამა, თავისი ნიშნებით (ძლიერება, ყოვლისმცოდნეობა, სამართლიანობა, იმედი), არაა ავტორიტეტი, მას ფუნქციურად ვერც ღელა ანაცვლებს, თუმცა, მამა-შვილს შორის მედიატორის როლს კი ასრულებს: „ღელა რომ მოკვდება, რა ვქნათ მაშინ?“¹⁰⁸ ეს კითხვა ყარამანსა და ბონდოს ერთნაირად აშინებთ, რადგან ციცინოს სიკვდილი მათ საბოლოო გაუცხოებას ნიშნავს.

ღელა ერთადერთია, ვინც ბონდოს სამშობლოსთან აკავშირებს, მისი ფესვის გამაგრებას ცდილობს. რუსეთიდან დაბრუნებულ, ვეროპულ ყაიდაზე ჩაცმულ ბონდოს ღელა საკუთარი ხელით მოქსოვილ ჩოხა-ახალუხს დაახვედრებს და ისიც ეროვნული სამოსით იმოსება (თარაშ ემხვარივით). ჩოხა-ახალუხი ძველი საქართველოს ხატია, ბონდო ამ მინიშნებას იღებს, თუმცა, საკუთარი გვარისა და კლასის მომავალს ფატალურად უყურებს: იგი ვერ შეაჩერებს ახალ დროებას, ამიტომაც ემძიმება ღელისგან ეროვნული იდენტობის კოდივით ნაჩუქარი თეთრი ყაბალახი და მამას უბრუნებს მას, როგორც წინაპართა მიმართ შეუსრულებელ მისიას.

ღელა-შვილის ერთობას ესქატოლოგიური წინათგრძნობაც აერთიანებს. ბონდოს ეს განცდა პეტერბურგში ყოფნისას უჩნდება, ციცინოს კი ავსული ატყობინებს, რომ სანაჲარდოცა და ჭილაძეთა გვარიც განწირულია. ციცინო სიკვდილის შემდეგაც წინასწარმეტყველებს: მეუღლეს ეცხადება და ბოლო ჟამის გარდუვალობაზე მიანიშნებს.

ბონდოს ავადმყოფი ფსიქიკა ჰალუცინაციების ტყვეობაშია; ხილვებს ციცინოც ხედავს, მათ შორის, შვილის ხილვებსაც: სასიკვდილოდ განწირული უცქერს ხალიჩას, სადაც უცნაური სახეები ერთმანეთს ეთამაშებიან, „იგრძნო, თუ რა გატაცებით უნდა ეთამაშნა ბონდოს მათთან“¹⁰⁹. ღელა არის ქალი, რომელთანაც ბონდო ჭიპლარითაა მიბმული, რომელსაც უყვარს და ეს ვაჟში სიხარულის გრძნობას აღძრავსო, ამბობს მწერალი. ციცინო არა მარტო ღელაა, რომელიც შვილის მომავალზე წუხს, არამედ ზოგადად, სიცოცხლის სიბოლო და ამ სიცოცხლეზე პასუხისმგებელი. სწორედ ამიტომ, იგი პროვიდენციალური წინათგრძნობის მატარებელია და დაღუპვის ნიშ-

ნებსაც სხვებზე ადრე ის იჭერს.

დემნა შენგელაიას პერსონაჟები ღია თუ ფარული ეროტიკულობის მატარებლები არიან. რომანში ყარამანისა და ციცინოს ურთიერთობასაც ეროტიზმის კვალი ატყვია, ესაა შუახნის მეუღლეების ეროტიკული ლტოლვა და ამითაა იგი საფურადღებოც და უნიკალურიც. ეროტიზმი მოდერნისტული მწერლობისთვის უცხო არ არის, თუმცა, თავისი მოულოდნელი რაკურსით (შუახნის მეუღლეთა ურთიერთობის ამსახველი სცენებით) ეს ეპიზოდები მაინც არატრადიციულია ქართული მწერლობისთვის.

ეროტიკულ ელფერს ატარებს ციცინოს ბავშვობისდროინდელი სიზმარიც, რომელიც, ერთდროულად, დედობრიობისა და სქესობრივი სიმწიფის მაუწყებელია: „მოკლეკაბიანმა გოგონამ სიზმარში შვილი ნახა. მას ბონდო ერქვა... იგრძნო, რომ ქალდებოდა, რომ მისი მკერდი ერთ ღამეში დამწიფდა მოულოდნელად“¹¹⁰. ფროიდი სიზმარს განდევნილი სურვილებისა და მოთხოვნილებების შენიღბულ აღსრულებად მიიჩნევდა. იგი თვლიდა, რომ სიზმარი ჩვენი არაცნობიერისგან გამოგზავნილი წერილია, სწორედ, ამიტომაც მისი შინაარსი შენიღბული, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში, ადამიანს გაეღვიძება და სიზმარიც ფუნქციას დაკარგავს¹¹¹. შვილის დასიზმრება ციცინოს ბოლომდე ვერგაცნობიერებულ სურვილებს, სექსუალურ სიმწიფეს მოასწავებს. ციცინოს ბავშვობისდროინდელი სიზმარი მისი ტვინის ნაყოფია, რომელიც ქალი-დედის არქაული მოდელის განვითარების მაჩვენებელია.

რომანში დედის სიკვდილი სანავარდოს კვდომის დასაწყისია: გულწრფელად დამწუხრებული ხალხი დასტირის დიდ ქალბატონს და თან გასტრონომიულ მოთხოვნილებებს იკმაყოფილებს: „შემომსხდარი ხალხი მაღიანად ილუკმებიან. მერიქიფენი ღვინის დასხმას ვერ აუდიან. არის თევზის ძელის წუწნა და ღომიანი თითების გალოკვა. ზოგი დგება და მის ადგილს მაშინვე სხვები იჭერენ“¹¹². სიკვდილ-სიცოცხლის სივრცეები ერთმანეთშია შეჭრილი, ეს ხაზგასმით გასტრონომიული, მატერიალური სურათი ამ ორი საწყისის შერევის ერთდროულად, პარადოქსულ და ტრაგიკულ ასპექტებს ააშკარავებს.

სიმბოლურია, რომ ციცინოს დაკრძალვაზე ხალხი რკინიგზაზე ლაპარაკობს, რადგან რკინიგზა ის საფრთხეა, საბოლოოდ რომ მოუღებს ბოლოს წარსულის სულს. ამიტომაც კითხულობს ყარამანი: „რა ვქნა

მე ახლა, რა ვქნა!”¹¹³ - ეს იმდროინდელი თავადაზნაურობის კითხვა იყო, მათი რეაქცია ახალ გამოწვევებზე, რომლებსაც ვერ უპასუხეს.

ლიზიკია-მოახლე

მოახლე ლიზიკია პირველი ქალია, რომლის მიმართაც სანავადოს მთავარმა ეროტიკული ლტოლვა იგრძნო. ის ილიას ლამაზისეულს ჰგავს: „მრგვალი, დაბალი და წითელი, დასიებული სხეულით, მოგრეზილი, დაუბანელი ფეხებით ბინძური ღამის პერანგისამარა... უზარმაზარ, წამოწოლილ გომბეშოს ჰგავს”¹¹⁴ (შდრ.: სასაცილო რამ იყო ეს ლამაზისეული: ერთი რაღაცა უშნოდ ჩასუქებული, ჯგუზი, ჭუჭყიანი, ტანზედ ეცვა ხამის ჩითის კაბა, ჭუჭყისგან ვერ გაირჩეოდა - რა ფერისა იყო”¹¹⁵. ლამაზისეული ლიზიკიას ინტერტექსტია, მისი ძაფით არის ნაქსოვი და ღროის მოთხოვნებისამებრ მოდერნიზებული.

პეტერბურგიდან შინ დაბრუნებული ბონდო „ლიზიკიას ხმის გაგონებაზე შეკრთა, ერთ ადგილას დაფაცურდა, წამოდგა და ისევ დაჯდა”¹¹⁶. ავტორი არ აზუსტებს, რა გაახსენდა ბონდოს, რა ამოატიუტივა მისმა ქვეცნობიერმა, ამ დეტალს იგი მკითხველს შემდგომი ინტერპრეტაციებისთვის უტოვებს. ამგვარი დაუსრულებლობა, მრავალწერტილის ესთეტიკა საზოგადოდ, დემნა შენგელაიას მხატვრული სტილის დამახასიათებელი ნიშანია.

ზ. ფროიდი აღნიშნავს, რომ ოიდიპოსის მითში ბავშვის ფარული სურვილია გადმოცემული, მოიშოროს თავისი სქესის მშობელი, რათა საპირისპირო სქესის მშობელთან სექსუალური კავშირის დამყარება შეძლოს. ვაჟისთვის სიყვარულისა და სითბოს წყარო დედაა, რომელიც მასზე გაბუდმებით ზრუნავს, მამა კი ფარული სურვილის შესრულებაში უშლის ხელს, ძლიერი მეტოქეა, რომელსაც ვერ შეებრძოლება და ვაჟიც უკან იხევს, კასტრაციის შიში აიძულებს დათრგუნოს სურვილები. „სანავადლოში” დედა მოახლემ ჩაანაცვლა: „პატარა ბონდო ლიზიკიას თმებში ჩააფრინდა და საოცარი გამწარებით, ტკბობითა და თითქოს, ჟინითაც წეწდა. გოგოს წივილი მას კიდევ უფრო აღიზიანებდა, ხითხითით სულს ვერ იბრუნებდა და ისე საშინელი იყო ეს ხითხითი, ისე ბილწი, რომ ყარამანმა ვერ მოითმინა, ფეხი იატაკს დაარტყა, და ღრიალი დაიწყო.... პირწავარდნილი მამაჩე-

მია!"¹¹⁷. მამის სიბრაზეს ვაჟის პირველი ეპილეფსიური შეტევა მოსდევს, ბავშვობის დროინდელი ტრაემა მამაკაცური უძლურების მიზეზი ხდება.

ყარამანის ხილვებში ბონდო ლიზიკიას კოცნის: „თავადი და გომბიო ლიზიკია!"¹¹⁸ წუხს ყარამანი, მისთვის ვაჟის საქციელი სოციალურად არათანასწორთა კავშირი არაა მხოლოდ (არისტოკრატთა შვილები ზოგჯერ დაბალი სოციალური ფენის ქალებს ეტრფოდნენ), ბონდოს ქმედება შვილის ბავშვობას ახსენებს, როცა პირველად აღეძრა ეჭვი, რომ ის საგვარეულო სენით იყო ავად.

რომანში ლიზიკიას ბონდოსთან ურთიერთობა ბავშვობის მოგონებისა და პალუცინაციების ზღვარს არ სცდება, ყველაზე ეროტიული ეპიზოდი კი ლიზიკიასა და გუჯუს უკავშირდება: მახინჯი ლიზიკია სისხლდაღორწილ, თეთრ თავადს სექსუალურად ჯანსაღ გუჯუს ამჯობინებს, გუჯუ ნახევარძმას ანაცვლებს. იქამდე - გველების განაყოფიერების სცენაა, არა მხოლოდ „სანავარდოს", არამედ საერთოდ, ღემნა შენგელაიას მხატვრული პროზის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუში, ემოციური, ფერადოვანი და ეროტიკული. გველის სიმბოლოც კვლავ ნიშნავს ზარატუსტრასთან გვაბრუნებს და არწივის ყელზე მოხვეულ გველს გვახსენებს.

გველების სცენა ესაა პრელუდია, რომელსაც ლიზიკიასა და გუჯუს სექსუალური აქტი მოსდევს. მზე აქ ნაყოფიერების სიმბოლოა, მზის სინთაქსური კავშირები, მისი სემანტიკა, საგანგებოდ შერჩეული სიტყვები, ასოციაციური ბმები, კონოტაციური მნიშვნელობების გაძლიერება მიიზიდავს ვნების, სითბოს, სიმზურვალის ასოციაციურ მნიშვნელობებს. მზე ღისკოა, თვალი, რომელიც მწიფობას უკავშირდება. სიმწიფისა და ნაყოფიერების სიმბოლოა გველიც, რომელიც რომანის ამ ეპიზოდში, ფაქტობრივად, ხსნის ბონდოს ზასიათს: მას ეშინია ნაყოფიერების სიმბოლოს, გველ უჩა-ღართამის, რითაც ქვეცნობიერად ამჟღავნებს სექსუალობისადმი, სასიცოცხლო ძალებისადმი შიშს.

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

„ფსიქოანალიზი რაღაც აზრით, არქეოლოგიაა, ბავშვობის არქეოლოგია“ აღნიშნავდა მერაბ მაძარდაშვილი (მაძარდაშვილი 1998:37). ფსიქოანალიზის საგანი სწორედ ბავშვობის, ანდა მოზრდილი ადამიანის წარსულის ანალიზია. „ბონდოს უყვარდა ბავშვობისას ერთი ქალი“¹¹⁹ ხათუნა, „მაყვალევით შავი და მოგრძო თვალები ჰქონდა ხათუნას და, რატომღაც, ღვთისმშობლის ხატი მოაგონდა, დედის ოთახში რომ ეკიდა... მის გულში დაიბადა უცნაური სურვილი ხათუნას მფარველობისა“¹²⁰. ღვთისმშობელი იუნგისეული დედის არქეტიპის უმნიშვნელოვანესი ასპექტია, ხათუნა კი ღვთისმშობლის ხატის ასოციაციით უკავშირდება დედის ხატს.

დედის არქეტიპის ერთ-ერთ ტიპურ გავლენად იუნგი ღონ-ჟუანობას, მამაკაცის მიერ ნებისმიერ ქალში გაუცნობიერებლად დედის ძიებას მიიჩნევდა. ბონდო ხათუნაში დედას ეძებს, ამის დასტურია ეპიზოდი, როცა სილვაში კანტის „წმინდა გონების კრიტიკიდან“ უზარმაზარი გომბეშო გადმოხტება, რომელიც იშთარიცაა, დოდო ბაყაყი, ლიზიკიაც და ხათუნაც. ყველა ეს სახე კი საბოლოოდ, ხათუნაში იკვრება, ხოლო ხათუნა დედას აგონებს: „ხათუნა... ეალერსება მის თმებს და ამ ალერსმა, რატომღაც დედის ალერსი მოაგონა“¹²¹. რთული ასოციაციური ბმებით, მიწის მოციქული გომბეშო დედის ასოციაციამდე მიდის, გაბინძურებული ხატი ბონდოს ზმანებებში სუფთაჲდება, იწმინდება და შეყვარებულის გავლით, დედის სახედ ტრანსფორმირდება-აღდგება.

ხათუნა დევებისა და გველეშაპების პატარა ბატონში მფარველობის მამაკაცურ სურვილს იწვევს, რადგან „ის ქალი იყო, სუსტი“; ხათუნასთან გრძნობს „უცნაურ სიამეს“ და მასვე უცქერს „ბედნიერი თვალებით“; ხათუნასთან იხსნება იგი, როგორც ჭყონდიდელთა შთამომავალი და რაინდი, მას უყვება დედისეულ ზღაპრებს მინანქრის სასახლეზე, ბროლის კოშკში გამოძწევდელ მზეთუნახავზე, ცხრათავიანი დევები და გველეშაპები რომ სდარაჯობენ, მათი ბატონი კი ბონდოა, რომელსაც ხალი აქვს მკლავზე - ქართულ მითოსში გაერცელებული „ნიშანი“, გამორჩეულობის, ღვთიკურთხეულობისა და ვაჟკაცობის სიმბოლო; და ბოლოს, ხათუნაა ქალი, რომელსაც პირველად აკოცა.

ხილვებში მას მზეთუნახავი ანაცვლებს, ხათუნასადმი გრძნობა მზეთუნახავში სუბლიმირდება და პირიქით, დედის ზღაპრებიდან გადმოსული მზეთუნახავი, ქალის იდეალური ხატი, ხათუნაში სხეულდება. ხათუნა დედის ხატის გაგრძელებაა, რომელთანაც ბონდოს ერთიკული ვნება კი არა, წმინდა სიყვარული აკავშირებს. მის სიკვდილს ბონდო ქალაქში ივებს და ეს დედის სიკვდილს მოასწავებს. ხათუნას დაკარგვით ბონდო სიყვარულის ნიჭს კარგავს.

დემნა შენგელაია ხშირად მიმართავს სიზმარსა და ჰალუცინაციას, როგორც მხატვრულ ხერხს, რაც პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტის კონსტრუირების საშუალებას იძლევა. ფროიდი აღნიშნავს, რომ ჰალუცინაცია საღ აზრზე მყოფ ადამიანსაც ახასიათებს, თუმცა, ამ შემთხვევაში მთავარია, რას ამბობს ადამიანის ფსიქიკა ჰალუცინაციების ენით, რადგან ჰალუცინაციები ჩვენი ცნობიერების წარმონაქმნია. ჰალუცინაციური მზეთუნახავი-რეალური ხათუნას წყვილი არის ყველაზე ნათელი მოგონება ბონდოს ცხოვრებაში, ლიზიკია კი არის ის, ვინაც აქ და ახლა მის პირისპირ დგას. ბონდოს ზღაპარი ურჩევნია რეალობას, რომელზეც აქტიურად ამბობს უარს, მასში არაცნობიერი უპირისპირდება ცნობიერს, წარმოსახული - რეალურს, წარსული - მომავალს.

ხათუნა რომანში ფრაგმენტულად ჩანს, მქრქალი და ყვავილივით ნახია და სიმბოლურად, ყვავილით იღუპება. ის ქალური პირველსაწყისია, ევაა, რომელსაც „ჩაკლულ სულში“ გრ. რობაქიძე ამომწურავ ტერმინს მოუძებნის - მარადქალური. ქალური პირველსაწყისის მატარებელი ხათუნა ბონდოს მეწყვილე ვერ ხდება და ბონდოს ტრაგიზმის ერთ-ერთი მიზეზი ესეცაა: დედის სითბოც, მარადქალურია და ზღაპრებისა და ლეგენდების სამყაროც მისთვის ერთდროულად, ბავშვობასთან ერთად სრულდება.

მზეთუნახავი

ავადმყოფი ფსიქიკის ნიშნები სანაგარდოს ბატონს ბავშვობიდანვე ეტყობა: „მატარა ბონდო ცხოვრობდა ლანდებში... მიმინოსავით მაღალი ცხვირი, მთრთოლავი ნესტოები და ვნებიანი ტუჩე-

ბი. მისი კაცური, გონიერი და ნაღვლით ამღვრეული შემოხედვა მწახველს ფარულ მორიდებასა და სიფრთხილეს აღუძრავდა... თანატოლებს არ უყვარდათ იგი, სამაგიეროდ მასაც სძულდა ისინი. დადიოდა მარტო საკუთარ სამყაროში, სადაც ყველაფერი ცოცხალი იყო¹²² - ტიპური ინტროვერტი იმთავითვე გარიყულია და მარტოსული.

იუნგი მიიჩნევს, რომ ჩვენი ცნობიერება კონკრეტული სინამდვილისგან განსხვავებულ სურათს ქმნის და ამატებს მას სრულიად სხვა ხატებს, ფერებსა და ტონებს, რომლებიც „ობიექტურად“ სულაც არ არსებობენ, რადგან შეზღუდული ცნობიერების გამო, სამყაროს მთლიანობის ხილვა არ შეგვიძლია: „სამყაროს თითქოს ვიწრო ჭუჭრუტანიდან ვაკვირდებით, საიდანაც მისი მხოლოდ პატარა მონაკვეთი ჩანს. დანარჩენი ყველაფერი წყვილია შთანთქმული და ჩვენი აღქმისათვის მიუწვდომელია. არაცნობიერის სამფლობელო თვალუწვდენელია და უწყვეტი, მაშინ როცა ცნობიერის სამეფო მარად ცვალებად, წამიერ წვდომათა შემოფარგლულ ველს წააგავს“¹²³. ბონდოს არაცნობიერში ყოველდღე უცნაური ამბები ხდება, მზეთუნახავი სტუმრობს: „მთელი ღამე იყო ალერსი მინანქრის სასახლეში... როდესაც პირველი მამალი იყივლებდა.. გაფრინდებოდა მზეთუნახავი ტახტრევანდით. ალერსით დაქანცულ ბონდოს ჩააწვენდა ნოხი ლოგინში“¹²⁴.

ფროიდის ფსიქოანალიზში სქესთა განსხვავება, როგორც ანატომიური რეალობა, თავიდანვე რეგულირებული არ არის. გარკვეულ ასაკში ბავშვი თავად მიდის ამ განსხვავების დადგენამდე, ე.ი. თავდაპირველად, ფსიქიკა იწყებს მუშაობას. ბონდოს ბავშვობაში სქესზე პირველი მინიშნება მოახლე ლიზიკიასთან დაკავშირებული ეპიზოდია, რომელსაც მამის რისხვა მოჰყვა. სწორედ ხსენებული ეპიზოდის შემდეგ ჩნდება მის ცხოვრებაში ხილვა სიზმარი მზეთუნახავი, რომელმაც ლიზიკია ჩაანაცვლა, ყოველ ღამე მოდიოდა და ბონდო „თანდათან ხმებოდა“¹²⁵, ამბობს ავტორი.

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

პეტერბურგში, უცხო მიწაზე, სადაც ბონდოს სულიც სხეულივით ეყინება, „ერთხელ ჩამოიხედა მის თვალებში სიხარულმა... ფრეილინა...“¹²⁶. ფრეილინა ტრუბანოვა უცხო მიწის ქალია, რომლის გამოც ჭყონდიდელთა შთამომავალი მშობლიურ მამულებს ჰყიდის. ქალის მიერ ნათქვამი საბედისწერო ფრაზა: „თავადო ბონდო, თქვენ ღილი გაკლიათ საყელოზე!“¹²⁷ - რომანის ტრაგიკულ რეფრენად იქცა, ღილი კი კოდირებულ სიტყვად, რომელიც ბონდოს მამაკაცურ უძლურებას აღნიშნავს.

ყველაზე მეტად ბონდოს ფსიქიკური პრობლემები ტრუბანოვასთან ურთიერთობაში მჟღავნდება. რომანის ერთ-ერთ ეპიზოდში, ბონდოს ხილვაში ჩნდება აღმოსავლური ზღაპარი, რომელშიც ფრეილინა მას ვაშლს აწვდის. ვაშლი ნაყოფიერების, ევასგან ადამის ცდუნების სიმბოლოა: ფრეილინა მას სექსს სთავაზობს. შემდგომ ხილვაში ბონდო აღმოსავლელი თავადია, რომელიც გრძნობს, რომ ქალი ალერსს ითხოვს და „როცა ბონდომ სახეზე მისი სუნთქვა იგრძნო: - თავადო ბონდო, თქვენ ღილი გაკლიათ საყელოზე! ბონდო გამოერკვა. ანთებულმა მოსწია საკინძე და შემოხეული საყელო ფერხითთ ესროლა“¹²⁸. ღილი, ამ შემთხვევაში, საზრისის მნიშვნელობას იძენს, მრავალფუნქციური სიმბოლოა, წარმოსახვა და რეალობა, წარსული და მომავალი, ფიზიკური და მეტაფიზიკური რომ უნდა შეკრას, შეაერთოს და მოარიგოს. ბონდო კი თავის გაორებულ, ქაოტურ „მე“-ს ვერ კრავს. ღილი ავლებს ზღვარს ადამიანსა და ველურობას შორის (მანანა კვაჭანტირაძე). ბონდოს ტრაგედია ისაა, რომ გრძნობს გუჯუხს, როგორც გადამრჩენის მნიშვნელობას, მაგრამ ვერ ახერხებს მისი გზის მიმდევრობას, რადგან დანარჩენი ღილები - ცივილიზაცია, ევროპული რაციოცენტრიზმი, განათლება (კანტის კითხულობს!) უშლის ხელს.

ტრუბანოვას ღილის ტარების მცირე ისტორია აქვს (მისი წინაპარი ბუხრის მილის მწმენდავი იყო), გუჯუხს კი ღილი საერთოდ არ აქვს, ტანსაცმელი არ აცვია და არც კანტის არსებობის შესახებ იცის, სამაგიეროდ, ჯანსაღია და გადარჩება კიდევაც. ბონდოს უკან, პირველყოფილი სიჯანსაღისკენ მიბრუნებაში ხელს სწორედ ღილის - შემკრელი, დამაკავშირებელი ფაქტორის არარსებობა უშლის, რომელ-

იც შეაერთებს, მოარიგებს და გაამთლიანებს მასში წარმართობასა და განათლებას.

ბონდოს სქესობრივი უუნარობა მხოლოდ ტრუბანოვასთან ვლინდება, M-11e $\Phi i \Phi i$ -სთან თუ სკოპეც ქალთან კი იგი სქესობრივი და განაყოფიერების უნარების მქონე მამაკაცია. ეპოქის სულისკვეთებიდან გამომდინარე, ამ შემთხვევაშიც პასუხი ფროიდთან უნდა ვეძიოთ. „ოქსფორდის ფსიქოლოგიის განმარტებით ლექსიკონში“ ფსიქიკური იმპოტენცია ასეა განმარტებული: 1. ფსიქოგენური იმპოტენცია. 2. ნორმალური ფსიქოლოგიური პროცესების განხორციელების დროებითი უუნარობა¹²⁹. ფროიდი ფსიქოგენურ იმპოტენციას სექსუალური ფუნქციის მოშლას უწოდებს, რომელსაც ადამიანის ცნობიერებისთვის მიუწვდომელი ფსიქიკური პროცესების მაპარალიზებული ქმედება იწვევს. მეტად გავრცელებული ფსიქიკური დაავადების გამომწვევი მიზეზების კვლევისას მან დაასკვნა, რომ ამ უცნაური სენით მკვეთრად გამოხატული მგრძნობელობის მქონე მამაკაცები ავადდებიან. სქესობრივი კონტაქტის მცდელობისას გადატანილი მარცხი მამაკაცზე მძიმე ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს, მას შიშის გრძნობა უჩნდება, რაც, სამომავლოდ, მამაკაცური პოტენციის დროებით შეჩერებას იწვევს. დაავადების საფუძველი ლიბიდოს განვითარების, სექსუალური ენერგიის შეჩერებაა. ფროიდი მიიჩნევდა, რომ ფსიქოგენური იმპოტენციის ნიშნები თანამედროვე კულტურულ საზოგადოებაში მეტად გავრცელებული სენია: თუკი მამაკაცს ქალის მიმართ პატივისცემა ამოძრავებს, მასთან სექსუალურ ურთიერთობაში თავს შებოჭილად გრძნობს. საკუთარ პოტენციას იგი სრულად ავლენს არა მაღალზნეობრივ მეუღლესთან, არამედ მეძავთან, ეთიკურად ნაკლებად ფასეულ, საზოგადოებაში, დაბალ სოციალურ საფეხურზე მდგომ ქალთან¹³⁰.

ფსიქოგენური იმპოტენციის ფროიდისეული აღწერა სრულ თანხედრადშია ბონდო-ტრუბანოვას, ბონდო-M-11e $\Phi i \Phi i$ -ს, ბონდო-სკოპეცი ქალის ურთიერთობების მოდელებთან. ბონდო ვერ ახერხებს ურთიერთობას ქალთან, რომელსაც ტოლად და სწორად მიიჩნევს (ტრუბანოვა), საკუთარ მამაკაცურ ენერგიას კი ბოლომდე იმ ქალებთან ავლენს, რომლებიც სოციალურად მასზე გაცილებით დაბლა დგანან (M-11e $\Phi i \Phi i$, სკოპეცი ქალი); ზოლო როცა სკოპეცი ქალი „თამაშის წესებს“ არღვევს, ფეხმძიმდება და სიყვარულს ითხოვს,

უმოწყალოდ ამცირებს, რითაც თვითმკვლელობამდე მიჰყავს იგი.

ბონდო კრიზისული ცნობიერების მატარებელი ადამიანია, მისი პიროვნული „მე“ გახლენილია. ყურადღების მიღმა ვერაფრით დარჩება ის ფსიქიკური ფონიკი, რომელსაც საგვარეულო სენი, ეპილეფსია ქმნის და რამაც ის სუიციდამდეც კი მიიყვანა. შეშლილობის, ფსიქიკური პათოლოგიების, შიზოფრენიის, სხვადასხვა პარანოიების თემა მოდერნისტთა შემოქმედებისთვის მეტად ორგანული და მახლობელი იყო, მით უფრო ფროიდისა და იუნგის კვლევების ფონზე, რასაც წმინდა სამეცნიერო მნიშვნელობის გარდა, ერთგვარი მოდურობის, ეპოქის სტილის ელფერიც დაჰკრავდა. ასე იყო ქართულ ლიტერატურაშიც (კლასიკურ მაგალითად მ. ჯავახიშვილის „კურდღელი“ იქცა). ბონდოს ხილვები, ჰალუცინაციები, სიზმრები, მომენტალური „გასვლა“ რეალური სამყაროდან, თავის ტკივილი, გულყრა, ჟრუანტელი ხერხემალში და შეგრძნება - „ტვინი შემიჭამა“ მისი დაავადების კლინიკით აიხსნება. ეპილეფსიის საერთაშორისო კლასიფიკაციისა და მისი მკურნალობის ძირითადი მიმართულებები განსაზღვრავს ეპილეფსიის კონკრეტულ შემთხვევებსა და მათ კლინიკას, რომელსაც, ვფიქრობთ, კონტექსტუალურად ზუსტად შეეფერება ბონდოს დაავადების სიმპტომატიკა¹³¹.

ეპილეფსიის ერთ-ერთი შეტევა, რომელიც ყველაზე ხელშესახებად გვაჩვენებს პერსონაჟის ფსიქიკურ მდგომარეობას, ბონდო ჭილაძეს მაღალი წრის მიღებაზე ემართება. ღეშნა შენგელაია ექსპრესიონისტულ სურათს ქმნის: სივრცეები იცვლება, საგნები მოძრაობას იწყებენ, ბონდო სივრცეში თავისუფლად გადაადგილდება და ეს ყველაფერი იმდენად ხელშესახება, რომ ნაწარმოების „შიგნით“ სივრცეში გითრევს და თანამონაწილედ გხდის: „თვალთ დაუბნელდა და უეცრად იგრძნო, რომ ფეხით შუა დარბაზში გადმოშვებულ კანკელზე ეკიდა, სტეარინის წვეთები ეცემა თბილად და ყველაფერს უკუღმა უცქერის... ბონდომ ტკივილი იგრძნო შიგნით. ვერ აიტანა. დაავლო ხელი უზარმაზარ დივანს, ასწია ზევით და ისროლა იქ, სადაც მუცელგაბერილი გრაფინები გორავდნენ თეთრ კრინოლინებში... არაფერს ხედავს. სულში ისევ სტკივა რაღაც და სწოვს. რისხვით ანთებული თვალებით, ჭყონდიდელის ზვიადობით შემოტრიალდა და გარეთ გავიდა“¹³². შედარებისთვის: როცა ყარამანს მამის ხმა ესმის, „თითქოს ქვეყანას ფეხით დაკიდებული უცქერის, ყველაფერი უკუღმა“¹³³.

ასოციაციათა სივრცე კვლავ იცვლება: ბონდო ვერსალის სასახლის ბაღში თეთრპარიკიანი მარკიზია (პიროვნული „მე“-ს გაორება) და მარიონეტულ კრინოლინს (ტრუბანოვას ხატი: „ის ისე ლამაზი იყო და ცარიელი“) სიყვარულს ეფიცება: „ცა ვატტოს მარაოებივით არის გადაღლილი და გადახსნილი... მარაოები ირწვეიან, მარაოები ირწვეიან და მარაოების იქით მოჩანს მზეთუნახავის ნუშივით მოგრძო, ტკბილი თვალები“¹³⁴; ამ შემთხვევაშიც, ფრეილინას მარიონეტული ხატის საპირწონედ ბონდო ეპილეფსიურ ზილვებში მზეთუნახავს ხედავს. ამგვარ ქრონოტოპულ ორმაგობაში „ერთმანეთშია განფენილი ემპირიული და არაემპირიული ღრო-სივრცე და ამდენად, გვაქვს „ნახტომები“ და გადასვლები ურთიერთსაპირისპირო ღროთ და სივრცით მონაცემებს შორის“¹³⁵.

ფრეილინაში ეპილეპტიკი ბონდო სიბნელის განცდას ბაღებს: „საქართველოდან მზის მაგიერ სიბნელე მოუტანა“¹³⁶. ტრუბანოვასთან ასოცირდება განსაზღვრება „თეთრი“, ბონდო ჭილაძესთან კი „ბნელი“. ფრეილინა „ცხოვრობდა თეთრგრანიტიან პეტერბურგში, თეთრი მარმარილოს სვეტებიან სასახლეში... უყვარდა... თეთრი კედლები... და ლაპარაკი იმაზე, რაც ყველასათვის ნათელი იყო და ნაცნობი“¹³⁷. ტრუბანოვას ინტელექტი სპირიტულ სეანსებს, მასონებსა და ოპერის მომღერლებზე ჭორობას ვერ სცდება. საქართველო მის წარმოდგენაში, მზიურია და ბონდოსგანაც მზის - სიმზურვალის, სინათლის, სოლარული ენერგიის მოლოდინი აქვს, სანაცვლოდ კი იღებს სიბნელეს (შინ დაბრუნებული ბონდო მამის აღქმაშიც ანალოგიურ ასოციაციას აღძრავს). თავად ბონდოც ნათლისა და ბნელის კონტრასტის მეშვეობით გამოხატავს საკუთარ განცდას: „ყორანივით ბნელი ღამეა... შორს, წრომი იმახის ბნელად... თეთრად ანათებს თეთრი მერანი... დაბნელდა სულში. საშველი არაა ამ სიბნელეში. სადაც მივიდა, ყველგან სიბნელე დახვდა... დაწვა საეჭვო წიგნები... ეს წიგნები მოიტანა მან სიბნელიდან... წინ ბნელა. ბნელოდა უკანაც, პეტერბურგში“¹³⁸. ბნელისა და ნათლის, თეთრისა და შავის ოპოზიციური მოდელები ლიტერატურაში პოპულარულია და სათავეს მითოსში იღებს. თეთრი აბსოლუტური სინათლის ფერია და უმანკოებასთან, ღვთიურობასთან ასოცირდება, შავი მისტიკური ფერია, წუთისოფლიდან განდგომის, გლოვისა და სიკვდილის სიმბოლო. ვასილ ბარნოვის თქმით, ქართველები მუდამ ნათლის თაყვანისმცემლები ვიყავით: „ჩვენ

წინაპართა რწმენით, ნათელი ღმერთი კეთილი ებრძოდა ბნელ ღმერთს ბოროტს... ბევრჯერ ბნელი ბოროტი გაიმარჯვებს კეთილზე. ეს გამარჯვება მაინც ჟამიერია: ბოლოს ნათელი განდევნის ბნელს, კეთილი სძლევს ბოროტს¹³⁹. შავი და თეთრი ფერები, წითელთან ერთად, ღომინირებს ქართულ შელოცვებსა და ზღაპრებშიც, ეს სამსკნელოვანი სამყაროს ძირითადი ფერებია.

თუკი „სანავარდოს“ აპოკალიფსურ ფონს გავითვალისწინებთ, ვფიქრობთ, თეთრი ფერის სიმბოლო რომანში სამყაროს საიდუმლო აღსასრულის მომასწავებელია - მანანა კვაჭანტირაძეს ესეში „პრიტჩა თეთრ ვეშაპზე“ დევიდ ლორენსის ციტატა მოჰყავს: „ვინ უწყის, როგორი დადგება აღსასრული? მელვილი კვლავ ეძიებს „სითეთრის“ ბუნებას, მას დიდი აბსტრაქცია აჯადოებს, აბსტრაქცია, რომელშიც ჩვენი ბოლო და აღსასრული დევს... თეთრი თუ შავი? ჩვენი თეთრი, აბსტრაქტული აღსასრული. - ბედისწერა! ბედისწერა! აღსასრული, მაგრამ რისი? ჩვენი თეთრი დღის აღსასრული. ჩვენ განწირულები ვართ, ვიღუპებით“¹⁴⁰.

ბნელისა და ნათლის მისტერია „ბიბლიაში“ იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. „შესაქმის“ პირველ დღეს ღმერთმა ერთმანეთისგან განწვალა ნათელი და ბნელი („და თქუა ღმერთმან: იქმენინ ნათელი და იქმნა ნათელი“¹⁴¹). „სახარებაში“ უფალი საკუთარ თავს სოფლის ნათელს უწოდებს („მე ვარ ნათელი სოფლისაი, რომელი შემომიღგეს მე, არა ვიდოდის ბნელსა, არამედ აქუნდეს ნათელი ცხოვრებისაი“¹⁴²). ასე რომ, შავი-თეთრის, ნათელი-ბნელის დაპირისპირება სამყაროსათვის ძველია, თუმცა, მწერალი „სანავარდოში“ ბნელსა და ნათელს, ანდა შავსა და თეთრს კი არ აპირისპირებს, არამედ ორივე ოპოზიციური წყვილიდან თითო კომპონენტს იღებს და აწყვილებს, ასე მიიღება ბნელისა და თეთრის კონტრასტი.

რატომ თეთრი და არა ნათელი? ნათელი, თავისი კონოტაციით, გაცილებით ღრმა, სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელი ცნებაა, ვიდრე თეთრი. თეთრი ფრეილინასთან მიმართებით მარტივის მნიშვნელობით იხმარება, ამიტომ აღიქვამს ბონდო მას მარიონეტულ კრინოლინად. ტრუბანოვა თეთრი - მარტივი და ცარიელი ქალია და არა ნათელი - სიწმინდისა და ამაღლებულობის სიმბოლო. ბონდოს ფრეილინას მიმართ კასტრაციის შიში ამოძრავებს (ლილის სიმბოლიკა). ამ შემთხვევაში, თეთრი-ბნელის სიმბოლიკა განსხვავებულ

ჟღერადობას იძენს.

ამავე კონტექსტში ხედავს ავტორი ჭილაძისა და ტრუბანოვას გენეალოგიასაც: „ბონდოს გენეალოგია იკარგებოდა საუკუნეთა სიღრმეებში. კნიაჟნას... წინაპარი იყო „ტრუბაჩისტი“ (ამას... მაღავედა, და ალბათ, იმიტომ სძულდა ყველაფერი ბნელი) და, როცა ის ბუხარს წმენდდა სასახლეში, რატომღაც მოეწონა იმპერატრიცა ეკატერინეს და უბოძეს თავადის ხარისხი“¹⁴³. ეს მხატვრული გამონაგონი არ გახლავთ: ცნობილი რუსი მეცნიერი, მწერალი და ლექსიკოგრაფი ელადიმირ დალი, „განმარტებით ლექსიკონში“, ტრუბანოვთა გვარზე წერს, რომ მეტსახელი „ტრუბან“, სავარაუდოდ, პროფესიულ დასახელებათა რიგს განეკუთვნება და გვარის დამფუძნებლის პროფესიულ საქმიანობაზე მიუთითებს. ის, შესაძლოა, ყოფილიყო საკვამურის დამამზადებელი, საკვამურის მწმენდავი, ხომალდის მშენებელი ან მეზღაური და დროთა განმავლობაში, მან გვარი ტრუბანოვი მიიღო“¹⁴⁴. რაც შეეხება ჭილაძეებს: ვახუშტი ბატონიშვილი შრომაში „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“ იძლევა მონაცემებს უძველესი ქართული წარჩინებული გვარების შესახებ, სადაც ასეთი ცნობაა: „ხოლო იმერეთს... კუალად ვაკესა შინა ჭილაძე“¹⁴⁵. ბონდოს ძარღვებში ძველი და ისტორიული მეხსიერების მატარებელი სისხლია, ტრუბანოვა საეჭვოდ დაწინაურებულ ნუვორიშთა შთამომავალია. მათ მენტალური შეუთავსებლობა აქვთ და ამიტომაც შეუძლებელი ქორწინება მათ შორის. ამიტომაც მიყვება ფრეილინა ცოლად გრაფ დე-გრიფენს, რომელიც ტრიქსტერის ტიპიერ სახეს წარმოადგენს. სავარაუდოდ, ეს დეტალი სიმბოლურ მნიშვნელობათა ამ რიგის უფრო ღრმა და ფართო, რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობათა მნიშვნელობასაც მოიცავს.

მწერალი კიდევ ერთ მინიშნებას იძლევა: ბონდოს კნიაჟნამ შესწივლა: „ვიღაც თეთრი მხედარი მოდის ჩემთან ყოველამე და მაშინებს!.. ასე ეშინოდა კნიაჟნას ყველაფერი ბნელის, თუმცა მას ვიღაც თეთრი მხედარიც აწუხებდა ბნელ ღამეებში“¹⁴⁶. რომანის აპოკალიფსური ფონის მიუხედავად, თეთრი მხედარი არ უნდა იყოს აპოკალიფსის თეთრი მხედარი, ვფიქრობთ, ეს ქართული ეროვნული ღვთაების, თეთრი გიორგის სახეა, წმინდა გიორგის წინასახე. ამ მოსაზრებას გვიმტკიცებს რომანის კიდევ ერთი ეპიზოდი, სადაც ბონდოს წარმოსახვაში წმინდა გიორგის თეთრი მერანია აქცენტირებული: „წმ. გიორგი აფრენილა ხატის კანდელზე და თეთრად

ანათებს თეთრი მერანი”¹⁴⁷. წმინდა გიორგი, ივ. ჯავახიშვილის თქმით, საქართველოში ღმერთთანაა იდენტიფიცირებული, ხოლო მისი კულტი უპრეცედენტო მოვლენაა. ამდენად, ყველაფერი თეთრის მოყვარე ფრეილინასგან თეთრი მხედრისადმი შიში თეთრი გიორგისადმი (შესაბამისად - წმინდა გიორგისადმი, ყველაზე „ქართული” წმინდანისადმი) ქვეცნობიერ შიშს უნდა მოასწავებდეს. ფრეილინას სიზმრებში თეთრი მხედარი ბონდოს სიმბოლოსაც წარმოადგენს და იგი (ფრეილინა) ისევე ღუპავს ბონდოს (მასში კასტრაციის შიშს აღძრავს), როგორც რომანის მითოსურ პლანში დოდო ბაყაყი აზრჩობს ჭაობში თეთრ მხედარს (რომანის პირველ რედაქციაში დელის პირას მიმავალ ბონდოს წმინდა გომბეშო ხვდება, რომელსაც თავი ბაყაყისა აქვს, ტანი კი კრინოლინიანი - ეს ფრეილინას სიმბოლოა).

სიმბოლურია, რომ დემნა შენგელაია რომანში მხოლოდ რუს ქალებს არ არქმევს სახელს, ესაა ფრეილინა ტრუბანოვა და სკოპეცი ქალი. მისთვის ეს ქალები სხვა მიწას განასახიერებენ, რომლებიც ვერ შეითავსებენ, ვერ იგუებენ ქართულ თესლს (ამგვარი რასობრივი თეორიები უფრო მძლავრად გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში იკვეთება).

„სანავარდოში“ არის ეპიზოდი, როცა ტრუბანოვა ბონდოს ტოვებს და გარბის, „კრინოლინის საპნის ქაფივით აშლილ აშიებში გამოჩნდა მისი ლამაზი და მაგარი ფეხები”¹⁴⁸. ავტორი ფრეილინას მაგარ ფეხებს ხათუნას პატარა და ქალურ ფეხებს ადარებს: „ხათუნას პატარა ფეხები ჰქონდა და წვივები გარედან ქალური სიღბილით მოქნილი”¹⁴⁹. ეს გადაძახილია სწორედ, „ახალ, წვივმაგარ” ხალხთან

ბოლშევიკებთან, ახალ რუსეთთან, რომლის სიმბოლოც რომანში სხვადასხვა ხატით ელინდება. ესაა აგრესიული, ძლიერი და ველური ახალი ჯიში, რომელიც ძველ, დაღლილ სისხლს - ძველ საქართველოს და მის ფასეულობებს უპირისპირდება. სწორედ ამიტომ იღუპება ხათუნა, ამიტომ მიჰყვება ტრუბანოვა მასსავით ცრუ-გრაფს ცოლად, ამიტომ ეძიებს გრიგოლ რობაქიძე ახალ ეროვნულ გამოწვევებზე პასუხებს აღმოსავლეთში. ეს კულტურული, გნებათ მენტალური დაპირისპირება და შეუთავსებლობაა.

რუსი ქალის მაგარი ფეხები „სანავარდოდან” ორი წლის შემდეგ შექმნილ „გველის პერანგშიც” ჩნდება - ოლგა ბალაშოვას: „გრძელნი ფლორენციულნი ფეხნი თეთრი ნაკადულის ორ მაგარ ტევრად

ჩამოხეთქილნი... ქალი ახალი რასის ქალწულია¹⁵⁰. რუსი ქალის ველურ, სექსუალურ ენერგიაში გრ. რობაქიძისთვის, ალბათ, ახალი რასის ველური წინსვლის საიდუმლოც იდო - ვასილი კამენსკისადმი მიძღვნილ მის ლექსში ასეთი სტრიქონებია: „და ვოლგა, ვოლგა დაუნ-დობელი-/ გადაღეშილი ენების ტბორებით/ შიგ ქერა ქალი მუდამ მდომელი/ მკერდებს რომ იხელს მრუში ზმორებით“¹⁵¹. ახალი რასის ქალებისგან განსხვავებით, ქართველი ქალი - მატასი ნაზია და წმინდა ნინოს ჰგავს. „გველის პერანგში“ ბოლშევიკური რუსეთის სიმბოლო სკვითებია, ანალოგიურ ფუნქციას „სანავარდოში“ კიპერი-ელთა ტომი ასრულებს. ამგვარი სიმბოლიკით ქმნიან ქართველი მწერლები ველური მოძალადის სახეს. გრიგოლ რობაქიძე ქალი - მიწის მოღელში აქცევს მატასის სახეს და ამით უსვამს ხაზს ქართველი ქალის სიმბოლურ ხატს: „მოდის ქართული მიწა: მისი მკერდით მისი ხნულებით მისი ტუბუებით - მისი ჯეჯილებით. სუნთქვა მიწის მაგარი“¹⁵².

„სანავარდოში“ ქალი კონკრეტული პერსონაჟიცაა და იმავდროულად, სახე-სიმბოლოც. ქალი-ქვეყანაა, მიწაა. აქაც კ. იუნგისეული დედის არქეტიპი შეიძლება გავიხსენოთ, რომელიც დედის სიმბოლოდ განიხილავს თაყვანისცემის ისეთ ობიექტებს, როგორებიცაა ქვეყანა, ქალაქი, მიწა, წყალი (დედამიწა, დედაქალაქი, დედაბოძი¹⁵³). აქედან გამომდინარე, სხვა ქალი - სხვა ქვეყანა და სხვა მიწა, შეუთავსებელი კულტურაა, ხოლო განსხვავებულ კულტურებს შორის კავშირი წარუმატებელია (ეს თემა დემნა შენგელაიამ მოგვიანებით „გურამ ბარამანდიაში“ უფრო მკვეთრად და აქცენტირებულად წარმოადგინა).

M-Lle φiφi

ტრუბანოვასთან გადატანილი მარცხის შემდეგ, ბონდო მეძავთან გარბის: ჩაჯდა კარეტაში და.. წავიდა სიბნელეში. საეჭვო რესტორანში მონახა მან მეზღვაურის ხასა M-Lle φiφi, მოუყვა როგორ მოსწყინდა სიცოცხლე, როგორ დაკარგა სიხარული და მიეძინა მის თეთრ მკერდქვეშ¹⁵⁴. ბონდო სექსუალურად უძღურია მაღალი საზოგადოების ქალთან, თუმცა, ახერხებს ურთიერთობას მეძავთან ბინძური სექსის სიმბოლოსთან, სოციალურად მასზე დაბლა მდგომ

ქალთან, რითაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ფროიდისეული ფსიქოგენური იმპოტენციის დიაგნოზს.

მეძავი უცხო მიწის სიმბოლოა, რომელიც მიწისგან შორს მყოფ და აკვატურ სიმბოლოსთან, ზღვასთან ასოცირებულ ადამიანებს მეზღვაურებს უკლავს მიწის სურვილს: „ახლა ალბათ მარტო სძინავს სიცივეში M-LLe ჭიჭი-ს და ძიგძიგებს ლოგინში, ანდა მოგზაურებს უკლავს მიწის სურვილს¹⁵⁵. მეზღვაურები მეძავთან ერთდროულად ქალის სურვილსაც იკლავენ და მიწისაც, ანუ ქალსა და მიწას-მამულს შორის აქაც იგივეობის ნიშანია.

პეტერბურგიდან ბონდოს შინ დაბრუნება მეძავისგან გაქცევაცაა: „M-LLe ჭიჭი... მეტად მხურვალე იყო და გაუმაძღარი. ვერ გაუძლო და გამოიქცა დედასთან”¹⁵⁶. დედა - მამულია, სადაც სხვა მიწიდან გარბის, იმის მიუხედავად, რომ ფრეილინასთან სექსუალური მარცხის შემდეგ, საკუთარი თავის, როგორც მამაკაცის, რეაბილიტირება მოახდინა.

სკოპეცი ქალი

ერთადერთი ქალი, რომელთანაც ბონდო მამრის სიამაყეს გრძნობს, სკოპცების სექტის წევრი ქალია. რომანში სკოპცების - საჭურისების თემას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია: „სკაპცების შეხებაზე საჭურისდება ყველაფერი. დაბერწდა სანავარდო... დასუნსულებენ კაცობადაკარგულნი. არც ენა ესმის მათი სანავარდოს, არც რწმენა. მათი ქადაგება გამხმარ ნაყოფებივით ცვივა საქართველოში”¹⁵⁷. რწმენაშერყეული ბონდო სკოპცებთან მიდის და ისინი საკუთარ ქრისტელ აცხადებენ მას, ეს ეპილეფსიის მორიგი შეტევის ფონზე ზდება: „ბუზები მის თავში ირევიან. მაცხოვარი ბონდო. ფეხებზე კოცნა და მისი ნაბანის ნაკურთხ წყლად აღიარება... ვნება ყელში აწევება და როცა გამოერკვა, სკაპცის ქალთან იწვა. სკაპცები ფუსფუსებდნენ და დამფროხალი თვალებით უცქეროდნენ ქრისტე მაცხოვარს”¹⁵⁸. ეს ეპიზოდი „სახარებისეულ“ პასაჟთან ინტერტექსტური გადაძახილი და მისი პროფანაციაა: მაცხოვარს მორწმუნე ქალები უკოცნიდნენ ფეხებს, ეპილეფსიის შეტევიან ბონდოს კი სექტანტი ქალები.

დემნა შენგელაია რამდენჯერმე აბრუნებს ბონდოს სკოპეცი

ქალის ისტორიასთან, მას სტანჯავს იმის შეგრძნება, რომ „სკაპცის ქალმა იკმარა მისი ვნება, კნიაჟნა ტრუბანოვამ გულში ხელი ჰკრა“⁴⁵⁹. ბონდო საკუთარ თავს, ქვეცნობიერად, საჭურის სკოპცებს უთანაბრებს და სექსუალურად ჯანსაღ გუჯუს ამიტიმაც ეთაყვანება, თუმცა, ფრეილი-ნასთან გაწყვეტილ ურთიერთობას მხოლოდ სექსუალური შეუთავსებლობა არ უდევს საფუძვლად (ღილი ამის სიმბოლოა), რაც ტრუბანოვას სიმბოლურ პლანში გააზრების საშუალებას იძლევა: ტრუბანოვა სასიცოცხლო ენერგიის (მათ შორის, სექსუალურისაც) მატარებელია, სკვითებისა და კიმერიელების ველური ტომების შთამომავალია, მაშინ, როცა ბონდოს სისხლი დაღორწილია, მას სასიცოცხლო ენერგია აკლია.

სკოპცების შემოსვლა სანაგარდოში ტოპოსის დაბერწებისა და განადგურების პერსპექტივას უკავშირდება. ეს არაა მხატვრული გამონაგონი მხოლოდ, დემნა შენგელაია აქ ისტორიულ ფაქტს ასახავს და რადგან სკოპცების სიმბოლიკა რომანში მრავალასპექტოვანია, აუცილებლად მოგვაჩნია მცირე ექსკურსი ამ თემასთან დაკავშირებით.

რუსი სასულიერო მწერალი, სერგეი ბულგაკოვი, ნაშრომში „მართლმადიდებლობა: განხეთქილებები, ერესი, სექტები, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან ქრისტიანობასა და მართლმადიდებლურ სწავლებას“ აღწერს იმ უდიდეს საფრთხეებს, სკოპცების ტოტალიტარული სექტა რუსულ საზოგადოებასა და რუსეთის სახელმწიფოს რომ უქადდა. 1772 წელს დაარსებული სექტის დამფუძნებელი, კონდრატი სელივანოვი, აქტიურ თანამოაზრე ალ. შილოვთან ერთად (ამ სახელებს დემნა შენგელაია „სანაგარდოშიც“ ახსენებს), ქდაგებდა დასაჭურისებას, როგორც ხორციელ ვნებათაგან გათავისუფლების საუკეთესო საშუალებას (**Оскупление** - დასაჭურისება, დაკოდვა). დასაჭურისება მამაკაცებში საკვერცხეების, სასქესო ორგანოს, ქალებში კი ტუბუს კერტების მოკვეთას გულისხმობდა. საკუთარ თავს ისინი ამაყად უწოდებდნენ „თეთრ მტრელებს“, რითაც განასხვავებდნენ სკოპცებს - ხლისტებისგან, „ნაცრისფერი მტრელებისგან“, „გათეთრება“ მათ ჟარგონზე დასაჭურისებას ნიშნავდა.

1775 წლისთვის სკოპცებმა ორიოლში, სოსნოვკას, ტამბოვსა და ტულაში 60 ადამიანის, მათ შორის, ბავშვების საჭურისებად მოქცევა შეძლეს. სოსნოვკაში ჩამოაყალიბეს სკოპცების პირველი „ხომალდი“ (სკოპცთა თემებს ხომალდები ერქვათ). თითოეულ ხომალდს მარ-

თავდა მარჩენალი, რომელიც უსაზღვრო ძალაუფლებით სარგებლობდა. სკოპციების სექტა ფაქტობრივად, სიცოცხლის წინააღმდეგ მიმართული, ტოტალიტარული გაერთიანება იყო და რუსეთის ხელისუფლებამაც საპასუხო ზომები მიიღო: „სელივანოვი და შილოვი მოძებნეს და გადაასახლეს, პირველი მათგანი ციმბირში, მეორე კი რიგაში, საიდანაც სკოპციების სექტაში ჯარისკაცთა ჩათრევის გამო... შლისებურგის ციხესიმაგრეში გადაიყვანეს“¹⁶⁰. ამის მიუხედავად, სკოპციები რუსეთის სხვა გუბერნიებს, შემდეგ კი მოსკოვსა და პეტერბურგს მოედნენ, ხოლო სელივანოვმა თავი „მეფე პეტრე მესამედ“ გამოაცხადა.

სელივანოვმა უსიტყვო მორჩილებაზე დამყარებული მძლავრი, ცენტრალიზებული ორგანიზაცია, ტოტალიტარული სექტა ჩამოაყალიბა, არისტოკრატიის დაინტერესება შეძლო და დედაქალაქშიც შექმნა მისტიკური ჯგუფი, რომლის შეკრებებსაც განათლების მაშინდელი მინისტრი, გოლიცინი, ერთხელ კი, იმპერატორი ალექსანდრე I დაესწრო. თავად სელივანოვი პეტერბურგელი ვაჭარი-სკოპციების მდიდრულ სახლებში ცხოვრობდა, სადაც პოლიცია ვერ აღწევდა.¹⁶¹

ალექსანდრე I-ის მმართველობის დასასრულს, პეტერბურგის სამხედრო გარნიზონსა და გვარდიაში ეპიდემიასავით გავრცელებულმა დასაჭურისების ტენდენციამ აიძულა ხელისუფლება, შეეცვალა დამოკიდებულება დიდგვაროვანთა სექტანტობით გატაცების მიმართ და მიეღო გადაწყვეტილება სკოპციების ციმბირსა და საქართველოში, სამხედრო სამსახურისთვის გადასახლების თაობაზე. ნიკოლოზ I-ის მმართველობის პერიოდში ეს ზომები კიდევ უფრო გამკაცრებულა¹⁶². 1820 წელს მეფის რუსეთმა 25.000 კაზაკი გადმოასახლა საქართველოში. 1825 წელს, მდინარე რიონის მახლობლად, სოფელ მარანში (სანავარდოს მახლობლად!) რუსი სექტანტების მორიგი დესანტი, 300-მდე სკოპეცი გადმოსხეს, მეორე ანალოგიური ჯგუფი კი სოფელ კოდორში ჩაასახლეს. 1830 წელს, ნიკოლოზ I-ის ბრძანებით, ყველა „რასკოლნიკი“ (ერეტიკოსი), რომელიც მართლმადიდებლობას უპირისპირდებოდა (დუხობორები, მალაკნები, სუბოტნიკები...), კავკასიის კორპუსში სამხედრო ჯარისკაცებად გააბწესეს. ამავე გადაწყვეტილების საფუძველზე, 1830-1840 წლებში, ათობით ათასი ადამიანი ტამბოვიდან, ორენბურგიდან, ვორონეჟიდან, სარატოვიდან, სამარიდან, ასტრახანიდან, ჩრდილო კავკასიიდან და დონის რეგიონებიდან საქართველო-

ში გადმოსახლეს. 1860-70-იან წლებში მათი ბელი გაიზიარეს რუსეთში განსაკუთრებით საშიშ სექტად მიჩნეულმა შტუნდისტებმა და ბაპტისტებმაც¹⁶³.

სკოპცების ტოტალიტარული სექტა, სარწმუნოებრივი გაზრწნის ალბათობასთან ერთად, დემოგრაფიული პრობლემის წინაშე მდგარი საქართველოსთვის განსაკუთრებულად საშიში იყო, ხოლო მათი სამხედრო სამსახურში გამწესებით რუსეთი უძველეს ქრისტიანულ სახელმწიფოს იდეოლოგიურადაც ხრავდა. ამიტომ იყენებს დემნა შენგელაია სკოპცებს ბოლშევიკების სიმბოლოდ, რომლებმაც ეროვნული უნაყოფობა მოუტანეს საქართველოს და სისხლისგან დაცალეს იგი. ამიტომ არის ბონდო ეპილეფსიის შეტევით გონებადაბინდული, როცა სკოპცებთან მიდის და ამიტომაც არ იკარებს იგი შემდგომ, უკვე გამოფხიზლებული, სკოპცის ქალს. მწერალი ზუსტ ფსიქოლოგიურ შეფასებას უძებნის ბონდოს განწყობას - სკოპცის ქალი ერთადერთია, ვის მიმართაც ბონდო, როგორც მამრი, „ხვადის უცნაურ კმაყოფილებას“, ანუ მამაკაცურ სიამაყეს გრძნობს. ამის მიუხედავად: „ბონდო იდგა კუშტი და შუბლშეკრული... სიბრაზით მოსწია საყელო, შემოიხია და იდგა განრისხებული... BOH!.. BOH!.. BOH!.. იკივლა მან... სადამოთი გაიგო: ვიღაც სკაპცის ქალს თავი დაეხრჩო რიონში... - ღმერთო, შენ აცხონე მისი სული!... - თქვა მან მწუხარედ, პირჯვარი გადაიწერა“¹⁶⁴. საყელის მოგლეჯა სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი ჟესტია, ასე იყო ფრეილინა ტრუბანოვასთან მარცხის შემდგომ და ეს ჟესტი მეორდება ამჯერადაც, როცა ბონდო უკვე თავად ამბობს უარს ქალის სიყვარულზე. საყელო ცივილიზაციის სიმბოლოა, ცივილიზაცია და რაციონალიზმი კი ბადებენ ეჭვს, რომელიც, თავის მხრივ, კლავს და ხელს უშლის სექსს. მიხეილ ჯავახიშვილის „თეთრ საყელოშიც“ ჯანსაღი სექსუალური ურთიერთობა (სხვა მომენტებთან ერთად) საყელოსგან, როგორც ცივილიზაციის შებოჭილობისგან განთავისუფლებას უკავშირდება.

რომანის ერთ-ერთ ეპიზოდში ფოსტლების ხმა გონებადაბინდულ ბონდოში გარკვეულ ასოციაციებს აღძრავს: „მტლამ-მტლუმი!... მძულს უგულო სიყვარული, ხვევნა-კოცნა, მტლამა-მტლუმი!.. ამბობს რუსთაველი და მოდის ლაღი, გადაშლილი პერგამენით. თამარი უსმენს მოჯადოებული და მარგალიტის საყურე ცანცახებს თეთრად ანთებული“¹⁶⁵. როცა რომანში ქალის (ქალი-შიწა-მამულის) კონ-

ცეპტზე ვსაუბრობთ, თამარის გაელვება შემთხვევითი არ არის. თამარი ბონდო ჭილაძის ეპოქას სწორედაც ლოგიკურად უკავშირდება - ეს, როგორც სოსო სიგუამ შენიშნა, რუსეთის და უნაყოფობის თემა: მეფის იტულება, პოლიტიკური ქორწინებით შეერთებოდა ნოვგოროდის დიდი თავადის, ანდრეი ბოგოლიუბსკის ვაჟს, იური (გიორგი) რუსს, თამარის ისტორიკოსების ცნობით, უნაყოფოდ დასრულდა რუსი უფლისწული უზნეო გამოდგა და ამიტომაც ჩამოაშორეს მეფეს⁶⁶. ამდენად, რუსეთი, როგორც საქართველოსთვის უნაყოფობის მომტანი სიმბოლო, სათავეს ისტორიული წარსულიდან იღებს.

ფეფელო ქადაგი

ქალი, რომელიც აპოკალიფსურ რკალს საბოლოოდ კრავს, ფეფელო ქადაგია. მისმა წინასწარმეტყველებამ იერიქონის საყვირივით უნდა დაანგრის სანავარდო, ღმერთმაც და კაცმაც ზურგი რომ აქცია. აღსასრულის მოლოდინში ბონდოს ავადმყოფობა მაქსიმალურად მძაფრდება. თითქოს, საკუთარ დასასრულს აჩქარებს, ოთახში ჰკიდებს ბაბუის პორტრეტს, რომლის მიმართაც გამუდმებულ შიშს განიცდის. აპოკალიფსური ფონი სრულიად მომწიფებულია, ბოლო აკორდი ფეფელო ქადაგის გამოჩენაა. რომანის ფინალურ თავსაც ასე ეწოდება: „ფეფელო ქადაგი და აქა დასასრული ამ უბედურად დაწყებული ამბისა“.

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

ბონდოცა და სანავარდოც ნისლია, ბურუსია, მწერალი სათქმელს ნახევარტონებში ამბობს და არც ამბობს, დაუსრულებელ სიმბოლოებს

გაწვდის. ქალთა საზეგებსაც ერთმანეთში ურევს, ბანქოსავით ჭრის, მათ მზატვრულ პორტრეტებს შეგრძნებებისა და ასოციაციების ღონეზე ხატავს. ყოველი მათგანი ერთმანეთს ავსებს და ყველა ერთად კი ერთი ქალია, „სანავარდოს“ მითოსური პლანის მთავარი პერსონაჟი, აქადურ-ბაბილონური ღვთაება, ნაყოფიერებისა და სიყვარულის სიმბოლო, ქალღმერთი ინანა-ნიშთარი, რომელიც თავისი მრავალასპექტოვნებით, ბონდო-დუმუზი-თამუზის ერთადერთი პარტნიორია (ამ საკითხს დაწერილობით „სანავარდოს“ მითოსურ პლანზე მსჯელობისას შევეხებით).

ბონდო ტოვებს დედას და მამულს (დედა-მიწას); დედა სხვის მიწაზე მყოფი შეილის საჭიროებისთვის, საკუთარ მიწას უცხო მიწის კაცზე ჰყიდის; მიწას - მარჩენალს ჰყიდის გლეხიც; ბონდოს პეტერბურგში (უცხო მიწაზე) გამგზავრებას დედის და მიწის ავალობა მოსდევს; ბონდო უცხო მიწის ქალს ვერ ეგუება და კვლავ დედასთან და დედა-მიწასთან ბრუნდება. თუმცა, დედაცა და მიწაც მისი უნიათობის საფასურს იხდიან: დედა კვდება, ხოლო დაბერწებულ და ავადმყოფ მიწას სხვები ეპატრონებიან.

ცივა სანავარდოში, ზამთარ-ზაფხულ ცივა. მერე რა, რომ ზაფხულის ხვატი ზრუკავს მინდვრებს. მაინც ისე უსაშველოდ ცივა, რომ ჭინკებიც კი ძაგძაგებენ, რადგან მზე შხამიანია, მიწა უნაყოფო, ეკლესია ჩამონგრეული, ხალხი კი პირგაყვითლებული და ტყირიანია. ჭაობის სული ტრიალებს სანავარდოში, რადგან იგი ღმერთმა და სიყვარულმა ერთდროულად დატოვეს.

„სანავარდოს“ მითოსურ-ფოლკლორული ხატები

„აბა, მეგობრებო, - ვთქვი მე, - წინ! მითოლოგია, მისტიკა - ეს ყველაფერი უკვე უკანაა! ჩვენს თვალწინ ახალი კენტავრი იბადება - ადამიანი მოტოციკლზე, ხოლო პირველი ანგელოზები ცაში აეროპლანის ფრთებით აიჭრნენ!“⁶⁷. ფუტურიზმის ფუძემდებლის წინასწარმეტყველება არ ახდა: მითი კვლავაც კულტურის განუყოფელ ნაწილად რჩება, რომელსაც პერიოდულად ვუბრუნდებით, რადგან იგი კაცობრიობის

ბავშვობის ანარეკლია, ჩვენს შემოქმედებით ენერგიას მუდმივად რომ კვებავს და თავისი პირველქმნილობით სამყაროს დაბერების საშუალებას არ აძლევს. მითისქმნადობის პროცესისკენ მიბრუნება ნიცშეს სახელს უკავშირდება, ხოლო ფროიდმა იგი ფსიქოანალიზის სფეროშიც გადაიტანა.

ლიტერატურაში და კერძოდ, რომანში მითოსური სიუჟეტების შემოტანამ სამყაროს ინდივიდუალური ასახვის ახალი საზრისი უქმნა თუ გამოისახელობითი შესაძლებლობები გააჩინა. მითოსმა რომანი მრავალპლანიანი გახადა, პირველხატების შემოტანით მას მეტი სიციცხალე და მისტიურობა შემატა. მითი განსაზღვრავს ნაწარმოების სტრუქტურას, ფილოსოფიას, პერსონაჟთა ხასიათს. მან, შესაძლოა, შექმნას რომანის მეორეული პლანი, გამოიყენებოდეს პირველადი თუ ტრანსფორმირებული სახით, ჩაერთოს ტექსტში მითოსური სიუჟეტის, ან სულაც, ალუზიისა თუ ასოციაციის სახით. მითის ამგვარი მრავალპლანიანობა და მოქნილობა, მისი უნარი - გააკეთილშობილოს, პროფანულობისაგან დაცალოს და მისტიური ელფერი შესძინოს ნაწარმოებს, დიდწილად განსაზღვრული მისი წინააღმდეგობრივი, ერთგვარად, ალოგიკური ბუნებით, რომელზედაც მიუთითებდა კიდეც კლოდ ლევი-სტროსი: „მითში ყველაფერი შესაძლებელია; მოვლენათა თანმიმდევრობა, თითქოს, ლოგიკის წესებს არ ემორჩილება და მიზეზობრიობის კანონს არღვევს. ნებისმიერ სიუჟეტს ნებისმიერი პრედიკატი შეიძლება ჰქონდეს, ნებისმიერი აზრობრივი კავშირებია შესაძლებელი; ამ მოჩვენებითი თავისუფლების პირობებში ერთი და იგივე მითები, იგივე განმასხვავებელი ნიშნებითა და ხშირად, იგივე დეტალებით, დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში გვხვდება“¹⁶⁸.

მითმა ახალი კულტურული შრე შემატა ქართულ მოდერნისტულ რომანს და თავის მხრივ, მოდერნიზმმაც ახალი სიცოცხლე მისცა მითს. მოდერნისტულმა მწერლობამ, თითქოს, გაანათა „ხალხოსნებსა“ და სოციალისტურ რეალიზმს შორის მოქცეული პერიოდი და შექმნა ლიტერატურული სტანდარტი, რომელიც ანგარიშგასაწევი გახდა შეძგომი პერიოდის ქართული ლიტერატურისთვის, განსაკუთრებით კი 60-70-იან წლებში, როცა ქართული მწერლობა კვლავ დაუბრუნდა მითის ესთეტიკას და მისი მეშვეობით შეეცადა ტოტალიტარული სისტემის პირობებში მკითხველამდე საკუთარი სათქმელის მიტანას.

ქართულ მოდერნისტულ რომანში მითი გახდა განახლების საფუძ-

ველი. იგი იქცა ნაწარმოების ღერძად, რომელზეც აიკინდა რომანის მთელი მხატვრული სისტემა; როგორც თამაზ ჩხენკელი აღნიშნავს: „ქრისტიანულ სამყაროში იშვიათია სხვა ქვეყანა, რომელსაც მითოსის ისეთი მდიდარი და არქაული დოკუმენტაციის მქონე მარაგი გააჩნდეს, როგორც საქართველოს. ქართული მითოსი ფესვეულად უკავშირდება შუამდინარეთის უძველეს თქმულებებს და, ამავე დროს, ღიდ მსგავსებას ამჟღავნებს ბერძნულ მითოლოგიასთან, რომლის ბევრი ელემენტი აგრეთვე წინააზიური წარმომავლობისაა“¹⁶⁹.

მოსაზრება ქართული მითოსის შუამდინარულთან ნათესაობის თაობაზე მახლობელი იყო ქართველი მოდერნისტებისთვისაც: 1913 წელს გამოიცა ივ. ჯავახიშვილის „ქართველი ერის ისტორია“, რომელშიც გამოითქვა ჰიპოთეზა ქართველთა წინააზიურ წარმოშობასა და შემდგომ კავკასიაში მოსვლაზე. ქართველ მოდერნისტთა შემოქმედებაშიც (ტ. ტაბიძე, კ. გამსახურდია, გ. ლეონიძე, გრ. რობაქიძე, პ. იაშვილი, ი. გრიშაშვილი...) გაჩნდა ისტორიული ფესვების მესოპოტამიაში ძიების მიმანიშნებელი მეტაფორული ხატები. შუამდინარეთი პროტოქართველთა ისტორიულ სამშობლოდ აღიქმება დემნა შენგელაიას რომანის პერსონაჟისთვისაც, ამიტომ მიმართავს იგი სწორედ შუამდინარეთთან დაკავშირებულ ისტორიულ თუ მითოსურ ხატებს.

„სანავარდოს“ მხატვრული ქსოვილიც ორმაგი ქსოვილითაა ნაქსოვი: ერთია რეალური ნარატივი, მეორე კი - მითოსურ-ფოლკლორული, რომელიც სხვადასხვა მითის, ლეგენდის, ზღაპრული პერსონაჟის თუ შელოცვის რეალურ თხრობაში შემოყვანით ხსნის რომანის ძირითად სათქმელს, ქმნის მის მითოპოეტურ სტილისტიკასა და მხატვრულ მთლიანობას. მითოსური და რეალური ნარატივი ის ორი შრეა, რომელიც ერთმანეთს ედება, პერსონაჟებიც ერთიდან მეორე შრეში დაუბრკოლებლად გადაადგილდებიან და ტოპოსის შესაბამისად იცვლებიან.

დემნა შენგელაია მითს კონცეპტუალური მოდელების შესაქმნელად, სიმბოლოებად და მეტაფორებად იყენებს. „სანავარდოს“ მეორეულ პლანს შუამდინარული მითოსი, კერძოდ, ბაბილონური სიყვარულის, ნაყოფიერებისა და ომის ქაღალმერთ იშთარისა და მისი ქმრის, ვეგეტაციის ღვთაების, მწყემს თაძუზის (შუმერულში - ინანასა და ღუშუზის) მითი ქმნის. მითოსური პლანის სააზროვნო სივრცე გაჯერებულია იშთარის მრავალასპექტოვნებით, მისი მეტაფორული

ვარიაციებით და ორგანულად უკავშირდება ნაწარმოების მთავარ სათქმელს, ნაყოფიერების თემას.

იშთარისა და თამუზის მითი გარკვეულწილად, „სანავარდოს“ გასაღებს წარმოადგენს. მწერლის არჩევანი შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო: ჯერ ერთი, იშთარი ნაყოფიერებისა და სიყვარულის ღვთაებაა, ბონდოს მთავარი პრობლემა კი სიბერეა, „ტრაგედია კაცისა, ვისაც შეიღიერება, მოდგმის გაგრძელება, ნაყოფიერება ოცნებად გადაქცევიან. ვისთვისაც ეს ოცნება განუზომელ სულიერ ტანჯვად გამზდარა“¹⁷⁰; მეორეც, ინანა-იშთარი ყველაზე მასშტაბური და მოქმედების ფართო დიაპაზონის მქონე ქალღმერთია, რომელიც, როგორც „სანავარდოს“ მითოსური პლანი, საკუთარ თავში მოიცავს და აერთიანებს რომანის პერსონაჟ ყველა ქალს.

იშთარის ქმარი მითში თამუზია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ბონდოს მითოსური პირველსახეც ვეგეტაციის ღვთაება თამუზია, რომლის სახელი განახლებას, ხელახლა შევსებას უკავშირდება. მოღერნისტული რომანის სიუჟეტი მითოსურ ქარგას უმეტესწილად, ბოლომდე არ მიჰყვება, თუმცა, პირველსახის მოხმოა მისგან, როგორც ნორმიდან გადახვევის მასშტაბებს ავლენს და ამ სახითაც მონაწილეობს მხატვრული სახე-სიმბოლოს კონსტრუირებაში.

ლიზიკია - იშთარი

ჭილაძეთა მაზინჯი მოახლე ლიზიკია სქესობრივ კავშირს გუჯუ ლაბახუასთან ამყარებს. „გილგამეშის ეპოსში“ ველური ენჭიდუს განკაცებაში, მის ბუნებაში „კაცობის“ გამოღვიძებაში, ქალღმერთი იშთარი მონაწილეობს. იგი მისი კულტის მსახური ქალის, შამხათის მეშვეობით შეიყვარებს ენჭიდუს და მასში კაცთა მოდგმა ფაილოგენეზს გადის. ხოლო როცა ღმერთებმა სიკვდილი მიუსაჯეს, „ქვესკნელში ჩასვლაც კაცთა ხვედრისამებრ წილად ერგო ენჭიდუს, როგორც საუაღალო პრივილეგია კაცად ყოფნისა, როცა წართმეულია ერთ-ერთი მე მრავალთაგან „ქვესკნელიდან ამოსვლა“¹⁷¹.

თუკი იშთარისა და თამუზის მითს „სანავარდოს“ მეორეულ პლანად განვიხილავთ, გუჯუ-ენჭიდუსა და ლიზიკია-შამხათის ანალოგიაც თავისთავად ჩნდება - მათი კულტურულ-ასოციაციური კავ-

შირები აშკარაა; მაგრამ, ლიზიკია-შამხათი გუჯუ-ენქიდუს ფილოგენ-
ების (განკაცების) მეშვეობით კაცებრივ (კულტურულ) საწყისს ვერ
უვითარებს. გუჯუ ენქიდუს სახეს უარყოფითი ნიშნით ავითარებს,
ხოლო ლიზიკიასთან ბონდოს ეროტიული მცდელობები მარცხით
სრულდება. შესაბამისად, ლიზიკია-შამხათი-იშთარს ბონდომ თამუზობა
ვერ გაუწია, ლიზიკია ვერ ზრდის ბონდოში მამაკაცს.

ხათუნა - მზეთუნახავი - იშთარი

წერილში „მზეთუნახავი“ დემნა შენგელაია აღნიშნავს, რომ
მზეთუნახავი იშთარის ქართული ვარიანტია: „მზეთუნახავი უბრალო
მოკლადი, ჩვეულებრივი ქალი როდია. ნიშნად ღვთაებრივობისა, ოქროს
დალალი ამკობს... ის ხან ავხორცი ხასაა და ხან ცოლი თავისი
მხსნელისა. მისი უაღრესი ქალოვანებისა და სინაზის დამამტკიცებე-
ლი თუნდ ისიც არის, რომ მას ხელში მუდამ სარკე უჭირავს...
სარკე სიმბოლოა ცის უსასრულობისა. მამასადამე, მზეთუნახავი ნამ-
დვილად ციური არსებაა“¹⁷². ამგვარად ავლენს მწერალი იმ ნიშნებს,
რითაც მზეთუნახავი ემსგავსება იშთარს - ავხორციობა და სიწმინდე
ერთდროულად; „იშთარი იგივე ეთერია, ხოლო ეთერი კი მზეთუნახ-
ავი. გამოდის, რომ იშთარიც მზეთუნახავი ღვთაებაა“¹⁷³.

ნაყოფიერების ქალღმერთის ორგვარ ბუნებაზე მიუთითებს ზურაბ
კიკნაძეც, როცა აღნიშნავს, რომ გილგამეშის ეპოსში დიდებული იშ-
თარი თავად ეძალება ვინმე იშულანუს. ამდენად, მზეთუნახავი, რომელიც
ყოველ ღამე მოდიოდა ბონდოსთან, „კლემამოსილი გადმოვიდოდა ოქროს
ქოშებით და შეგებებულ ბონდოს ფარულუივით ჩამოეკიდებოდა მა-
ღალ კისერზე. მთელი ღამე იყო ალერსი მინანქრის სასახლეში“¹⁷⁴ -
იშთარია, კლემამოსილი და ბიწიერი ერთდროულად, რომელიც ბონ-
დოს ცხოვრებაში მას შემდეგ გაჩნდა, რაც ხათუნას დაშორდა. ბონდო,
ქვეცნობიერად, აკავშირებს კიდევაც მათ, როცა ხათუნას ბროლის
სასახლეში გამომწყვდეული მზეთუნახავის ამბავს უყვება.

რომანში არის მაღალი მხატვრული ოსტატობით შესრულებუ-
ლი ეპიზოდი, როცა კანტის „წმინდა გონების კრიტიკიდან“ უზარმაზ-
არი გომბემო ხტება და ნიღბებს მყისიერად იცვლის: ხან ადგილის
დღეა, ხან ქვესკნელში თამუზის საძებნელად ჩასული იშთარი, ხან

დოდო ბაყაყი, ხან მზეთუნახავი, ხან ლიზიკია, საბოლოოდ კი, „ბონდომ შეხვდა – ხათუნა იყო. ბაყაყის ტყავი შრიალით გადაიკეცა ქალის ზურგზე“¹⁷⁵. ბონდო გომბეშოს ცოლს უწოდებს („ხათუნაა მისი სახელი“), იქამდე - იშთარს, რითაც საკუთარ თავს თამუშთან აიგივებს. ამავდროულად, წმინდა გომბეშოს თავი ბაყაყის აქვს, ტანი კი კრინოლინიანი, ანუ - ფრეილინა ტრუბანოვაა. ბაყაყი იშთარის ზოომორფული სახეა, „წყლის ბინადარია, წყალი კი მოიაზრება მდებალ, ანუ ქალურ სტიქიად. ბაყაყი... ქვენა სამყაროს ატრიბუტია“¹⁷⁶.

აკაკი ბაქრაძე ბაყაყის ტყავში გახვეული მზეთუნახავის სიმბოლოს ნაყოფიერებაზე ბონდოს ოცნებას უკავშირებს: „მზეთუნახავი ნაყოფიერების ქაღალმერთია და ბაყაყის ტყავი იმიტომ აცვია, რომ წყალში ცხოვრობს. როგორც თავად დემნა შენგელაიამ გამოიკვლია, მზეთუნახავი ბაბილონური ქაღალმერთის იშთარის ქართული ვარიანტია. 1. იშთარი კი... წყალი, წვიმა და ნაყოფიერებაა. 2. ამას თუ დაუვმატებთ... განმარტებასაც, რომ იშთარი იყო სიყვარულისა და დედაკაცური ნაყოფიერების ქაღალმერთი, დედობის მფარველი, მშობიარეს ქომაგი და ადამიანთა არსებობის შემქმნელი, 3. მაშინ სრულიად ნათელი იქნება, რომ მზეთუნახავი-იშთარის სიყვარულში ბონდოს ჩაქსოვილი აქვს ოცნება ნაყოფიერებაზე, სურვილი შთამომავლობის გაგრძელებისა, ხსნა გადაგვარებისაგან“¹⁷⁷.

ბაყაყის ქალად (მზეთუნახავად, მეფის ასულად) გადაქცევა მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის ზღაპრებში გვხვდება. თუმცა, აქ საინტერესო და უცნაური ბაყაყის წიგნიდან კანტის „წმინდა გონების კრიტიკიდან“ გადმოხტომაა. საგულისხმოა, რომ რომანის პირვანდელ ვერსიაში ბონდო მეტად უდიერად იხსენიებს კანტს: „რა უნდოდა ამ კაცს?... დატუელიყო თავის კენიგსბერგში!.. ვინ აწუხებდა, რომ მოედო ქვეყანას კეთროვანსავით!.. დაუკარგა ნდობა სამყაროს. მოწამლა ქვეყანა. გახეთქა შუაზე“¹⁷⁸. თ. ჩხაიძე მართებულად უკავშირებს ბონდოს მიერ კანტის კრიტიკას მოდერნისტებისთვის უმნიშვნელოვანეს ფიგურას, ნიცშეს, რომელმაც „ანტიქრისტიანში“ გააკრიტიკა კანტი, მისი კატეგორიული იმპერატივი ცხოვრებისადმი სახიფათოდ მიიჩნია, ფილოსოფოსს კი ქურუმების მემკვიდრე და იდიოტი უწოდა. ამდენად, კანტის წიგნიდან ბაყაყის გადმოხტომა სიცოცხლის ფილოსოფიის კონტექსტში უნდა განვიხილოთ: იშთარი გამრავლების, ნაყოფიერების, ე.ი. სიცოცხლის სიმბოლოა და ამდენად, იგი შეუთავსებელია

კანტის „წმინდა გონების კრიტიკასთან“.

ტრუბანოვა - ალი ფაინა - იმთარი

რომანში ფრეილინა ტრუბანოვას მითოსური ხატი ალი ფაინაა, რომელიც წვივმაგარ გლეხის ბიჭს შეიყვარებს, ხოლო როცა გლეხის ცოლი საჭონლის პატივით დასვრილ მის ოქროს თმას შეეხება (თბილი წყლით გაბანს), შეყვარებულს ტოვებს და თავს იწამლავს (პირველ რედაქციაში: „თავისი თვიურით მოიწამლა თავი“¹⁷⁹). წერილში „ამირანის გარშემო“ დემნა შენგელაია თქმულების განსხვავებულ ფინალს გვაცნობს: ალმა „ერთი შეჰკივლა და იმ ოჯახიდან სამუდამოდ გადაიკარგა“¹⁸⁰. შესაბამისად, ალი ფაინას თვითმკვლელობა მხატვრული გამონაგონია, რითაც ავტორი საკრალური სივრცის დესაკრალიზების შედეგს კიდევ უფრო ამძაფრებს: ახალ რეალობაში ალი კი არ გარბის, არამედ თავს იკლავს. მწერალი მიზეზსაც ხსნის: ბიწიერების მიუხედავად, მზეთუნახავი მაინც „ღვთაებრივად წმინდა და მიწიერი ქალი, მიჯნური (ცოლი) თავის შეხებით მას მუდამ ბილწავს, რის შემდეგაც ის გარდუვლად იღუპება“¹⁸¹. დემნა შენგელაია განმარტავს: „რად არ წაიბილწა ალის ოქროს თმები საჭონლის პატივით და წარწყმდა ღიაღის შეხებით? იმიტომ, რომ იგი პირუტყვთა პატრონია, მათი ღვთაებაა და ამასთანავე „მტერი“ ღიაღისა, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა პირველ ოჯახს და მოათვინიერა პირველი მონადირე მამაკაცი და პირველი მხეცი... რად არის ნადირთუფალი „მტერი“ დედაკაცისა? იმიტომ რომ, ნადირი წმინდაა, ხოლო ღიაღი „ბილწი“ მისი თვის სენის გამო“¹⁸².

ქართულ ფოლკლორში ამგვარი მაქცია ქალების მამაკაცებთან (განსაკუთრებით, ცოლიან მამაკაცებთან) ურთიერთობის მაგალითები ხშირია (მაგ., ზევსურული სამძივარი, თუშური თებუორიკა) და ამ ურთიერთობათა ხასიათს ოჯახის დიასახლისის განსაზღვრავს: „თუ ქალმა იცის, როგორ მოიქცეს, მაშინ მისი ქმრის სატრფო სიკეთესა და ბარაქას უტოვებს ოჯახს. მთავარი პირობა საიდუმლოს შენახვაა (როგორც ღალისა და მონადირის ურთიერთობაში, ანუ საკრალურია ეს კავშირი და იგი მხოლოდ განდობილთა წრეშია ცნობილი, ისევე, როგორც ნებისმიერი მისტერია) და მისი დაცვა სწორედ დიასახ-

ლისს ეკისრება. ოჯახის წევრების გარდა, სხვამ არ უნდა იცოდეს ამ კავშირის შესახებ. წინააღმდეგ შემთხვევაში ამბავი სავალალო შედეგით მთავრდება”¹⁸³. „სანავარდოში” გლეხის ცოლმა ტაბუ დაარღვია და ფაინაც იღუპება.

„მზეთუნახავში” დემნა შენგელაია ქართულ ღვთაება დაღს, უმცროსღვთაება აღსა და წმინდანინანს - იშთარს უკავშირებს: „დალი უადრესად ქართულხალხური წარმოშობისაა, მაგრამ... საკუთარი სახელი ის არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება იყოს... დალი იგივე აღია... თუ ბარის საქართველოში აღნი მინდვრის, წყლისა და ტყის ბატონები, ე.ი. უმცროს-ღვთაებანი არიან, სევანურში მათ დაღნი ანუ დიღარ ეწოდებათ... ამგვარად, დალი არ არის საკუთარი სახელი მზეთუნახავისა... ღვთაება, ანუ იგივე დალი სახელად იშთარ-ულამაზესი, ე.ი. მზეთუნახავი ქალღმერთი იყო... იშთარი თავისი აღნაგობით სამივე სკნელს განაგებდა, რის მანიშნებელიც, ერთი მხრივ, ფრთები, მეორე მხრივ, თევზის ტანი და მესამე მხრივ კი მისი ძაღლის პირიანობა იყო... ის რომ ასტრალური ღვთაება იყო, ისიც ადასტურებს, რომ ის მაღალ ხეზე ბუდობდა და ღამეს დღესავით ანათებდა. ეს ზომ ჩვენი „წმინდანინია”, სამეგრელოში ასწლოვან ხეზე ღამით რომ ჯდებოდა და ვარსკვლავივით ქათქათებდა!”¹⁸⁴. ასეთ სქემაში აღი-იშთარია, ტრუბანოვა კი მითოსური ხატით, აღი ფაინათი უკავშირდება მას. ამ შემთხვევაშიც, ბონდო ვერ გახდა ფრეილინა-ფაინა- იშთარის თამუზი, ანუ მისი ქმარი.

M-lle ჭიჭი - სკოპეცი ქალი - იშთარი

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

ამითვე უნდა აიხსნას სკოპეცი ქალის თვითმკვლელობაც: იმ-
თარის კულტში საკრალური ქორწინება ნაყოფიერებით არ სრულდე-
ბოდა, რიტუალურ სარეცელზე დათხეული თესლი მხოლოდ სხვათა
გამრავლებისთვის საჭირო ბიძგის მიმცემი უნდა გამხდარიყო. სკო-
პეცმა ქალმა ამ სქემას გადაუხვია (დაფეხმძიმდა) და დაიღუპა კიდეც.

ციცინო - იშთარი

იშთარის მითოსურ პირველსახეს დედა, ციცინო ზეციძეც უკავ-
შირდება: ზურაბ კიკნაძეს მოჰყავს ფრაგმენტი ერთ-ერთი ტექსტიდან,
სადაც ინანა ერთდროულად უწოდებს დუბუზს ქმარსაც და შვილსაც:
„დელოფალი ქმარს ცხარედ დასტირის/ ვაი მის ქმარს, ვაი მის
შვილს/... მის ქმარს დატყვევებულს, მის შვილს დატყვევებულს!“¹⁸⁵.
ამ შემთხვევაში, რასაკვირველია, ტექსტში არ იგულისხმება დედა - ამ
სიტყვის ყოფითი მნიშვნელობით: იშთარის დელობა თამუზის მიმართ
განსაკუთრებული, ქალური მფარველობის ნიშანია: „თამუზის მითოს-
ში იშთარ-ინანას წვლილი ისეთივე მნიშვნელობისაა, როგორიცაა
ოსირისის მითოსში ისიდასი, ატისის მითოსში - კვიბელესი... პერსე-
ფონეს მითოსში - დემეტრასი და ა.შ. განწილული ღმერთის კვალ-
დადღგომის მისტერიაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მარადქალურ
არსებას, რომელიც ზოგჯერ სატრფოა, ზოგჯერ და, ზოგჯერ დედა,
ხოლო ზოგჯერ - სულეველა ერთად“¹⁸⁶.

თავისი მრავალსახეობითა და მრავალპლანიანობით შუამდი-
ნარული ქალღმერთი „სანავარდოს“ ქალი პერსონაჟების მითოსური
პირველსახეა: ტრუბანოვას იშთარი ალი ფაინათი უკავშირდება, ზათუ-
ნას მზეთუნახავით, M-lle Φίει-ს და სკოპეცის ქალს იშთარის
ეროტიკული არსით, ლიზიკიას კი მისი „ღეთაებრივი როსკიპით“-
შამხათით. ქალღმერთი იშთარი მრავალსაპექტოვანია, მისი მოქმედებ-
ის დიპაზონი კი ფართო: ცის დედოფალი, ქვესკნელის ტყვე, ნაყოფი-
ერების სიმბოლო და ომის ქალღმერთი, ამორძალი და ქალწული,
მწუხრისა და ცისკრის ვარსკვლავი, სასიყვარულო ვნებათა დედა-
უფალი.

რაც შეეხება ბონდოს მითოსურ პრასახეს: თამუზი, იშთარის პირველი მითოსური ქმარი, შუმერის გაღვთაებებულ მეფეთა წინასახეა, ნაყოფიერების სიმბოლო და მწყემსი. შუმერულ მითოსში კი მწყემსი უნდა დაიღუპოს: „მისი სიცოცხლე ხანმოკლეა, რადგან ხანმოკლეა თავად პირუტყვის ნაყოფიერების პერიოდი... გამრავლების შეწყვეტას ემატება რძის გაშრობა და ღუმუზი - „რძის ცხოველმყოფელი ძალა“... იღუპება”¹⁸⁷. ასე იკვეთება ერთმანეთთან ბონდოსა და თამუზის უნაყოფობა („რძის გაშრობა“ ნაყოფიერებისგან დაშრეტა). და ბედისწერა.

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

დემნა შენგელაია „სანავარდოში“ იშთარის მითის სხვა ვერსიას გვთავაზობს: იშთარს შეუყვარდა თამუზი, მაგრამ ქალღმერთი სიბრძნის ღმერთმა, ეამ შეიყვარა, მწყემსი მოწამლა და ქვესკნელში გადაკარგა. სიყვარულის მძებნელი იშთარი ქვესკნელის შვიდ კარს გაღის, სადაც მავნეები შეყრიან სხვადასხვა ავადმყოფობას, ართმევენ გონებას, სილამაზეს, მაგრამ ის მაინც არ თმობს სატრფოს: „მე მინდა თამუზი!- თქვა მოწყურებით იშთარმა... ურ-კაშდიში დაჰქანა ვენახები... კურატი მოზვერი არ ახტება უშობელს. ვაყა არ ეტანება ფაშატს. ცოლი ცალკე წევს თავის საწოლში და ქმარი ცალკე“¹⁸⁸. ზუსტად ასეა მითის ჩვენამდე მოღწეულ ვარიანტშიც („რა ჩახდა მოუსაველეთს დელოფალი იშთარი,-/ ხარ-ფურნი აღარ ზურაობენ/ ქალწულს ვაჟი-კაცი აღარ ეუღლება/ სძინავს ვაჟი-კაცს საწოლში

თვისად/ სძინავს ქალწულს საქალებოში¹⁸⁹), რაც გვაფიქრებინებს, რომ ღებნა შენგელაია მითის ტექსტებს ზედმიწევნით კარგად იცნობდა.

მითის ამ ვარიანტში, რომელიც მკვლევარ-შუმეროლოგთა კვლევებსა და სხვადასხვა მითოლოგიურ ლექსიკონებში დასტურდება (მათ შორის, ჯეიმს ფრეზერის „ოქროს რტოში“), ქალღმერთი საყვარელ ქმარს გამოიხსნის: „ყოველწლიურად თამუზი ნათელ ღელამიწას ტოვებს და პირქუშ მიწისქვეშა სამყაროში ჩადის. ყოველ წელს თამუზის ღვთაებრივი შეყვარებული მიდიოდა თავისი ღმერთის საძებნელად... მის არყოფნაში სასიყვარულო ვნებები წყლებოდა... ამიტომაც გაემგზავრა დიდი ღმერთის ეას წარგზავნილი... ქალღმერთის გასანათავისუფლებლად... ერეშტიგალი (იშთარის და, ქვესკნელის, ანუ მკვდართა სამეფოს მბრძანებელი, ნ.ო.) იძულებული იყო იშთარისთვის სასიცოცხლო წყალი ეპკურებინა და ზედა სამყაროში, სავარაუდოდ, მის შეყვარებულ თამუზთან ერთად გამოეშვა. ამ ღვთაებათა დაბრუნებას უკავშირდებოდა ბუნების აღორძინება“¹⁹⁰.

სხვაგვარი ფინალი აქვს მითს გამოჩენილი შუმეროლოგის, სემიუელ კრამერის კვლევაში: იშთარის გადაწყვეტილების მოსმენისას, „ღუმუზი მოსალოდნელი საფრთხისგან ფითრდება და ტირის. იგი ხელებს ზეცისკენ აღაპყრობს და მზის ღმერთ უთუხს... დასახმარებლად მიმართავს... მაგრამ სწორედ ღუმუზის ლოცვის შუა ნაწილში ჩვენს ხელთ არსებული მითის ტექსტის შემცველი ფირფიტა დამტვრეულია და მკითხველი მოვლენათა შეზღუდვით განვითარებას ვერ შეიტყობს. თუმცა, ამჯერად ჩვენთვის ცნობილია ამ ისტორიის ნაღვლიანი დასასრული: უთუხს სამგზის ჩარევის მიუხედავად, ღუმუზი მიწისქვეშა სამყაროში მისი გაცეცხლებული და გაბოროტებული მეუღლის, ინანას სანაცვლოდ მიჰყავთ“¹⁹¹.

კრამერი განმარტავს, რომ ღუმუზის დახსნის ამავე „ქვესკნელში ინანას შთასვლის“ შემადგენელი ნაწილი არაა, ჩვ. წ. აღ-მდე 1750 წელს განეკუთვნება და მოგვიანებით აღმოაჩინეს. ანალოგიურ განმარტებას იძლევა ზურაბ კიკნაძეც, რომელიც აღნიშნავს, რომ ინანას ჩასვლა ქვესკნელში, ღუმუზის დასახსნელად მითის გვიან გავრცელებული ვარიანტია, რომელიც არც ერთ ტექსტში არ დასტურდება. მეცნიერის თქმით, ამგვარი ინტერპრეტაცია შესაძლოა, ზოგიერთ აზიურ ქვეყანაში, იშთარ-თამუზის რიტუალში გამოიყენებოდა. მეტიც:

„გილგამეშის ეპოსში“ იშთარს სწორედ თამუზის ბედის გამო კიცხავს გილგამეში: „თამუზს, საყვარელს შენი სიყრმისას, წლიდან წლამდე გლოვა გადუწყევით“¹⁹². ერთი სიტყვით, ზოგან ინანა-იშთარი ღუშუზი-თამუზის შურისმგებელია, ზოგან მისი დამღუპველი.

დემნა შენგელაიასეულ კერსიაში ფინალი სრულიად განსხვავებულია: როცა ურ-ქაშდშიში ყველაფერი დაბერწდა, იშთარმა იპოვა თამუზი, „მერე მოვიდა გიმშირაი და გაქრა თამუზ“¹⁹³; მწერალი კიპერიელების შემოსევას უკავშირებს თამუზის გაქრობას (რასაკვირველია, მითში ეს ასე არაა!); მეტიც: თამუზი და ბონდო ერთი სენით არიან ავად: „იშტარს სწყურია ვაჟის ცეცხლი, - თამუზს მხოლოდ ჰლაზმოდები აბადია. ბონდოც ასეა: დალორწილია მისი სისხლი უშმურითა და ავი ზნით“¹⁹⁴. იშთარი რჩება უნაყოფოდ და შინაბერად ჭკნება მისი ვნებიანი სხეული.

„სანავარდოს“ მეორეულ პლანად სწორედ, შუამდინარული იშთარ-თამუზის მითის რესტავრაცია შემთხვევითი არაა აკაკი ბაქრაძე მიიჩნევს, რომ ბონდოს ტრაგედიის მიზეზი სოციალური დაკნინება კი არა, უშვილობა-უნაყოფობაა. თუმცა, ამ შემთხვევაში უნაყოფობასა და უშვილობას შორის იგივეობის ნიშნის დასმა მთლად მართებული ვერ იქნება: როცა ბონდოს შვილის ყოლის შანსი უჩნდება, სკოპეც ქალს სახლიდან აგდებს და სასიკვდილოდ წირავს. ის არსად წუხს საკუთარ უშვილობაზე. ამდენად, ბონდოს უნაყოფობა საზოგადოდ, უფრო სასიცოცხლო ძალებისგან დაშრეტას ნიშნავს.

ბონდოს პრასახე - თამუზი (ოსირისი, ადონისი, ატისი) ყოველწლიური კვდომა-ადდგომის, მუდმივი განახლების უნარის მატარებელია, „სანავარდოში“ კი თამუზიცა და იშთარიც იღუპებიან. რომანის მითოსურ პლანში თამუზის დაღუპვა ბონდოს გარდაუვალ დაღუპვას ნიშნავს, იშთარის სიყვარულისა და ნაყოფიერების ქაღალმერთის დაღუპვა კი მთლიანად, ტოპოსის დაღუპვის მაუწყებელია.

უნაყოფობასა და სასიცოცხლო ძალებისგან დაშრეტას ბუნებაში სიკვდილი ჰქვია. მხოლოდ, დაშრეტილი ბუნება სასიცოცხლო ძალებით ხელახლა ივსება, სიკვდილს სიცოცხლე ენაცვლება, ზამთარს - გაზაფხული. ბონდოს კი სასიცოცხლო ძალების აღსადგენად გუჯუდ ჰქვია, ანდა, „წვიმაგარ“ ხალხთან შერწყმა დარჩენია მხოლოდ, თუმცა, ვერც ერთს ახერხებს და ვერც მეორეს.

მითში თამუზის შემდგომი ბედი, შავეთიდან მისი უკან დაბ-

რუნების ამბავი არსად ჩანს, თუმცა, შუმერთა საკრალურ ყოფაში მას სხვაგვარი უკვდავება ზედა წილად ესაა საკრალური ქორწინება: შუმერის მეფე წელიწადში ერთხელ თამუზის ფუნქციას კისრულობს და ინანასთან ღვთაებრივი ქორწინებით უღლდება. რასაკვირველია, საქორწინო სარეცელზე იწვა არა თავად ქალღმერთი, არამედ მისი ამქვეყნიური შემცვლელი, ინანას კულტის მსახური „საღვთო როსკიბი“: „მოკვდავთა შორის აღსრულებული ჰიეროგამიის შემდეგ არავინ იბადება. სარეცელი რჩება „ბერწად“, მაგრამ ეს „სიბერწე“ მრავალ დედას გაუხსნის საშოს. შეუღლებულთა მთელი პოტენცია მაგიური ზემოქმედების წყალობით უკლებლივ გადადის... ხალხში და თითქოს ნაწილდება ყოველ ხორციელთა შორის“¹⁹⁵. საკრალური ქორწინება ნაყოფიერია იმდენად, რამდენადაც სხვათა შობის ბიძგის მიმცემი აქტია. იშთარი-თამუზის აქადური მითის დემნა შენგელაიასეულ ინტერპრეტაციაში კი ნაყოფიერებისა და სიყვარულის ქალღმერთი იშთარიც უნაყოფო რჩება და მისი ქმარი, ღვთაებრივი მწყემსი თამუზიც. ორივე მათგანი კარგავს უმთავრესს: განახლების, განაყოფიერებისა და გამრავლებისათვის ბიძგის მიმცემის ფუნქციას.

გველი, თეთრი მხედარი

„სანავარდოში“ გველი მრავალფუნქციური სიმბოლოა და ერთდროულად უკავშირდება ნაყოფიერებასა და უნაყოფობას, ფალოსის კულტსა და ფალიკური საწყისისადმი დაუძლეველ შიშს. გველი ესაზღვრება რომანის იდეალ სიმბოლოს, თეთრ მხედარს, რომელსაც თეთრი გიორგის - წმინდა გიორგის სიმბოლოდ მივიჩნევთ.

გარდა ზემოთთქმულისა, გველი ქალური საწყისის მატარებელია, ქალღმერთ იშთარის ცხოველია და ამ ასპექტითაც კრავს რომანის ნიშანთა სისტემას: „სანავარდოს“ მითოსური თუ რეალური პლანის ყველა პერსონაჟი ქალი იშთარის კულტს უკავშირდება, ბონდო ჭილაძის ტრაგედია კი, სწორედ ქალთან, როგორც ნაყოფის მომცემთან ურთიერთობის პრობლემაა. ფალოსის კულტს რომანში გუჯუ ლაბაზუა აცოცხლებს, ბონდო მას ფალოსს უწოდებს, ქვეცნობიერად ელტვის და ეშინია კიდევ მისი.

უძველეს მითოლოგიურ წარმოდგენებში გველი ქაოსის, სიბნე-

ლის, ბოროტების საწყისია და როგორც ხტონური არსება, თავისი მნიშვნელობით ქვესენოს, წყალს წარმოადგენს. ანტიკურ სამყაროში მას წმინდა ცხოველად მიიჩნევდნენ: „გველი იყო უპირატესად, მაგიურ-რელიგიური სიმბოლო ძალისა, რომელმაც შექმნა ცხოვრება; ზანდაზან ის გამოხატავდა თვით უფალ შემოქმედს“¹⁹⁶. მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა გველის კულტს ქართველთა ქრისტიანობამდელ წარმოდგენებშიც, სადაც იგი, ერთი მხრივ, იღუმალის და ბოროტი არსებაა, მეორე მხრივ კი სიბრძნის, მაგიური ძალის, ნაყოფიერების, ოჯახის მფარველობის მნიშვნელობებს მოიცავს.

გველის კულტმა ისეთ საკრალურ სისტემაშიც კი შეაღწია, როგორიც ადგილის დედა - ადგილის მფარველი ანგელოზია: „ზმირად ადგილის დედა გველის სახეს იღებს, როცა სურს ადამიანს ეჩვენოს. გველი, რომელიც მას განასახიერებს, სახლის საძირკველში იღებს ბინას და რძეს გამოუდგამენ ხოლმე, არათუ მის მოკვლას, მის დაფრთხობასაც ერიდებიან. მისი სიკვდილი ოჯახის ამოწყვეტას ნიშნავს“¹⁹⁷. მეზირის კულტის ამსახველ ქართულ მითებში მოცემულია მთელი რიგი აკრძალვებისა, როცა გველის მოკვლა არ შეიძლება სასიმიინდეში, სახლში, ეენახში, და სხვა. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში დაცული მითოლოგიური გადმოცემის თანახმად, გაამპარტავენებულ, ღმერთთან დაპირისპირებულ ოჯახებს ან პიროვნებებს ჯგარი სასჯელად სწორედ, გველს უგზავნიდა: „უხსენებელი ჭერიდან ჩამოჰყვება საკიდელს, რომელზედაც ქვაბია ჩამოკიდებული... გველი ვარდება ქვაბში და ისიც საჭმელთან ერთად იხარშება. მინდვრის საშუალოდან დაბრუნებული ოჯახი ჭამს მოწამლულ საჭმელს და ყველა იღუპება“¹⁹⁸.

ქრისტიანულ სიმბოლოთა სისტემაში გველი ბოროტების, ცდუნების ხატად ტრანსფორმირდა. თუმცა, ადამიანისთვის ღვთაებრივი ნიჭის წართმევას გველს იქამდეც აწერდნენ: „გილგამეშის ეპოსის“ გმირი უზარმაზარ მანძილს გადის გასაახალგაზრდავებელი ჯადოსნური მცენარის მოსაძებნად და როცა პოულობს, გველი მყისვე იპარავს მას. გაახალგაზრდავების უნარს ასახელებს გველის ძირითად ნიშნად ქრისტიანული ეკლესიის დიდი მოღვაწე და მწერალი, ბასილი კესარიელიც: „რაჟამს დაბერდის და მხდის, მარხვის გუელმან მან ორმეოც ღლე და ორმეოც ღამე, ვიდრე ტყავი განეკლეთის და განეთხის. იძიოს ნაპირი და ჰპოვის კლდისაი იწროი და განჭაბუენის“¹⁹⁹. გველი არც

„სახარებაში“ ცალსახად უარყოფითი სიმბოლო: „იყავით გონიერნი, როგორც გველები და უმანკონი, როგორც მტრელები“²⁰⁰ მოუწოდებს უფალი მოსწავლეებს.

ადამისა და ევას ცდუნებამ გველის სიმბოლო ძირითადად, უარყოფითი ნიშნით განაეითარა, რასაც მნიშვნელობათა მთელი ნაკადი მოჰყვა (ცოდვა, ბოროტება, გესლი, სიცრუე, მტრობა, სატანური ვნება...) და იგი დემონურ არსებათა რიგში ჩააყენა. თუმცა, უნასი დროსა და სიერცესთან მიმართებით, მაინც მოქნილი აღმოჩნდა და ყველაფრის მიუხედავად, მისი პროფანაცია (წარმართული ღვთაებების მსგავსად) არ მომხდარა: გველმა, როგორც სიმბოლომ, კვლავ შეინარჩუნა იდუმალება, სიბრძნე და გრძნეულება.

გველის სიცოცხლისუნარიანობას, მითოლოგიურ გადმოცემებთან ერთად, მხატვრულმა ლიტერატურამაც შეუწყო ხელი, სადაც იგი ერთ-ერთი ყველაზე რთული და მრავალსაქეტიანი სიმბოლო, ქვესკნელის ღვთაებათა ზოომორფული სახე და ღვთაებრივი ცოდნის შეძენის წყაროა (მაგ., ვაჟა-ფშაველას „გველის მჭამელში“, სადაც მინდია სიბრძნეს გველის ზორცის ჭამით იღებს; ზღაპრებში, სადაც ადამიანი ცოდნას გველის ენის შეხებით ეზიარება) და ამავდროულად, განახლებისა და გამრავლების სიმბოლოც. „გველის პერანგში“ გველის ტყავის გამოცვლას არჩილ მაყაშვილის შინ დაბრუნება, კერიის აღორძინება და მისი თესლის გამრავლება მოსდევს. „დიონისეს ღიმილში“ დიონისეს კულტს - ნაყოფიერებას უკავშირდება: „ბარონის სახლში გველის მოკვლით მოკლეს ბავშვიც... რაკი გველი და ბავშვი დიონისეა, მათი მოკვლით მოკლულია დიონისეც“²⁰¹.

ფოლკლორულ კვლევებში დეჰნა შენგელაია უნასს ნაყოფიერებისა და ბარაქის სიმბოლოდ მიიჩნევს: „გველი მთელ საქართველოში ბარაქის მომნიჭებელ არსებად იყო ცნობილი... გველს მეგრულად უწაღართამი, ე.ი. შავჩოხიანი ანუ შავღართიანი ეწოდება... იმიტომ რომ იგი ქვესკნელის ბატონი იყო, ხოლო ქვესკნელი... ერთი იმ სამ სკნელთაგანი იყო, რომელიც მთელ სამყაროს შეადგენდა და მისი ფერი შავი ფერი იყო“²⁰².

„სანავარდოს“ უჩა-ღართამი ქვესკნელის ფერია (შავია), ნაყოფიერებისა და გამრავლების სიმბოლოა და როგორც ქვესკნელსა და შუასკნელს შორის გადაადგილების უნარის მქონე, რომანის მითოსურ პლანსა თუ რეალურ ნარატივში, უმთავრეს კონცეპტებს ხსნის. მწერ-

ალი ასე აღწერს გველების განაყოფიერების სცენას: „დადგა გველის ამინდი, გველის შუადღე. მაღლა... აზიდულა ოქროს კლდეები... ცა ღურჯ კათხასავით ასურავს სერებს და ზედ გადმოკიდებული მწიფე ბროწეულივით გადაფატრული მზე ფანტავს სისხლისფერ ლალებს... უეცრად მოსკდება ღვარი იისფერ გველებისა... გველთაზმორებით იტვირთება მიდამოები... იისფერი კაბით შემოსილი უნასი მობრძანდება ღინჯი რონინით... კულზე აღერებულს მოაქვს ოქროს საწმისზე დასვენებული ანთებული ხვითო... გველები ნებივრად იქვარჩნებიან ოქროს მტვერში და უსაზღვრო მოლოდინით იკბენენ სხეულს... უეცრად გატყდება წელში უნასი, აიტაცებს ძვირფას ხვითოს და ააგლებს ცაში... უეცრად... იელვებს თეთრი ყაბალახი და მოცეცელილი გველები სცვივიან მიწაზე. - წაიღეს ხვითო!... გასნატული გველები დაინახვენ ოქროს სერებზე თეთრი ყაბალახით აფრენილ მხედარს“²⁰³. იდუმალებით დატვირთულ, ჭარბსახოვან სურათში ყოველი დეტალი ნაყოფიერებით, მწიფობით, შემოდგომის ფერებითაა სავსე; მოჭარბებული სიმწიფის სემანტიკა გრძნობებს აშიშვლებს, სიცოცხლის ინსტიქტს აღვიძებს და ამგვარად ამზადებს მკითხველს ნაყოფიერების სიმბოლოსთან, უჩა-ღართამ-ბატონთან შესახვედრად. მატერიის ამგვარი ხაზგასმა მოდერნისტულია, უფრო ღრმად ხედავს სამყაროს და გაცილებით მეტ სივრცეს ითვსებს. აქ ეროტიკა არა ზატების, არამედ წმინდა ლინგვისტური ზემოქმედებით მიიღწევა, გრძნობები და შეგრძნებები გაშიშვლებულია და ერთმანეთთან უხილავ კავშირებს ამყარებენ. აქ ერთნიშნად სიცოცხლის ინსტიქტი იგრძნობა. მწერალი ეროტიზმის განცდას ფერებით (იისფერი, ქარვისფერი, ოქროსფერი, ღურჯი), რიტმით, ბგერწერით, სიმწიფის სემანტიკით აღწევს. „გველის ამინდი, გველის შუადღე“ რომანში ნაყოფიერების ღრთა, ამიტომაც დაჰკრავს ჭარბ ფერთა სიმწიფეს ეროტიკულობის ელფერი.

ნაყოფიერების წყაროა მზეც: „ცის განსახიერებას ბორბალი ანუ თვალი წარმოადგენდა. მართლაც, თვალი ზომ ამ ბარაქის ღვთაების ემბლემატური განსახიერება იყო? ამიტომაც ამბობენ ჩვენში ბარაქანი ყანის შესახებ დღესაც „ღვთის თვალი“, ე.ი. მზე ტრიალებს“²⁰⁴. მზის წილის მფლობელს, „ნაწილიანს სიცოცხლეშიც და სიკვდილის შემდეგაც სდევნიან გველნი, რომელნიც ნაწილის წართმევას უპირებენ“ (ჩხენკელი 2009:34). პატარა ბონდო თავს ნაწილიანად მიიჩნევდა და გველიც დასდევს მას, „ტეხს... სკვარამ თვალვით“.

ხვითოც ნაყოფიერებისა და ბარაქის მომტანია: „ზოგ მოხუცს ახლაც სწამს, რომ გველებს ხვითო ან ნატვრისთვალი აქვთ და ეს თვალი ღოგლათის წყაროა“²⁰⁵.

სიმწიფისა და ნაყოფიერების განცდას მწერალი გველების ფერთა სიმბოლიკით აღწევს: ისინი იისფერნი არიან და ძირითადად, ბროწეულისფრისა და ოქროსფრის კონტექსტში ჩანან. იისფერი ყველა სხვა სპექტრალური ფერისგან სირთულით გამოირჩევა, ბალანსირებს წითელსა და ლურჯს, ასევე, ლურჯსა და შავს შორის. აქედან მოდის მისი ძირითადი მნიშვნელობები: გლოვა, შიში, მისტიკა, სასიცოცხლო ძალების დაკარგვა, ტრაგიზმი, ავადმყოფობა, ნაღველი”²⁰⁶. ვფიქრობთ, გველის იისფერი (იისფერი გველი მართლაც არსებობს და მას იისფერი ჟირარა, ანუ კანტორია *Cantoria Violacea* ეწოდება) „სანავარდოში“ შემდგომ მნიშვნელობებს აერთიანებს: მიწას (ხთონური სიმბოლო), ვნებასა და ცეცხლს (ნაყოფიერების სიმბოლო), ინტელექტს (სიბრძნის სიმბოლო), მონანიებას, ცოდვათა გამოსყიდვას (პირველცოდვის სიმბოლო) და სიკვდილს - „გველი დედამიწას ორი ასპექტით უკავშირდება: როგორც მისი ნების გამომხატველი და როგორც მიცვალებულთა სამყაროსთან დაკავშირებული სიმბოლო”²⁰⁷.

ბონდოს შეხვედრა უჩა-ლართამთან რომანის მნიშვნელოვანი ეპიზოდია: „შუადღით აიშართება... დიდი გველი სანავარდოზე და მისი ჩრდილი გადააწვება ყარამანის ოდას... აელვარებს მზის თესლივით ანთებულ ხვითოს... ჟინატეხილი ცემს კუდს მიწაზე, დედამიწა იბნიდება ვნებაანთებულ დედაკაცივით... მიწის სუნი ასდის... იგი შავია, შეჭოხიანი, აღსავსე სიბრძნითა და ბოროტებით... გველი დგას ამართული და ტეხს ბონდოს სკვარამ თვალებით... სამჯერ იკივლებს სულწასწრებული და გველი იგი, უჩა-ლართამ-ბატონი, იმშუშნება. ქრება მისი ლანდი”²⁰⁸. თეთრი მხედრისგან უნასისთვის წართმეული ხვითო ახლა შავ გველს აქვს, რომელიც „არს მოციქული და ცხადება წმინდა გიორგისა” (პირველ რედაქციაში: „ასე სდგას გველი სანავარდოზე, რომელ არს მოციქული და ცხადება წმ. ფალოლოსისა”²⁰⁹. გველი, თეთრი მხედარი და წმინდა გიორგი ნაყოფიერების კონტექსტში კვეთენ ერთმანეთს და სხვადასხვა მოდიფიკაციაში გამოხატავენ ნაყოფიერება-უნაყოფობის თემას. ბონდოსთან ბარაქის მომტანი ნატვრისთვალით და მიწის სუნით, ნაყოფიერების ღვთაება მისული, სასიცოცხლო ძალებისგან დაცლილ ბონდოს კი გველის (ნაყოფიერე-

ბის) შიში აქვს: გველი წყალთან, ხთონურ სამყაროსთანაა კავშირში, საიდანაც ხელახალი შობა და განახლება იწყება, ბონდო კი მითოსური გმირივით მეორედ შობისთვის მზად არაა. ამიტომ სრულდება მისი ურთიერთობა ქალებთან უნაყოფოდ, ამიტომ ართმევს თეთრი მხედარი გველს ხვითოს: ნატერისთვალა - ნატერაა, პერსპექტივაა და ხვითოს წართმევით თეთრი მხედარი სანავარდოს გადარჩენის, განვითარების პერსპექტივას ოცნებასა და წარმოსახვაში ინახავს, ამითებს.

სამაგიეროდ, სასიცოცხლო ენერგიით სავსე გუჯუსთან ისმის უნასის კუდის ხმა: „ლიზიკია გრძნობს, რომ გვალვამ დაჰკრა თავში... სიღრმეებიდან ესმის ჭიხვინი ანთებული და წმინდა ფალოსისა... ყრუდ ესმის, როგორ რეკს დედამიწა დიდი გველის კუდის ჟინიან დარტყმით: - ფაღლ!.. ფაღლ!.. ფაღლ!!!”²¹⁰. გველის კუდის დარტყმები („ფაღლ!.. ფაღლ!.. ფაღლ!”) ახლოსაა სექსუალური აქტის რიტმთან. გუჯუსა და ლიზიკიას ერთად ყოფნაც უნაყოფოა, გადამწიფებული ტოპოსი ბიწიერია და არაწმინდა, მზე და გველი ნაყოფიერებისა და სექსუალობის მეტაფორებია, თუმცა, ეს შხამიანი, არაჯანსაღი მწიფობაა.

ღვთაებათა ორპირიანობაზე მსჯელობისას, აკაკი ბაქრაძე აღნიშნავს, რომ წმინდა გიორგი-თეთრი გიორგი ორი ჰიპოსტასის მატარებელია: „ერთი მხრივ, ყოფილა თეთრი გიორგი, ანუ ზესკნელის გიორგი, ხოლო... მის საპირისპიროდ — უმზეური, ჯოჯოხეთის გიორგი, ე.ი. ქვესკნელის გიორგი... ზესკნელის გიორგის სახეა ხარი და ხე, ქვესკნელის გიორგისა კი — გველი”²¹¹. წმ. გიორგის ხალხურმა კულტმა თავის თავში მოიცვა მიწათმოქმედების მფარველი, ჭექა-ქუხილის მბრძანებელი, გარეულ ცხოველებზე მონადირე და ნაყოფიერების ღვთაება. როგორც ზვიად გამსახურდია აღნიშნავს: „ასე იყო ძველ საქართველოში და ამასთან არის დაკავშირებული ქართული ეროვნული ღვთაება - თეთრი გიორგი. ხოლო ქრისტიანული წმინდა გიორგი ისტორიულად არსებული პიროვნება”²¹².

„სანავარდოს“ თეთრი თავადი სავარაუდოდ, თეთრი გიორგი - წმინდა გიორგია. რომანის ერთ-ერთ ეპიზოდში („შორს... სერებზე, ყაბალახაფრიალებული თეთრი მხედარი მიფრინავდა, საღაც კლდეებში ისმოდა ამირანის კვნესა და ჯაჭვების ჩხარუნ”²¹³), თეთრი მხედრის სახეში, სწორედ თეთრი გიორგი - წმინდა გიორგი უნდა იგულისხმებოდეს.

დოდო ბაყაყის ზღაპარში თეთრი თავადი ჭაობში იხრჩობა, დოდო ბაყაყის გოდება კი იშთარის გოდებასა ჰგავს და ეს ასოცია-ცია საესეებით ბუნებრივია, ბონდოს მითოსური პრასასე რომანში თამუზია.

თვითმკვლელობის მცდელობის დროსაც მიწაზე თეთრი მხედრის - წმ. გიორგის თეთრი ყაბალახი ჩნდება, რომლის სიმძიმესაც (ეროვნუ-ლი თავსაბურავის სიმძიმეს) ჭილაძეთა შთამომავალი ვერ უძლებს: „სველი ყაბალახი კისერს ამძიმებდა, მოიძრო და მამას გადასცა“²¹⁴. ეს სამშობლოსთვის, წინაპრისთვის ვერგადახდილი ვალის ისევ მამისთვის მიბრუნებაა.

თეთრი მხედარი ბონდოს მიუღწეველი რაობაა, ის იდეალია, რომელიც დედამ, ფასეულობათა ერთადერთმა დამცველმა ჩაუნერგა. თეთრი მხედარი სულ გარბის და თეთრი ყაბალახი უფრიალებს, მას მკითხველი მუდამ ქმედებაში ხედავს და ეს ქმედება საპროტესტოა: იგი ტოვებს ამ სოფელს, რომელიც მის ზნეობრივ კრიტერიუმებს არ პასუხობს, ისევე, როგორც მადლი და ნაყოფიერება ტოვებს ხანავერ-დოს, რომელსაც საჭურისები ეპატრონებიან. თეთრი მხედრის სიმბო-ლო რთული და მრავალპლასტიანი, კონკრეტულ ვითარებაში სიტუ-აციურად განსხვავებული დატვირთვის მატარებელია, თუმცა, ნებისმი-ერ შემთხვევაში, ამაღლებული და ზნეობრივი.

ამირანი

დემნა შენგელაია „ამირანიანს“ ქართულ წარმართულ „ვეფხ-ისტყაოსანს“ უწოდებს და უკვე ამ შეფასებით მიუჩენს ადგილს ქართულ კულტურაში. ამირანის უპრეცედენტო სიცოცხლისუნარი-ანობას მითის, როგორც სიმბოლოთა და მეტაფორათა სისტემის მრავალმხრივი და მრავალჯერადი გადაზრების საშუალება განა-პირობებს. სტრუქტურის უწყველო მოქნილობა მითის გადალახვის (არქაული მითის სტრუქტურების ეპოქის კონტექსტით გათვალისწინე-ბული ახალი მნიშვნელობებით, ახალი შინაარსითა და იდეით დატვირთვის) შესაძლებლობას ქმნის. ყოველი ახალი შეხება ამირა-ნის მითთან მას ეპოქის შესაბამისი ეროვნული იდეით ავსებს. მანანა კვაჭანტირაძის მოსაზრებით: „თუკი მითს მივიჩნევთ არაცნობიერ ლოგიკურ ოპერაციად, რომელიც გარკვეულ თიპის ნაციონალურ

მენტალიტეტს ახასიათებს, მაშინ იგი ამ მენტალიტეტის გასაღებსაც უნდა წარმოადგენდეს. უფრო მეტიც... ნაციონალურ მენტალიტეტში არაცნობიერად ჩადებულია ისეთი სტრუქტურები, რომლებიც მხოლოდ გარკვეულ მითს ირჩევენ. აქედან ერთი ნაბიჯია ჰაიდელგერის... მოსაზრებამდე, რომ „მითი ერის ბედისწერაა“²¹⁵.

ამირანის მითი „სანავარდოში“ სულ ორჯერ ხშიანდება, თუმცა, რომანში მნიშვნელოვან აქცენტებს ქმნის მწერალს სურს, ცხადი გახადოს დაპყრობილი ქვეყნის ტკივილი (რომანში ამირანი მუდამ შებოროკილია და კვნესის) და ამავედროულად, აღადგინოს ჩაკლული და გათელილი ეროვნული სული (რომანი 1924 წელს გამოქვეყნდა).

დემნა შენგელაიას მითოსი პროფესიულ დონეზე აინტერესებდა, განსაკუთრებით, ამირანის მითი. ბერს წერდა, ეთანხმებოდა ან ეკამათებოდა მკვლევრებს (განსაკუთრებით მიხეილ ჩიქოვანსა და შალვა ნუცუბიძეს) და „ამირანიანის“ მკვლევრებიც გვერდს ვერ უვლიდნენ მის ნააზრევს. თუმცა, ჩვენს მიზანს წარმოადგენს არა მწერლის შეხედულებათა სიზუსტის დადგენა, არამედ ის, თუ რა ადგილი უკავია ამირანის სახეს „სანავარდოს“ სიმბოლოთა სისტემაში. ამისათვის კი, უპირველესად, ფოლკლორულ ნაშრომებში „ამირანიანზე“ გამოთქმულ ავტორისეულ შეხედულებებს უნდა გავეცნოთ.

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

ყოფილიყო დამწყვედებული“²¹⁶. პრომეთეს მითის ამირანთან კავშირზე მიუთითებს ე. მელეტინსკიც: „ჯერ კიდევ ანტიკურმა მწერლებმა მიაქციეს ყურადღება, რომ ძველბერძნული ტიტანი პრომეოე კავკასიის მთებზეა მიჯაჭვული და რომ თავად კავკასიაში არსებობს მსგავსი გადმოცემები... არაა გამორიცხული, რომ მიჯაჭვული გოლიათის თუ გმირის სიუჟეტი პრომეთეს მითოლოგიაში კავკასიური წყაროებიდან შევიდა“²¹⁷. ამავე პოზიციას იზიარებს ღემნა შენგელაიაც: „პრომეთესა და არგონავტიების მითებს ჩვენ იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ეს თქმულებები ქართველურ ტომთა კავკასიურ პერიოდს მიეკუთვნებიან, ხოლო ამირანი ქართულ ტომთა მოსახლეობის წინააზიურ პერიოდს სწვდება. ამიტომაც ვფიქრობთ ჩვენ, რომ პრომეთე ამირანისგან არის დამოკიდებული“²¹⁸; და ისევე, როგორც სხვა მკვლევრებს, დასტურად აპოლონიუს როდოსელის „არგონავტიკიდან“ მოჰყავს ფრაგმენტი, სადაც ბერძენი პოეტი აღნიშნავს პრომეთეს მიჯაჭვის ადგილს - კუტაიდის (ქუთაისის) მიწა-წყალზე მდებარე მთას, საიდანაც მდინარე ფასისი მოედინება და რომელსაც ამარანტა ეწოდება: „ფასისს ანუ ფასის მთას ამარანტა ანუ ამარანთა ეწოდებოდა და ეს ხომ ამირანის, ანუ ამარანის მთაა?“²¹⁹. „ირმის ნახტომში“ მწერალს მაგალითები ქართული ფოლკლორიდანაც მოჰყავს, რითაც ადასტურებს ამირანის მითოსის ორიგინალობასა და პირვანდელობას პრომეთეს მითთან შედარებით.

მითის უმნიშვნელოვანესი კონცეპტია ღმერთთან ჭიდილი, რისთვისაც ამირანი ღმერთმა კლდეს მიაჯაჭვა, ანდა ქვესკნელში, გამოქვაბულში ჩააგდო (აქვე ვიტყვი, რომ ამირანის მითის ღმერთი წინარექრისტაიანული, წარმართული ღვთაებაა და არა ქრისტი, როგორც ეს გვიანდელ პლასტებში ჩნდება). მითის ზოგ ვარიანტში გაამაყებული ამირანი ღმერთს იწვევს საჭიდაოდ, ერთ სვანურ ვერსიაში ამირანი შეეხვეწა ღმერთს, დასჭიდებოდა, ზოგში - დაეჭიდებიან და მშვიდობით დასცილდებიან ერთმანეთს, ზოგშიც ქაჯები აბამენ ქრისტეს დასობილ პალოზე. ვერსიები მრავალგვარია, ამირანი კი ყველგან ისჯება, ხან ფიცის გატეხისთვის, ხან კადნიერებისთვის, ხან მამაზე (ღმერთზე) ხელის აღმართვისთვის. მამაზე ხელის აღმართვა და გენეტიკურ კავშირთა შეუფასებლობა, მანანა კვაჭანტირაძის აზრით, სწორედაც, რომ ამირანულია, ისევე, როგორც მზგაბრობა და უპასუხისმგებლობა, რაც მისი ხტონური ბუნებიდან მოდის.

ქრისტესთან ჭიდილის ეპიზოდს ღემნა შენგელაია გვიანდელ

პლასტად თელის და ამ ორთაბრძოლაში ამირანის მარცხს წარმართობაზე ქრისტიანობის საბოლოო გამარჯვების სიმბოლოდ მიიჩნევს: „ქრისტიანობამ დიდებული ხე ცხოვრებისა პალოდ აქცია, ხოლო მსოფლიო ბორცვი უბრალო ლოდად... ქრისტიანობის წარმართობაზე გამარჯვების იდეა ქართულმა ეკლესიამ შემდეგ კიდევ უფრო წარმტაცად გამოხატა. ქართველი ხალხის განმანათლებელ ქალწულს, წმინდა ნინოს, სელში მან ღიონისური ჯვარი მისცა და ზედ ეთერის ოქროს თმები შემოახვია. ამ ჯვრის ძალით მოიჭრა მცხეთაში ხე ცხოვრებისა და მისგან გამოთლილი ჯვრები საქართველოს ბორცვებზე აღიმართა. ასე დაასრულა თავისი არსებობა ქართულმა წარმართობამ“²²⁰. ამ ფრაგმენტში ქრისტეს სახელით წარმართული კულტურის განადგურების გამო ტკივილიც ჩანს და ეს მოტივი დემნა შენგელაიას მოდერნისტულ პროზაში ძალუმად იგრძნობა: მისთვის წარმართული ღვთაებები ეროვნული ცნობიერების მეტაფორული სიმბოლოებია და არა საკულტო მნიშვნელობის მატარებელნი მხოლოდ.

მიჯაჭვული ამირანის გაიდელაება XIX საუკუნიდან დაიწყო, როცა საქართველოს სამეფოს გაუქმებასა და რუსიფიკატორულ პოლიტიკას ქართულ მწერლობაში ეროვნული მუხტის მატარებელი გმირების გამოჩენა მოჰყვა, რამაც ამირანი გააცოცხლა, ახალი ჟღერადობა შესძინა და საერთო ქართველურ გმირად აქცია. ასეთია ვაჟა-ფშაველას პირველი ლექსის, „ამირანის“ სულისკვეთება: „როდის ადგება ამირანი/ ჯაჭვ-აბჯრით შემოსილიო/ ჩამოსდნობოდეს ყინული/ და უცინოდეს პირიო“²²¹. უფრო ნათლად ამირანის კვლავ აღდგომა საქართველოს მკვდრეთით აღდგომას აკაკი წერეთელმა დაუკავშირა („კავკასიის მთებზე იყო/ ამირანი მიჯაჭვული“...) და თავადვე განმარტა როგორც საკუთარი მეტაფორის არსი („კავკასიის მაღალ ქედზე/ მიჯაჭვული ამირანი/ არის მთელი საქართველო/ და მტრები კი ყვავ-ყორანი“), ისე მისი იდეა („მოვა დრო და თავს აიშვებს/ იმ ჯაჭვს გაწყვეტს გმირთაგმირი!/ სიხარულად შეიცვლება/ იმდენი ხნის გასაჭირი!“²²²). ასე ტრანსფორმირდა ამირანის არქაული მითი და იგი სამშობლოს თავისუფლებისთვის ბრძოლის სიმბოლოდ რეტრანსლირდა. დემნა შენგელაიას „სანავარდოში“ კი ამირანი კვნესის.

ამირანი არ კვნესის „თორნიკე ერისთავში“ („პქონდა ჭირში მოთმინება, არც კვნესოდა, არც ოხვრიდა“²²³). რ. ჩხეიძის აზრით,

ეჭვი გალაკტიონთან ჩნდება: „მშობლიურ ეფემერაში“ პოეტი ველარ ცნობს მშობლიურ გარემოს: „შეხვედები კლდეები კლდეებს/ იქ ვი-
დაც კენესის დიდი ხანია/ „ამირანია?“- მივმართავ ტყეებს/ და ტყე
გუგუნებს: „ამირანია!“/ ეს მძაფრი კენესა მიწამლავს დღეებს/ ის
გული ისევ ჩემი გულია./ „დაკარგულია?“- მივმართავ ტყეებს და
ტყე გუგუნებს: „დაკარგულია!“²²⁴. ასე პესიმისტურად ხედავს პოეტი
გაუცხოებულ გარემოს, სადაც ამირანი დიდი ხანია კენესის, მის არსე-
ბობას მხოლოდ კენესის ხმით თუ შეიტყობ, თუმცა, რახან გალაკტიო-
ნი მაინც ამირანის მძებნელია, არც მომავლის იმედია ბოლომდე
დაკარგული.

და მაინც: მითის არც ერთ ჩვენამდე მოღწეულ ვარიანტში,
ამირანი არ კენესის, კენესა ამირანული ამტანობისთვის თავდაპირვე-
ლი არ იყო, განსხვავებით პრომეთესგან, რომელიც როდოსელის „არ-
გონავტიკაში“ ჰგოდებს: „არგონავტებმა ნახეს არწივი... გმირების
სმენას მისწვდა პრომეთეს გმინვა-გოდება... იტანჯებოდა, გმინავდა
ღმერთი. სივრცეს სერავდა იმისი კენესა და ირყეოდა კავკასიო-
ნი“²²⁵. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამირანის კენესა წმინდად, ლიტერ-
ატურული მოვლენაა, ისევე, როგორც მისი საქართველოს განმან-
თავისუფლებლის სიმბოლოდ დასახვა. მკენესარი ამირანი აკაკისა
და ვაჟას გმირი ამირანის ალტერნატივაა: კულტურამ შეითვისა და
გაიმშობლიურა ამირანის, როგორც ეროვნული გმირის განზოგადებუ-
ლი სახე და როცა ქვეყნის დაუძლურების სიმბოლო დასჭირდა,
მნიშვნელობაშეცვლილი ამირანიც ისევე გამოიყენა, როგორც სხვა,
ხალხის შემეცნებაში უკვე დამკვიდრებული სიმბოლოები. ასე აკენეს-
და ამირანი.

ღებმა შენგელაიას „სანავარდოში“ ამირანი უკვე დაბორკილია,
კენესის და ჯაჭვებს აჩხარუნებს. მწერალს იგი ყვავების სიყვარუ-
ლის ტრაგიკომიკური ისტორიის კონტექსტში შემოჰყავს - შეყვარე-
ბულ ჩაკუნას სატრფოსთვის ამირანის გულ-ღვიძლი მიაქვს. ყვავი
მძორის მჭამელი ფრინველია, ე.ი. „სანავარდოში“ ამირანი თითქმის,
ღებმა. ქმრის საძებრად წასული ყვავი ყვანჩალა ჩაკუნას ისრით
განგმირულს პოულობს „შორს კი, სერებზე, ყაბალახგაფრიალებუ-
ლი თეთრი მხედარი მიფრინავდა, სადღაც კლდეებში ისმოდა ამი-
რანის კენესა და ჯაჭვების ჩხარუნი“²²⁶. ამ კონტექსტში, სავსებით
შესაძლებელია, სწორედ თეთრმა მხედარმა-წმინდა გიორგიმ განგ-

მირა ყვავი-ურჩხული, ამირანი კი იმიტომ კენესის, რომ სანავარდოს მითოსური ანალოგიდან თეთრი მხედარი გაფრინდა. თეთრი მხედრისა და ამირანის წყვილი სანავარდოს (საქართველოს) სულიერებისგან დაცლის სიმბოლოა.

გრიგოლ რობაქიძის თქმით, ევროპელი მკვლევრები ვერაფრით ხსნიან, რატომ უკორტნის ამირანს არწივი მაინცა და მაინც ღვიძლს: „ღვიძლი ორგანოა „სიფხიზლესი“... არწივი, მზის ფრინველი, გამუდმებით უკორტნის მიჯაჭვულს ღვიძლსა; ღვიძლ დაზიანებული უძილო ხდება და: იტანჯება... ეხლა გავიხსენოთ „ღვიძლი“ - „ღვიძილი“, ეს გენიალური ტყუპები ქართულისა ენისა მოჭრით ხსნის საიდუმლოს”²²⁷. გულ-ღვიძლი ადამიანის სასიცოცხლო ორგანოებია, მათი ამოცლა სასიცოცხლო ფუნქციის დაკარგვას ნიშნავს. ფეიქრობთ, ღებნა შენგელაიამ ამ მეტაფორით ქვეყნის სასიცოცხლო, ეროვნული ენერგიიდან, სულიერებისგან დაცლა, მისი კვლომა აღნიშნა. ასეთი სხეული (ამ შემთხვევაში, ეროვნული სხეული) ინსტიტუტურად თვითგადარჩენაზეა ორიენტირებული და არა საზოგადო, საქვეყნო საქმეზე. ამის მიუხედავად, ჯერ კიდევ ისმის ამირანის ჯაჭვების ჩხარუნი, რაც იმას მოასწავებს, რომ ამირანი ბოლომდე არ მომკვდარა და ჯაჭვებსაც იმიტომ აჩხარუნებს, რომ სურს, თავი გაინთავისუფლოს და კვლავ ბრძოლაში ჩაებას. ეს პასაჟი პატრიოტული ელფერის შემცველია და იმ დიდ წუხილს აცხადებს, „სანავარდოს“ ავტორსა და მის თაობას დაპყრობილმა სამშობლომ და სულიერმა უნაყოფობამ რომ მოჰგვარა.

მეორედ ამირანი რომანში მაშინ ჩნდება, როცა ბონდო დაღლილ სისხლზე გოდებს: „მოსვენებას არ გვაძლევენ საუკუნეთა მიერ დაგვალული, მუნიანი ჭინკები!... და ამირანი შებორკილია მათ მიერ!.. შებორკილია და მაინც მღერის: „აღღეს დაგკარგავ, ზვალ ვიპოვი, ჩემი ბედი ასე ჭრისა!”²²⁸. ეს უკვე მითის გვიანდელი ვარიანტია, სადაც ამირანი თავს ტანტრე ბიჭად ასაღებს და თავისუფლების ნაცვლად, ვირის დაკარგვაზე წუხს. ამირანის მითის ამ ვერსიის შემოტანით მწერალი, ერთი მხრივ, იყენებს ამირანს, როგორც „შემნახველისა და გადამრჩენის“ კონცეპტის სიმბოლურ ნიშანს (მ. კვაჭანტირაძე). იგი ბორგავს, ფარხმალს არ ყრის („აღღეს დაგკარგავ, ზვალ ვიპოვი“) და გაცნობიერებული აქვს საკუთარი ბედისწერა („ჩემი ბედი ასე ჭრისა!“); მეორე მხრივ კი, ავტორი რეალობის ირონიზირებას ახდენს და სახე-სიმბოლოს იმის საჩვენებლად იყენებს,

თუ როგორ ჩამოქვეითდა ბედისწერასთან ბრძოლის ტრაგიკულ-პეროიკული იდეა ყოფითი პრობლემის დონემდე: ეპოქამ ამირანი ისე გააუფასურა და დააყენა, რომ ყოფით პრობლემებზე ფიქრობს და არა ხალხისთვის ცეცხლის მიტანაზე. მოგვიანებით, ოთარ ჭილაძის „მარტის მამალში“, ამირანი უკვე კრიტიკის ობიექტიც ხდება: გუმბათმორღვეულ ეკლესიაში უცნობისა და ნიკოს დიალოგში უცნობი ამბობს: „არა თქვა ახლა ამირანის შვილი ვარო“ და იქვე, ერთი ფრაზით აფასებს მას: „მე თუ მკითხავ, მაგაში არც არაფერია მაინცდამაინც სატრაპაზო“²²⁹.

ამირანის კენესა მისი ხთონური თვისებებისგან დაცლა-დაშრეტა, ენერგეტიკული კრიზისია; როგორც მ. ჭრელაშვილი წერს: „პოლითეიზმიდან მონოთეიზმზე გადასვლის შედეგად, წარმართულმა ღვთაებებმა როგორც ხარისხობრივი, ისე ფიზიკური დაკნინება განიცადეს... ლამაზი და ყოვლისშემძლე დალი და ტყაშმაფა საქართველოს ზოგ კუთხეში მახინჯ, საზარელ ალებად იქცნენ, მამაკაცი ნადირთპატრონები კი - ქაჯებად და ეშმაკებად“²³⁰. ღმნა შენგელაიას დაუფარავად სტიკვა სამუდამოდ გამქრალი წარმართული სამყარო, ამიტომაც ეძიებს ბონდო ფესვებს, თაურმდგენებს და წუხს იმ სისხლის გამო, ჯვრის სახელით რომ დაღვარა საქართველომ.

წარმართული ელემენტების შემოტანას რომანში სხვა დატვირთვაც აქვს: რუსეთი საქართველოში ერთმორწმუნის მანტიით შემოვიდა და ქრისტიანობის კრიტიკა შეფარვით, დამპყრობლის კრიტიკას გულისხმობდა. ამირანი კი არის ის, ვინც ქრისტემ დაამარცხა, ვისი სიცოცხლის ხეც პალოდ აქცია და შემდეგ, დამარცხებული, ამავე პალოზე დააბა; როგორც მ. კვაჭანტირაძე აღნიშნავს, „ამირანის ყოფნობის (მიჯაჭვეულობის, ტყვეობის) არსი მარადიული წონასწორობის შენარჩუნებაშია სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის. ეს არის ამირანის ხვედრი, მისი ბედისწერა... ქართველი კაცი ამირანს თანაუგრძნობს იმიტომ, რომ მის სასჯელს ხვედრად მიიჩნევს. ხვედრი კი... დასჯილი გმირის ატრიბუტია. ხვედრი, თუნდაც მძიმე - რჩეულთა ბედისწერაა და არა ყველასი“²³¹. მხატვრულ ლიტერატურაში გადასვლით ამირანმა ის თვისებები შეიძინა, იმდროინდელი საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალურ-კულტურულ კონტექსტს რომ ახასიათებდა. ღმერთთან მებრძოლი კაცი ჯერ ეროვნულ გმირად, შემდგომ კი, მკენესარ კაცად იქცა და ახალი თვისებებით აღჭურვილი, კვლავ მითს დაუბრუნდა.

„სანავარდოს“ მითოსამყარო წინარეპრისტანული პერიოდის ღვთაებებითა და დემონებითა დასახლებული. ისინი მხატვრულ ქსოვილში ბუნებრივად იჭრებიან და მითის სურნელის გაცოცხლებასთან ერთად, სოფეტის განვითარებასა და პერსონაჟთა ხასიათის გამოკვეთაში მონაწილეობენ. თემები თუ პერსონაჟები რომანის მეორეულ, მითოსურ-ფოლკლორულ პლანში ირეკლება. მეორე პლანი ავითარებს მთავარ თემას, მეტ ფერადოვნებას მატებს, ავსებს ლიტერატურულ სახეებს და მათ ბედისწერას განსაზღვრავს. მეორე პლანის სახე-სიმბოლოები მისტიკურ საბურველს ქმნიან და მითისა თუ ისტორიის უძველესი შრეების ამოწვევით, რომანის მხატვრულ ფაქტურას ხელოვნური დაძველების ეფექტს ანიჭებენ.

მითოსური პლანის ყველა პერსონაჟი გადაგვარებული და დასაღუპად განწირულია: ნაყოფიერების სიმბოლო, ქალღმერთი იშთარი დაბერწდა, ჭინკა ციებისგან ძაგბაგებს და დემონური ნიშანი თითქმის დაკარგული აქვს. მოხდა ფუნქციური ჩანაცვლება საკრალური სამყარო პროფანირდა და ყოველდღიური ყოფის ნიშნები შეიძინა, პროფანულმა კი, წარღვნისა და მეორედ მოსვლის მოლოდინში, დასაღუპად განწირულის იდუმალება, თუმცა, დროებით: გრიადლითა და წივილით შემოჭრილმა მატარებელმა მითის გარდაცვალების სიმბოლომ, ეს იდუმალებაც დაამსხვრია, ღვთაებები და დემონები კიდევ უფრო დააქნინა და ზღაპრის პერსონაჟებად აქცია. ასეთია უმითო დროის მკაცრი და დაუნდობელი რეალობა.

„სანავარდოს“ მითოსური პერსონაჟები ცხოვრობენ ყველგან: ტყეში, ჭაობში, ადამიანის საცხოვრისში. მწერალი კარგად იცნობს ქართველთა უძველეს კოსმოგონიურ წარმოდგენებსა და ღვთაებრივი თუ დემონური არსებების იერარქიას. წერილში „სამი სკნელი“ იგი აღნიშნავს: „უძველეს ქართველებს სწამდათ, რომ სამყარო სამი სკნელისაგან შედგენილი მთელი იყო: ზესკნელ-ქვესკნელი და მათი დამაკავშირებელი ხრტილი შუასკნელი... თეთრი - ზესკნელის ფერი იყო, შავი - ქვესკნელისა, ხოლო წითელი, ზანდაზან ჭრელიც - შუასკნელისა“²³². ქეთევან ხუციშვილს კიდევ ორი განსაზღვრება შემოაქვს: წინა-სკნელი, რომელიც შეესატყვისება „აქ“ გაგებას და უკან-უკანასკნელი, წარსულის სამყარო - „იქ“: „ეს სისტემა შემოსაზღვრული

იყო გარესკნელით. ერთი სკნელიდან მეორეში გადასვლა ღვთაებებს ან გმირებს ან ნახევარღმერთებს შეეძლოთ. ადამიანი ამას მხოლოდ ღვთის ნებით ღროებით ან საშუალოდ სახეცვალების (გარდაცვალების) შედეგად ახერხებდა²³³. გარესკნელში ღმერთები ბუდობდნენ. მითოლოგიაში ღმერთი ზებუნებრივი ძალების, ნახევარღმერთებისა და სულების კრებისითი სახელია, რომელთაც ღმერთებსა და ადამიანებს შორის შუალედური ადგილი ეჭირათ. მითოსური წარმოდგენებით, ისინი კონტაქტში შედიოდნენ ადამიანებთან, აცდუნებდნენ, მის სხეულში სახლდებოდნენ და სხვადასხვა ავადმყოფობას, მათ შორის - სულიერს („შეპყრობილი“) შეპყრიდნენ.

ქართულ მითოსში ღმერთურ არსებებს ხან გოლიათებად გამო-სახავდნენ, ხანაც ბავშვის სიმაღლე, ანდა ჯუჯა არსებებად; როგორც ქთვეან სიხარულიძე აღნიშნავს, „კავკასიელთა მითოლოგიაში... ღმერთური არსებები... არაერთგვაროვანნი არიან და ბოროტების ხარისხითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ღმერთურ არსებათა ძირითადი შემადგენლობა (ჭინკა, კუდიანი, მზაკვარი...) ერთმნიშვნელოვნად ბოროტებას განასახიერებს და ადამიანისთვის ზიანის მიყენებას ცდილობს. მათი სამყოფი „გარე“ სკნელია (უღრანი ტყეები, ხევები და სხვა მიუვალი ადგილები), სადაც ისინი უსაფრდებიან მარტოხელა მგზავრს და მის ხელში ჩაგდებას ცდილობენ“²³⁴. ჭინკები ტანდაბლები, მაგრამ ქაჯივით ბალნიან-კლანჭებიანნი არიან და ტყეში აქვთ ბინაო²³⁵, აღნიშნავს ივ. ჯავახიშვილი.

ქრისტიანულ კულტურაში ჭინკა არეულობისა და ტანჯვის სიმბოლოა. ასაკოვანი ადამიანებისგან დღემდე მოისმენთ მონათხრობს ე.წ. ნაძრახ ადგილებსა და ჭინკას ეშმაკობებზე: იგი ადამიანს თავს ესხმის, ქვებს ესვრის, დასცინის, სახლში შედის და ელაპარაკება. აესული დაუბრკოლებლად ლახავს ზღვარს საკრალურ და პროფანულ სამყაროს შორის და ამაში მას ღიობები - საცხოვრისის არაპერმეტული ადგილები ეხმარება: „სხვადასხვა მოღალურ ღონეზე განთავსებული ზღურბლი... რომელიც ერთ სამყაროს მეორისგან გამოყოფს, პერმეტულად ჩაკეტილი არ არის. მასში არის სხვადასხვა სახის გასასვლელები კარის, სარკმლის, ხერელის, ღიობის, საკვამურის და სხვ. სახით, რომლებიც ადამიანთა სამყაროს პერმეტულობას ასუსტებს და მისი მეშვეობით სხვა სამყაროში გასვლა შესაძლებელი ხდება“²³⁶. ჭინკა თათარხანი ციციბოს საძინებელში სწორედ

საკუპურიდან ჩნდება - პირველად მას ბუხრის თავზე ვხვდებით: „ბუხრის თავზე შემეჯდარი გაყინული ჭინკა დამზრალ თითებზე სულს იბერავდა და კნაოდა საცოდავად... საცოდავი იყო ჭინკა, გამხდარი და მოძუძგული”²³⁷. ჭინკა ღამეული არსებაა, კეთილ სულთან სინათლე და ღლეა დაკავშირებული, ბოროტთან კი ღამე. ჭინკა ციციწოსთან ღამით მოდის.

სულხან-საბას განმარტებით, ჭინკას „მაცდურად იტყვიან გლეხნი”²³⁸. ქართულ წარმართულ პანთეონში ჭინკას უმდაბლესი ადგილი ეჭირა. სერგი მაკალათიას ცნობით, „ჭინკა ხალხის წარმოდგენაში ბავშვის ტანისაა, ის ტიტიველია და აქვს დიდი ყურები. ჭინკები ტყეში სცხოვრობენო. ადამიანს გზის პირას დახვდებიან და სახელს დაუძახებენ. ჭინკა ადამიანს იმასაც ეტყვის თურმე, თუ სად მიდის, გულში რას ფიქრობს და ჯიბეში რა უდევს. თუ ადამიანი სახლში მარტოხელა დაიგულა, ჭინკა სახლშიც შევა, მიუჯდება კერას და ადამიანს ესაუბრებაო”²³⁹. ღემნა შენგელაიას ჭინკა ამ აღწერილობას ემთხვევა: „იგი ერთი ბეწვაა, ერთი ციდა, შავი, გარუჯული, მუნიანი”²⁴⁰.

ციციწოს ჭინკა ხილვაა, სიზმარი, მითოსურ სიზმარში კი კვანძი იხსნება და რაღაც ახალი იწყება. ეს ახალი ჭინკას წინასწარმეტყველებაა, ოჯახისა და სანაგარდოს გარდაუვალ დაღუპვას რომ ამცნობს ციციწოს („ერთი ექვსიოდე თვეს კიდევ იცოცხლებ და მერე... გათავდება ყველაფერი... თქვენი სოფელი წყდება... თქვენც გაწყდებით, გაპარტახდება ყველაფერი... სამაგიეროდ მოვა წვივმაგარი ხალხი და ახლა ისინი დაწერენ ახალ მატთანეს”²⁴¹). ჭინკას წინასწარმეტყველება ციციწოს ქვეცნობიერში არსებული ემოციების, განცდების გამოხატულებაა, იგი ინტუიტიურად გრძნობს სასტიკ მომავალს.

სანაგარდოს გადაგვარების კვალდაკვალ, ჭინკამ მოდერნისტული კონტექსტი შეიძინა და ისიც გადაგვარდა: „ჭინკას კოლოები დაესია, ჰკბენენ, შხამავენ და საცოდავი მოთქვამს გამწარებული, იქექება, იფხანს დაკბენილ, გამხდარ ბარკლებს”²⁴². თათარზანი მაცდუნებლად ვერ გამოდგება, მისი ფუნქცია დეფორმირებულია, დაკარგულია, სახელშიც კი ირონია და სარკაზმია - ეს ანალოგიაა ყარაამანის ასევე ძველ, მჟღერ, დარბაისლურ სახელთან: ჭინკასაც და ყარაამანსაც წარსული დიდებიდან მხოლოდ დიდებული სახელები შემორჩათ.

ჭინკაცა და ბონდოც ანალოგიურად იხსენიებენ ახალი დროის

ადამიანებს: ახალი, წვივმაგარი ხალხი, ახალი ჭინკები - რევოლუციონერებია, ჭინკის სემანტიკა ახალი შინაარსით ივსება: „მოდის რკინის ქაჯი, მოდის და მოახრჭიალებს ფოლადის კბილებს. ვერაფერი შეაჩერებს, ვერაფერი შეაკავებს... დგება ახალი რიჟრაჟი. რიჟრაჟი დანთებული ცეცხლითა და ყიჟინით. მოფრინდება ახალი წმინდანიათი ცეცხლის ფრთებით და დაწვავს ღამეს. დაილუპება ძველი ღიღება. განიაღდება ადამები და ჩეულებანი. ირგვლივ საფრთხეა და საშიშროება“²⁴³. სანავარდო დემითოლოგიზდება და მითოლოგიური პერსონაჟების ბედში იკითხება სანავარდოელთა ბედისწერაც: ძველი ჭინკები ახალი ჭინკებით, ბოლშევიკებით ნაცვლდებიან, რომლებიც „დედამიწას მთვრალი დედაკაცივით დაატრიალებენ“, აიძულებენ ჭილაძეებს, გუდა-ნაბადი აიკრან და ასპარეზი ცეცხლით მოსულთ დაუთმონ. ამიტომ იხსენებს ბონდო ამირანის სიტყვებს: „ღღეს დაეკარგავ, ხეალ ვიპოვი, ჩემი ბედი ასე ჭრისა!“ - თითქოს, თავს იმხნეებს, რომ საქართველო დაკარგულს ისევ დაიბრუნებს, მაგრამ არა ღღეს და არა ჭილაძეების ხელით.

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

ჭაობი

წყალი სიცოცხლეა, სამყაროს პირველსაწყისი, ნაყოფიერების სიმბოლო, ყოველივე არსებულის დასაბამი და სამყაროს შექმნის შესახებ ყველა კოსმოგონიური მითის მონაწილე. წყლის გამანაყოფიერებელი ფუნქციის არქაული პლასტები დასტურდება ქართულ ფოლკლორშიც: ზურაბ თანდილავას აჭარული ფოლკლორიდან მოჰყავს მაგალითები ჭინჭაოს ტბის შესახებ, რომელშიც მითოლოგიური არსება - წყლის ხარი ბინადრობს, რომლის ნაწოლსაც არა მხოლოდ ცხოველთა გამანაყოფიერებელი ძალა ჰქონდა, არამედ: „უშვილო ქალები

სპეციალურად მიდიოდნენ და ბანაობდნენ მასში შვილიერების მიზნით. ანალოგიური ფუნქცია აკისრია შავშეთსა და სამცხე-ჯავახეთში საზაფხულო საძოვრებზე არსებულ ტბებს”²⁴⁴.

სანავარდოს მიწას კი წყალი ალბობს და აჭაობებს: ერთ დროს ჭირნახულით, მაღლითა და დოვლათით სავსე სანავარდო, სადაც უფალმა კალთა დაიბერტყა, რამდენიმე წელიწადში დაბერწდა. დაჭაობება უცებ და ერთდროულად ხდება, ისე, როგორც მითოსში: „რიონიდან გადმო-სულ წყლებს გასავალი არ ჰქონდა და ჭაობებით აივსო სანავარდოს მიდამოები”²⁴⁵. მეტიც: „სანავარდოში” წყალი კი არ ალბობს მხოლოდ, არამედ თავდაც ლპება: „რიონის ამდორებული, მღვრიე ღენა. პატარა, დამპალი მდინარის, ღოღობას ნაპირები, დამპალი წყლით სავსე თხრილები”²⁴⁶.

კიდევ უფრო საზარელი ფუნქცია აქვს წყალს ყარამანის სიზმრებში: „ყარამან ნაღველით უცქეროდა, როგორ მოჰქონდა წყალს სასაფლაო და იქ დამარხული წინაპართა ძელები. მოხეტიალი ფლატე იფშვნებოდა მდინარეში და იღუპებოდა. მიგორავდა წყალში გამხმარი, დაღრჭნილი თავები... არ იყო ხსნა, არ იყო გამოსავალი”²⁴⁷. წყალი, რომელიც საფლავებს რეცხავს და რომელსაც მიცვალებულთა ძელები მოაქვს, არის არა ცოცხალი წყალი, რომელიც ქრისტიანობაში ნათლობისა და ახალი სიცოცხლის სიმბოლოდ ითვლება, არამედ ხრწნილებისა და სიკვდილის მომტანი, რომელიც თავდაც კვდება და გარემოსაც კლავს, ეს უნაყოფო წყალია.

სანავარდოს ნაყოფიერი მიწა ბაყაყების სანავარდოდაა ქცეული. იქ, სადაც „ცაცხვებზე ჯდებოდა წმინდანი”, ახლა წყალში ბაყაყები ყოყინებენ და ავი სულები - მავნეები და წყლის ქაჯები ბატონობენ. სიმბოლურია, რომ აქაურ ტბას ნარიონალი ჰქვია, რიონი საქართველოს დედა-მდინარეა, საქართველოს ერთ-ერთი მთავარი მკვებავი არტერიაა, რომელიც ღემნა შენგელაიასთან ისე დაჭაობებულა, რომ მასში (ნარიონალში) გასულიერებული სენი, წყლის ავი ცხოველივით წამომართული უემურთ-უემური აფრთხობს ღამეს.

სანავარდოს მიწა ღვთის რისხვის შედეგს ჩამოჰგავს: პლაზმოდიები მოედნენ ყველაფერს, იშთარისგან გამოხსნილი თამუზის სხეულსაც, რის გამოც დარჩა იშთარი შინებერა და უნაყოფო, ისევე, როგორც სანავარდოს უნაყოფო მიწა. აქ თომას სტერნზ ელიოტის „უნაყოფო მიწასთანაც” ჩნდება პარალელები, რომელიც იმ იმედგაცრუ-

ბას გამოხატავდა, პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ მსოფლიოს რომ მოედო: სიკვდილისათვის განწირული ცივილიზაცია ან ხელახლა უნდა იშვას და ან საბოლოოდ დაიღუპოს. სანაგარდოც ასეა, ან ხელახლა უნდა იშვას, ან უნდა დაიღუპოს.

„სანაგარდოს“ ძროხოტოკი

ცოდვა

სანაგარდო უნდა დაიღუპოს, თუმცა, რომანის სათაური ამგვარი ფინალისთვის ნაკლებად განგვაწყობს: ნაგარდი ცხენით ან ფეხით გასეირნებას ნიშნავს და რაინდობასთან ასოცირდება. „სანაგარდოში“ მრავლადაა პატარა ტყეები ვაზშემოხვეული, კაკლოვანი ხეივნებით... თუთის, ლეღვის, ბროწეულის, ატმის, ვაშლის, მსხლის, ქლიავის, კომძისა და წაბლის ხეებით. სხვაგან არსად შემსვედრია ამ რაოდენობისა და ასე ბუნებრად შერწყმული ხილის ბაღები“ - ასე აღწერდა სანაგარდოს წალკოტს, კავკასიაში მოგზაურობის შემდეგ XVIII საუკუნის გერმანელი მკვლევარი, იოჰან ანტონ გილდენშტედტი²⁴⁸. ღემნა შენგელაიას სანაგარდო კი დაჭაობებული, განძარცული და ციებიანია, სავსე ჭინკებითა და ბაყაყებით, ტყირპიანი გლეხებით, ყოველდღე რომ ეწირებიან უჟმურთ უჟმურს. ტრაგიკულ ფონს გაუთავებელი წვიმის ხმა აძლიერებს: „ატირებული, წვიმიანი ზამთრის ღამეები. წვიმები... წვიმები... წვიმები... წვიმა სცრიდა, იჟინულებოდა... ხნულები და ეკლით დაბურდული ჩაქცეული თხრილები გაივსებოდა ნაწვიმარით... ეზოს უკან ხის ეკლესია და სამრეკლო სტაროდა. წაფერდილ საფლავის ჯვრებზე ყვავები ყაყანებდნენ... მწუხარება იყო ყველგან და ღუმილი“²⁴⁹. წვიმის გულისგამაწვრილებელი მონოტონურობა, დაკარგული რწმენა, მიტოვებული გარემო განწირულობის, გარდაუვალი დღეუების განცდას ქმნის. მწუხარება, ღუმილი და საშიშროება („ირგვლივ საფრთხეა და საშიშროება“²⁵⁰) „სანაგარდოს“ თანმდევი ემოციური განწყობაა: „უბედურად დაწყებული ამბავი“ - ასე ასათაურებს მწერალი „სანაგარდოს“ პირველივე კარს; „ფეფელო ქადაგი და აქა დასას-

რული ამ უბედურად დაწყებული ამბისა” ეწოდება ბოლო კარს. წრე შეიკრა: სრულდება „სანავარდო” და ძველი სანავარდოც, მისი სასიცოცხლო პოტენციალი ამოწურულია.

სანავარდოსთვის განაჩენი გამოტანილია, საფლავის ქვებს წარწერებად შემორჩენილი წარსული ღიდება ინდულგენციად ველარ გამოდგება, რომ ახალ სივრცეში არსებობის უფლება მოიპოვოს. სანავარდოში ან მზე შხამავს ყველაფერს, ან ინესტება და ღპება - სახლის ყავარიც, ადამიანთა თესლიც, ამინდიც და საჯავახოს მთებიც, „გულუხვი სანავარდო რამდენიმე წელიწადში დაბერწდა. დაიკარგა ხვავი და ბარაქა. დედამიწას ძუძუ გაუშრა“²⁵¹.

გარდუვალ დაღუპვას წინ ჭილაძეთა ზნეობრივი დაცემა უძღვის: ქვეყანაში, სადაც „ოდეს ყოფილ არს აქამომდე, თუმცა მამათა და დედათა ერთად ეჭამა პური?“ („სანავარდოს” ეპიგრაფი ამგვარი დრო-სივრცული პარალელის უფლებას გვაძლევს) დედაკაცი საკუთარ საცვალს ამზეურებს, „მამათა” რეაქცია კი ხარხარი და ყიჟინაა. ერთ-ერთი ასეთი ღრეობის დროს გაუჩინა ცეცხლი ყარამანის ნაღიას აზნაურმა „სათვალსეიროდ... და მთერალი სტუმრები... შესცქეროდნენ თუ რა წარმტაცად იწვოდა სასიმიზნდე”. ამგვარი, ვითარებასთან შეუსაბამო ეპითეტებიც, როცა რეალობა და მასზე რეფლექსია ერთმანეთსაა აცდენილი, დასასრულის მანიშნებელია.

საფრთხე შემდგომაც ვერ ცნობიერდება: „სოფელი იღუპებოდა... ბატონები, თუ ქეიფი არ იყო ან ნადირობა, ისხდნენ უზარმაზარი კაკლის ჩრდლქვეშ, ნებივრობდნენ და რამდენი მზე მოადგებოდათ, იმდენ ჭილოფს აჩოჩებდნენ და უვლიდნენ ხეს ირგვლივ. იყო ლაზღანდარობა და ძველი ამბების მოყოლა”²⁵². წარსული და განსაკუთრებით, აწმყო, მომავალთან ფარული დაპირისპირების კონტექსტშია მოწოდებული. თუმცა, ავტორი მომავალზე თითქმის არაფერს ამბობს, მომავლის კონცეპტი მაინც გამჟღავნებით ტრიალებს დროის მნიშვნელობათა ასოციაციურ-კონოტაციურ ღონეზე.

დაბერწების მიზეზებს ავტორი მითოსურ-ფოლკლორულ სივრცეში ეძიებს. რომანის მითოსური პლანი იშთარ-თამუზის მითის ტრანსფორმირებული ვარიანტია და პირდაპირ კავშირშია უნაყოფობის თემასთან, ფოლკლორულ პლანს კი ყვავების ისტორია ქმნის: ყვავი ყვანჩალა შეაჩვენებს სულეიმანის (ნაყოფიერების) ქვას და სანავარდოს უშვილობას დააბედებს: „მას მერე დაბერწდა სანავარდო... ფეხბ-

ძიებებს მუცლები ეშლებოდათ. მაკე საქონელი უდროოდ იგებდა. კვერცხები სკდებოდა საბუდრებში. სკაპცების ამინდი დადგა სანავარდოში”²⁵³.

დაცემა სივრცის რადიკალური, შეუქცევადი რღვევით იწყება: „მამულებს ღობეები შემოაღბა... გზები არ ვარგოდა.. და ყარამან რჩებოდა მთელი ზამთრობით და შემოდგომობით ჩაკეტილი თავის მამულში. ერთადერთი გზა ორპირის გზა იყო”²⁵⁴. საზღვრებმორღვეული მამულის სივრცულ მოდელს, ფარულ ასოციაციურ მნიშვნელობათა დონეზე, აძლიერებს გზის სიმბოლო: გზა- მოძრაობა, სიცოცხლე, ახალი სივრცის გადალახვაა, სანავარდოში კი გზა „არ ვარგოდა” - გზა ჩაიკეტა და დროც გაჩერდა.

უგზოო და შემოუღობავი სივრცე რღვევისა და ქაოსის მზარდ პროცესზე მიგვანიშნებს. ერთადერთი ალტერნატივა ორპირის გზაა. სანავარდოს - ნეკარდთან, დოლთან, რაინდობასთან ასოცირებულ სიმბოლოს უპირისპირდება ორპირი, სულხან-საბას განმარტებით, „კაცი ორენა”²⁵⁵. უგზოდ დარჩენილ ბატონს სხვა გზა, სხვა ხსნა არ აქვს, ორპირის - ზნეობრივი კომპრომისის გარდა.

ორპირიდან გლეხებიც გარდაქმნილნი „უბრუნდებოდნენ კერიას, რომ მერე სამუდამოდ მოსწყვეტოდნენ მას, ამ წყეულ სოფელს, სადაც ხსნა არ იყო და საშველი”²⁵⁶. კერია ოჯახის ცენტრალური ადგილია, „ძევს მიწის-მამულის ცენტრში და ადამიანის გარშემო კრავს მის სამყოფელს, მის ადგილს ვრცელ სამყაროში. არც კერია, არც მიწა-მამული არ შემოიფარგლება მხოლოდ მატერიალისტური საზღვრებით... თუ ქრება საყრდენი, ცენტრალური წერტილი - კერია, მის გარშემო აპოკალიფსური პროცესები ვითრდება და ქრება ყველა შემდეგი გარე შრე და საბოლოოდ მთელი სამყაროც სულიერი პლანი”²⁵⁷. ამგვარ საკრალურ სივრცეს არღვევს საკუთარი ნებით გლეხობა: ისინი სხვა სივრცეში, ქალაქივით აფორიაქებულ, გათქეფილ, ჭრელ ორპირში ეძიებენ საშველს და იქიდან უბრუნდებიან სოფელს მხოლოდ იმიტომ, რომ სამუდამოდ მოწყდნენ მას.

ორპირი არის ის სივრცე, სადაც პარასკეობა ანუ ბაზრობა იმართება, სივრცე, რომელიც უკვე გაუცხოებული და არაქართულია, თუმცა, აქტიური, ზეგერიელი და სიცოცხლის უნარიანი. სისხლდაღლილი ბონდო ორპირში გარბის სკოპცებთან და თავს მათ ქრისტედ აცხადებს, ორპირში გარბის ყარამანიც არყით გამოსათრობად („სბუ-

ლდა ორპირი, მაგრამ მაინც ვერ ელევდა”²⁵⁸). ორპირი ნარკოტოკი-ითაა, ჭაობივით გითრევს. ორპირში ელიან რკინიგზის, ძველი სივრ-ცის მადესაკრალიზებული სიმბოლოს გაყვანასაც: „რკინიგზა დღე-დღეზე დაიწყებდა მოქმედებას და წივილით დაწეწდა სოფლის სიმაღლეს“²⁵⁹.

ორპირიდან იწყება არაქართული თესლის, სკოპცების შემოსე-ვაც: „ორპირიდან სკაპცები გადმოვიდნენ და მოედნენ სანავარდოს. ამოშვებულ პერანგზე ჟილეტის ამარა, ანდა სამხედრო მუნდირებში, კისერთან შეკრეჭილი ბობრი თმებით დადიოდნენ ისინი გადაბერე-ბულ მგლებივით. იკარგებოდა თესლი და მოდგმები”²⁶⁰. ასე მეტასტა-ზებივით ედებიან სკოპცები -საჭურისები სანავარდოს. რუსულ, გლეხ-ურ ხიფთანსა და მუნდირზე მინიშნებით, ასევე, სპეციფიკური ზმნით - „მოედნენ“ ცხადდება; თუ ვის გულისხმობს მწერალი ჩამოთესლე-ბულ უცხოტომელებში. დემნა შენგელაიამ შეგნებულად და გააზრე-ბულად მოიხმო სკოპცები სანავარდოს დაბერწების სიმბოლოდ. ნაყ-ოფიერების თემას ავტორი წარმართული კულტების განადგურების კონტექსტში ხედავს, სკოპცების ღმერთს კი უფალლოს, ანუ უფალო-სოს უწოდებს: „მოჰკლეს ღმერთი. აღარ არის მრავალძულებიანი კიბელე. უფალო ფალლოს, შეგვეწიე! ტრამამ და ნგრევამ მოიცვა სანავარდო. უფალო ღმერთია მათი უფალი”²⁶¹.

1967 წელს რუსეთში, კალინინის ოლქში, იპოვეს დასაჭურისე-ბული მამაკაცი, რომელიც გონზე მოუსვლელად გარდაიცვალა. საქმესთან დაკავშირებით, გამოძიებამ დააკავა სკოპცთა სექტის წარმომადგენ-ლები, რომელთა ხელმძღვანელსაც კედელზე ნამგლის ფორმის რუსული ასო - С ეკიდა, რაც მან სექტის დამაარსებლის, კონდრატე სელივ-ანოვის (Селиванов) გვარისადმი პატივისცემით ახსნა. გამოძიებით კი დადგინდა, რომ ნამგალს, როგორც სკოპცთა დასაჭურისების რიტუალურ იარაღს, სიმბოლური დატვირთვაც ჰქონდა²⁶².

ნამგალი და ურო, მუშათა და გლეხთა ურყევი ერთობის სიმბო-ლო, რუსულმა ემიგრაციამ იმთავითვე მასონიზმს დაუკავშირა. ბოლშე-ვიკების წინააღმდეგ აქტიური მებრძოლი, პოლიტიკური მოღვაწე და მწერალი ე. ივანოვი აღნიშნავდა, რომ ბოლშევიკები მიზნად ისახავდ-ნენ მართლმადიდებლური სარწმუნოების განადგურებას, ნაციონალიზ-მის ამოძრკვას, წინაპართა სულიერი მემკვიდრეობის მოსპობას, ოჯახის, მომავალი თაობის გარყვნას და მათ გადაქცევას უღმერთო, უსამშობ-

ლო, ორფეხა ცხოველებად. ნამგალსა და უროს ვ. ივანოვი მასონურ სიმბოლოებად მოიხსენიებს: ნამგალი სიკვდილის, მკვლელობის, გარდაუვალი დაღუპვის სიმბოლოა, ხოლო ურო ქვაზე ბატონობის კლასიკური მასონური ნიშანი და რადგან ქვა ადამიანის სიმბოლოდ გვევლინება, ე.ი. ურო ადამიანის სულს „ამუშავებს“- მასონთათვის სასურველ აზროვნებას უყალიბებს²⁶³.

ნამგალი სხვადასხვა ხალხებსა და რელიგიებში განიხილებოდა, ერთი მხრივ, ნაყოფიერებისა და მოსავლის, მეორე მხრივ, უცილობელი მოკვდინებისა და განადგურების სიმბოლოდ. ძველი ბერძნები მიიჩნევდნენ, რომ პირველი ნამგალი ქრონოსის შეკვეთით დამზადდა, რომლითაც მან, ღროის ღმერთმა, საკუთარი მამა, ურანოსი დასაჭურისა, რამაც კოსმოგონიურ მითში ცისა (ურანოსი) და მიწის (გეა) გაყოფა განაპირობა.

ქრისტიანულ კულტურაში ნამგალი ნაყოფიერების სიმბოლოცაა და სიკვდილისაც, ურო კი ხელოსნების, მჭედლის იარაღია, ხოლო მჭედელი, მითოლოგიური ტრადიციით, დემიურგის როლშიც გვევლინება. ურო, აგრეთვე, აქტიური მამაკაცური საწყისის სიმბოლოცაა. საბჭოთა ღერბზე ნამგალი უროს ზემოთაა მოქცეული, მისი მჭრელი პირი უროს ტარზე ძევს. მიიჩნევენ, რომ ამგვარ კომბინაციაში ნამგალი დასაჭურისების სიმბოლოა. აქედან გამომდინარე, რომანის სიმბოლური პლანი ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს: სანავარდოს (საქართველოს) და ჭილაძეთა არისტოკრატიული გვარის სულიერი უნაყოფობა სკოპცების (ბოლშევიკების) შემოსევის შედეგია. თეთრი მხედარი ზნეობისგან, სულიერებისგან დაცლილ ტოპოსს ტოვებს, ამირანი კი სოფლის უბედურებაზე მოთქვამს და კვნესის. სანავარდოს ახალი, წვიმაგარი ხალხი ეპატრონება, იქამდე კი, სანავარდო უნდა დაბერწდეს და გადაშენდეს. რომანის ტრაგიკულ, უიმედო ფონს ბუნებრივ ფინალამდე, სანავარდოს დასასრულამდე მივყავართ: „სანავარდო მოკვდება“²⁶⁴, ასეთია რომანის ფინალური ნაწილის დასკვნა.

წარღვნა

წარღვნა ხელახალი შესაქმნა, რომლის შემდეგაც დაბერწებულმა სანავარდომ ახალ რეალობაში ახალი სიცოცხლე უნდა დაიწყო.

პირველი ამ ამბავს ჭინკა ახმოვანებს, შემდეგ კულაშელი მარჩიელი: ხალხი სოფლიდან უნდა აიყაროს, რადგან სანავარდო „არის უჟმურთ-უჟმურის და მაისის გველის, წითელი გველთა მეფის ნასახლარი და საბრძანებელი“²⁶⁵. შესაძლოა, აქ სტალინის სიმბოლოც იკითხებოდეს: წითელი ბოლშევიკების ფერია, სანავარდო კი საქართველოა, ბელადის ნასახლარი და საბრძანებელი. საზარელი პერსპექტივა სოფელს აყრას და გადასახლებას აიძულებს. სიუჟეტის განვითარება, ლოგიკურად, წარღვნის სცენას ითხოვს. წარღვნამდე კი, წესისამებრ, ყარამანი წინასწარმეტყველურ სიზმარს ნახულობს: „დედამიწამ დაალო ხახა და ქვესკნელიდან მოისმა წივილი, წივილს დამარსული მკვდრები ამოჰყვა და დაცვივდა მიწაზე... მოდიან მკვდრები შეციებულნი, აძიგ-ძიგებულნი, ტორტმანობენ ქარის მობერვაზე, კენესიან, კივიან და კივილი იგი მიაქვს ქარს დაწეწილი და ფანტავს რიონის თვალუწვდენ ჭაობებში. გულში თავისი გაყინული ძვლები ჩაუკრავთ და სულს უბერავენ, ათობენ... მერე ქარიშხალმა წამოუბერა და ის საფლავეები, ცხენისწყალმა რომ წაიღო, თავახდილი ცარიელი საფლავეები გაფრინდნენ ცაში. სუდარაგაფრიალებული მკვდრები აედევნენ ამ საფლავეებს და წივიან განწირული ხმით: ჩაგვასვენეთ!.. მოგვასვენეთ!.. დაგვმარხეთ!“²⁶⁶ - ეს ეპიზოდი „საზარებისეული“ მეორედ მოსვლის პროფანაციას..

ყველაზე მძაფრად დასასრულის მოლოდინი რომანის ფინალურ ნაწილში, ფეფელო ქადაგის წინასწარმეტყველებაში იგრძნობა. ტრანსში ჩავარდნილი ქადაგი სანავარდოს გადაშენების სურათს ხატავს: „წუხელ ღვთისმშობელი გამომეცხადა და მამხილა, რომ დედამიწა მაკა უჟმურთა-უჟმურით! დედამიწა დედა კი არ არის ჩვენი, - ცოფიანი დედალი მგელია, თავისივე ლეკვებს თვითონვე რომ ჭამს... შავი ღლეები მოგელით თქვენ!... დედაკაცები ქვას შობენ და შვილს კი არა!... გაცოფდა სანავარდო და ჩვენ ბუშები ვართ მისი... მოახლოვდა ჟამი მეორედ მოსვლისა და დედათა გოდება დააყრუებს ზეცას“²⁶⁷.

დასასრულის მაუწყებელია რომანის მისტიური პერსონაჟი, ტასიაც, სიკვდილის აჩრდილი, ყველა მკვდრის ჭირისუფალი, რომელსაც საფლავის ზრწნილება მოაქვს: „კუბოს საზიდავ მიტკალს გამოითხოვდა და იმით იმოსებოდა... სოკოებივით დაბებრავებული ფეხებით სამარიდან ამოსულ შემლილ მკვდარს ჰგავდა... საცა გაჩნდებოდა, იქ მიცვალებუ-

ლი იყო. დადიოდა ყველგან სიკვდილის ლანდივით და მისი მოვლენის ყველას ემინოდა”²⁶⁸.

დგება რომანის კულმინაცია, სოფლის დღესასწაული; როგორც ყველა გაჭირვების ჟამს, ადამიანებს ღმერთი ახსენდებათ და ყარამანს ეკლესიას თხოვენ, იმ ეკლესიას, ყავარი რომ შემოაღა. ციებისაგან გამოყვითლებული, ტყირპიანი გოგო-ბიჭების ცეკვა-თამაშს კვლავ რკინიგზის თაობაზე მსჯელობა და ავტორის კატეგორიული განაჩენი მოსდევს: „ეს უკანასკნელი დღეობა იყო სანავარდოში. მოკვდება სანავარდო”²⁶⁹.

სოფლის დაღუპვას ჭილაძეები ჭირისუფლებივით ესწრებიან: ბონდო ცაცხვის ქვეშ დგას, ყარამანიც „იქ იყო”, ამბობს მწერალი, მხოლოდ ღვთის მსახური, მაკრინე მონაზონი ზის სენაკში და მოზეიმე ხალხში არ ერევა. ფინალი აპოკალიფსურია: საშინელი ხმაური, დაზაფრული ხალხი და საყოველთაო ქაოსის ფონზე, დგას გუჯუ ლაბახუა, როგორც გადარჩენის ერთადერთი შანსი: „დგას იგი წინსაფარ აწეული და ჭიხვინობს ეკლესიის კარებთან... ისევ დაბნეულა. დაყრუვდა ყველაფერი. ხმები დამეში: - არიქა, თავს უშველეეთ!.. ვიღუბებით!.. - წყეულიმც იყავ შენ, სანავარდო!”²⁷⁰.

წყალდიდობა ძველ აღთქმაში კაცთა ცოდვებისათვის ყველა ცოცხალი არსების წყლით განადგურებას გულისხმობს. წყალი ამბივალენტური ტიპის სიმბოლოა და სიმბოლოთა სისტემაში ნიშნავს დაბადებასა და სიკვდილს, სამყაროს შექმნასა და აპოკალიფსს, წყალი აღორძინებისა და მეორედ დაბადების ნიშანიც. „სახარებაში” წყალი ნათელღების - ცოდვებზე გამარჯვების, სიკვდილისა და აღდგომის სიმბოლოა²⁷¹. ამდენად, წარღვნა ის მიჯნაა, რომელმაც სანავარდოს ცხოვრება ორ ეპოქად უნდა გაყო: ის, რაც იყო, ველარ იქნება, ახალ სანავარდოს ახალი სისხლი და თესლი სჭირდება.

ცოდვების გამო დასჯილ დედამიწას ღმერთმა წარღვნა რომ მოუვლინა, ბიბლიურმა პატრიარქმა, ნოემ, თავისი მოდგმის, ცხოველთა და ფრინველთა ნიშნულების გადასარჩენად, კიდობანი ააგო. ვინ გადარჩა ცოდვების გამო დასჯილ სანავარდოში?

წარღვნას გუჯუ გადაურჩა. თინა ჩხაიძე ამგვარ ფინალს „ესქატოლოგიურ ოპტიმიზმს“ უწოდებს. თუკი წარღვნა ხელახალი შესაქმნა, მაშინ მას ფასეული უნდა გადაურჩეს. მოღერნიზმის ლოგიკით კი, სწორედ, გუჯუა გამოსავალი სისხლდაღლილი ჭილაძეებისა და საშოვარზე მომართული გლეხების სანაგარდოში. ახალ დროს და ახალ ხალხს გუჯუ შეეფერება, პირველყოფილი სექსუალობის სიმბოლო, მოღერნიზმის ელური, შერწყმული ბუნების ბნელ სტიქიონთან. ის განასახიერებს ყველაზე უკეთ სიცოცხლის კოსმიურ, ვიტალურ ძალას, „სასიცოცხლო ლტოლვას“ (ანრი ბერგსონი), იგია „ახალი წარმართი“ (ფრიდრიხ ნიცშე), თავისუფალი ყოველგვარი ნორმისა და პირობითობისაგან.

რომანის შემდგომ რედაქციაში ფინალი შეიცვალა: „გაისმა ვაება და დამფრთხალი ხალხი მიაწყდა ეკლესიის გალავანს, ეძებენ გადასავალს და ვერ პოულობენ. მოდის მუცელგახეთქილი უყმურთუყმური... დაღორწა ყველაფერი შხამითა და საწამლაკით... მოღრუბლული ცა გასკდა უზარმაზარი ხარის ფაშევიტ და დაუშვა კოკისპირული, დამპალი წვიმა, წამოვიდა თქეში და ნიაღვარი. ეკლესიის ყავარს რეცხს წყალი. ცაცხვები შავი ყორნებივით მოფუყულან და წვიმის წვეთები მწუსარედ თქაფუნობენ ფოთლებში... ელვამ გაირბინა ხალხის თვალებში, სადღაც გაისმა ჯერ არ გაგონილი წივილი, გამოჩნდა პირველი მატარებელი. მიფრინავს იგი ტყეებში, ღრეებში, მიჰკივის, გრილით არღვევს სოფლის მყუდროებას. მოფრინავს, მოაქვს ახალი ცხოვრება, მოჰყავს ახალი ხალხი“²⁷².

ავტორმა დაარღვია მოღერნისტული რომანის თავდაპირველი სქემა, თუმცა, ახალი ფინალი მეტ ინტრიგასა და მოულოდნელობას ბადებს: უყმურთ-უყმური ჭაობში იგრიხება, ქაჯები და ჭინკები სოროებში მიძვრებიან, მათ ადგილს კი ახალი მითის პერსონაჟი, მატარებელი იკავებს, როგორც ახალი ცხოვრების სიმბოლო, რომელსაც „მოაქვს ბაღინჯოები, ტილები, ნაგავი, ნაცარი, რკინის ავადმყოფობა, ოქრო და ხალხი სულ სხვანაირი, გასაკვირველი... მისი კივილი ედება მოარულ სენივით მიდამოებს, მისი ჩვენება აფრთხობს ყველაფერს“²⁷³. რკინიგზამ უნდა შეცვალოს გარემო, იგია განახლების სიმბოლო, რომელმაც დაანგრია ტრადიციები („უნდა დაღუპულიყო

მამაკაცი ხელშეუხებლობა²⁷⁴), რომელიც მოსპობს წარსულ დიდებას („დაიდუება ძველი დიდება. განიავდება ადათები და ჩვეულებანი²⁷⁵“), საბოლოოდ გაანადგურებს იქამდე ქრისტიანობის მიერ რიდასხდილ მითოსს, ახალ რეალობაში მოდერნიზმმა რომ შემოაბრუნა.

სანავარდომ ახალ დროს უნდა აუწყოს ფეხი, ამიერიდან მას წითელი გველები დაეპატრონებიან. მატარებელი ახალი ქაჯია, „წითელი უემური“- უემურიისთვის ბოლშევიკთა მაიდენტიფიცირებული ფერის მინიჭებით, მწერალი პირდაპირ ახდენს იმ ძალის სახელდებას, სანავარდო ძველი საქართველო რომ დაღუპა. რკინიგზის გასაყვანი ხელსაწყოებიც რუსული გემებით შემოაქვთ, მატარებელიც რუსეთიდან მოდის. ხალხს ემინია მისი, თუმცა, უსახსრობის გამო, რკინიგზის მშენებლობაზე მაინც მუშაობენ, რადგან რკინიგზა ფიზიკურ გადარჩენასთან ასოცირდება, თუნდაც, სულიერი დაცემის ფასად.

სანავარდოელთა ადგილს ახალი ადამიანები იკავებენ: „ახალი ჭინკები გამოჩნდებიან, ჭინკები, შერუჯულნი ცეცხლითა და ალმურით²⁷⁶“. ცეცხლი რევოლუციაზე მინიშნებაა, ისევე, როგორც რკინა და ფოლადი: მნიშვნელობათა კონოტაციურ დონეზე, შესაძლოა, ამოტივტივდეს რკინისა და ფოლადის სიმბოლიკის ბოლშევიკური განმასახიერებლები, მეტსახელები: რკინის ფელიქსი (ბერჟინსკი) და ფოლადი - სტალინი. რკინა, ფოლადი - მაგარი, მყარი მატერიაა, ისევე, როგორც „წვივმაგარი ხალხი“.

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

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

სანავარდოს ქრონოტოპი აპოკალიფსურია: იქ ღრო გაჩერდა და შესაბამისად, სივრცემაც ჩამოშლა იწყო, რის ერთ-ერთი ნიშანი რომანში უხვად მოხსენიებული ჭაობი და ბაყაყია, უძრაობის, დამყაყებულობის სიმბოლო. სანავარდოს ღრო ესქატოლოგიურია, მას აქვს წერტილი, რომელსაც ბონდო გრძნობს (ეშინია ახალი ჭინკების, დედაძინას მთვრალი დედაკაცივით რომ დაატრიალებენ), ფეფელო ქადაგი კი ხედავს („გაცოფდა სანავარდო... მოახლოვდა ჟამი მეორედ მოსვლისა“²⁷).

რომანის ღრო-სივრცული მოდელი რამდენიმე პლასტისგან შედგება: წარსული, როცა ცხოვრება დუღდა აქ ღრო არ არის, როგორც მითოსში; შემდგომ, სანავარდო დაბერწდაო, ამბობს მწერალი და წელიწადის დროებიც შემოდის. ყველაზე უცნაურია შემოდგომა, რომელიც, ტრადიციულად, ხვავსა და ბარაქსთან ასოცირდება, სანავარდოში კი ატირებული და წვიმიანია (მამულს ღობე შემოაღა, ოდას - ყავარი, ოჯახი უკან-უკან მიდის. აღდგომის დღესასწაული ჩამოძენილი და უსინარულოა, გაძვალტყავებული, ავადმყოფი ხალხით, ღარიბი და შესაწირზე დახარბებული მღვდელ-ღიაკვნით). ღრო მხოლოდ კალენდარულია და არა ხარისხობრივი, იგი მოკლებულია თავის ღირებულებით მაჩვენებელს - სეზონურ სახეს და ცვლილების უნარს.

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

„გურამ ბარამანდიას“ კონცეპტუალური საშუქმწიგები

დრო - სივრცული სტრუქტურა

დემნა შენგელაია ფრთხილად ეკიდებოდა ეპოქის პოლიტიკურ კატაკლიზმებს, ეს მის ცხოვრებისეულ გზასაც ეტყობა და შემოქმედებასაც: „დიდი თავგამოდებით არ ჩარეულა იდეოლოგიურ ორომტრიალში... მძაფრად არ გამოუვლენია ნაციონალური სევდა... ეს პრაქტიკული ალღო თუ... ხელს უწყობდა ცხოვრებისეული პრობლემების მოგვარებაში, მეორეს მხრივ, ხელს უშლიდა როგორც ხელოვანს. ამიტომ იყო, რომ... ეს განათლებული, კულტურული, გემოვნებიანი კაცი ნაადრევად დადუმდა და... სიცოცხლის ბოლო ოცი წლის მანძილზე არსებითად ჩამოცილებული იყო მხატვრულ ლიტერატურას როგორც შემოქმედი. ყოველივე ამის გამო... (იგი) უეჭველად უნდა მივიჩნიოთ ტრაგიკულ ხელოვანად“²⁷⁸, აღნიშნავს ამირან გომართელი.

„გურამ ბარამანდია“ 1925 წელს, სამხატვრო-სალიტერატურო აღმანახ „დარიალში“ (ჟურნალ „მნათობის“ დამატება) გამოქვეყნდა. 1970 წ. მწერალმა იგი თხზულებათა ოთხტომეულშიც შეიტანა, თუმცა, რომანის ძველი ვარიანტიდან სახელიდა შემორჩა მხოლოდ: რომანი განახევრებული და თითქმის, დაცარიელებულია იმ უმშვენიერესი მისტიკურ-სიმბოლური ხატებისგან, ასე უხვად რომ გვხვდება პირვანდელ ვერსიაში. ცალკე მოთხრობადაა დაბეჭდილი, მხატვრული თვალსაზრისით, უმთავრესი ეპიზოდი („მორღუ“), თავად ტექსტი კი იმგვარადაა რედაქტირებული, რომ ზოგჯერ შინაარსის აღქმაც ჭირს.

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

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

როლან ბარტი ფრანგული კლასიციზმის დიდი წარმომადგენლის, ჟან რასინის ადამიანის სტრუქტურაზე მსჯელობისას შენიშნავს: „დიდი ტრაგედიების ადგილები ზღვასა და უდაბნოს შორის ჩაჭედილი, გამომშრალი მიწებია, ჩრდილისა და მზის აბსოლუტური გამოხატულება. თანამედროვე საბერძნეთში ნათლად იგრძნობა მცირე სივრცეთა ხისტი ძალა და ისიც, თუ რამდენად შეესაბამება მათ რასინის ტრაგედიების „შემჭიდროვებული“ ხასიათი... ტრაგედიათა დედაქალაქები სინამდვილეში პაწაწინა სოფლებია. ტროიძენი, ფედრას დაღუპვის ადგილი, მზისაგან გამომწვარი, ქვა-ღორღით გამაგრებული ყორღანია. მწველი მზე გარშემო სივრცეს სრულად აუკაცურებს და ამკვეთრებს, მთელი ცხოვრება ჩრდილშია მოქცეული“²⁷⁹.

მოდერნისტული რომანის სივრცე გაცილებით ფართეა: ესაა დიდი ქალაქების ურბანისტული ტოპოსი, სადაც ადამიანი საკუთარ „მე“-ს კარგავს და გაუცხოებულად გრძნობს თავს (კაფკას, ჯოისის, ელიოტის გმირები): „ქალაქი თითქოს, იმ მთავარ ძარღვს გადაუჭრის ადამიანს, რომელიც მას მთელთან, ბუნებასთან, სამყაროსთან აკავშირებს. ადამიანი გრძნობს მტკივნეულ მოწყვეტას ერისა თუ, საზოგადოდ, კოსმოსის მითიური ფესვებიდან და ეს იწვევს მის ტრაგედიას, უკურნებელ სასოწარკვეთას“²⁸⁰. „დიონისოს ღიმბილში“ ევროპის ურბანული ქალაქები ქმნიან მართოსულობის განცდას, მათი რკინიგზის სადგურები „ურთიერთისგან მოწყვეტილი ადამიანობის ტრაგედია“²⁸¹.

დემნა შენგელაიას რომანების ტოპოსი კი მკაცრად შემოზღუდულია: ესაა პატარა სოფელი, საიდანაც იგი დაუსაზღვრავ სივრცეებს ხსნის (შედარებით მკვეთრად ჩანს ციმბირი და იქაც მოქმედება მკაცრად შემოსაზღვრულ ლოკუსში, რკინიგზის პატარა სადგურზე ვითარდება). მწერალი შეგნებულად ამბობს უარს იმ

უზარმაზარი სივრცის ათვისებაზე, რომანში პირველი მსოფლიო ომის თემის შემოტანით რომ ჩნდება. ვერ ვიტყვით, რომ მას ბატალური სცენების აღწერა აფრთხობს (მაგ., მოთხრობაში „ბაშკადიკლარ“ (1934 წ.) ამ მხატვრულ ამოცანას თავს წარმატებით ართმევს), უფრო აქტიურად დ. შენგელაიას გმირები ვერტიკალში გადაადგილდებიან, საკუთარ სულში ღრმავდებიან. ამ თვალსაზრისით, პერსონაჟთა სამოქმედო ადგილი უფრო რასინისეულ „ჩაჭვდილ“ სოფლებს მოგვაგონებენ, ვინემ მოდერნისტთა გაშლილ სივრცეებს. თუმცა, პატარა სოფლების საზღვრებში მოქცეული, შემჭიდროებული სივრცე, როგორღაც მაინც ზღვიდან მთებამდეა გაშლილი და ბოლო არ უჩანს. ეს ის წარმოსახვითი რეალობაა, რომელიც თავიდანვე ქმნის ტოპოსის განსაკუთრებულობას, მირაჟულობას და მითოსის ელემენტებს აჩენს: „სოფლის გზა უსიერ ტყეში მიდიოდა, იკარგებოდა ჭაობებში და ტყის იქით, პალისტომამდე. იყო: ეწერი თვალუწვდენი და უსასრულო, ეწერი ტბაში გადადიოდა, ტბა ზღვაში და ზღვა ცაში, - არ უჩანდა კიდე გატყორცნილ სივრცეებს“²⁸². ტოპოსის ცალკეული ელემენტების მცირედან დიდში მუდმივი გარდასვლა და შერწყმა მარადიულობის, სივრცის უსასრულობის განცდას ბადებს.

ბარამანდიას მამულები ზღვიდან მთებამდეა გაშლილი, გლეხები თავადის მიწებს ერბოს ადარებენ. ერთი სიტყვით, ყველაფერი ისეა, როგორც „სანავარდოს“ დასაწყისში, სოფელს ღმერთმა დააბერტყა კალთაო, ავტორი რომ წერს, მაგრამ ეს მოჩვენებითი იდლიაა. პირველი ეჭვი მაშინ ჩნდება, როცა მწერალი რამდენჯერმე, ერთგვარი დაჟინებითაც კი, დადებით კონტექსტში იხსენიებს მატარებელს: „მზე ყოველ დილით მატარებელივით დაუგვიანებლად ამოდიოდა“²⁸³; ზოგან „ცას მატარებლის თეთრად აყრილი ბოლი ასკდებოდა“²⁸⁴; ზოგჯერ ამბობს, მატარებელი მხიარულად დაჭრისო. „სანავარდოში“ დაღუპვის მაცნე მატარებელია. ტრადიციების ხელმეოფი სიმბოლოს ახალი კონოტაცია და მისი მზესთან, სიცოცხლისა და ნაყოფიერების სიმბოლოსთან შედარება იმის მანიშნებელია, რომ ბარამანდიების სამყოფელის სიმყუდროვე მოჩვენებითი და ზედაპირულია, ეს კონფორმისტული სიმშვიდეა.

თუკი სანავარდოში სივრცე დროის ცვლილებებს ეხმაურება და წინასწარ გრძნობს სოფლის გადაშენებას, საბარამანდიოში სივრცე უგრძნობია, გულგრილია დროის მიმართ, ეგუება, ფარავს, შიგნით იბრუნებს

ტრაგედიის სიმძაფრეს: „ეწერს ადიოდა ზრწნილების, ნაყოფიერებისა და დამპალი ფოტროების მებრუებელი სურნელება. ირეოდნენ ბუზანკალები, ზუზუნებდნენ, მზეს ეფიცებოდნენ, ომობდნენ, ჭამდნენ ერთმანეთს, ძღებოდნენ სიყვარულით, ნაყოფიერებით, ცხელი ზორშაკით, ათბობდნენ კვერცხებს და ამ საერთო ზუზუნში შემოდოდა მატარებელი კივილით, ოხვრით, მერე ისევ მიდიოდა და მის ადგილს ისევ მყუდროება იჭერდა“²⁸⁵. ეს მოდერნისტული ზრწნილებაა, რომელსაც ადამიანიც ბუზანკალებით ეგუებიან: ომობენ, ნაყოფიერდებიან, ცხოვრობენ და მხოლოდ მატარებელი, ისიც მცირე ხნით, არღვევს ჭაობისებრ მყუდროებას. საბარამანდიოს ყვავილობა შხამიანი ყვავილობაა, დამპალი, შიგნიდან გამობრული და ფუტურო, რადგან მასში ადამიანები მორალურად იზრწნებიან და იღუპებიან. „სანავარდოში“ იყო „საფრთხე და საშიშროება“, საბარამანდიოში „მყუდროება იყო სამარისებური“²⁸⁶). ეს სიკვდილის, სასაფლაოს სიჩუქია.

მოჩვენებით უშფოთველობას პირველი მსოფლიო ომიც კი ვერ არღვევს: „გაზაფხულზე ხნავდნენ და ფარცხავდნენ, თესავდნენ... ზაფხულში თოხნიდნენ, ტყეს სჭრიდნენ, შემოდგომით ჰკრეფდნენ, სიმინდს სტეხდნენ, ღვინოს სწურავდნენ... ზამთარში ნადირობდნენ... ასე ცხოვრობდნენ ისინი ღვთის შეწევნით, დაილოცა მისი სახელი“²⁸⁷. ამ ღამის, იდილიურ სურათში შეფარული ირონიაა, აქ ილიას „ბედნიერი ერის“ მოტივებიც ისმის. სანავარდოში მიწა და წყალი დაჭაობდა, საბარამანდიოში სული. სოფელი გარეგნულად დამშვიდებულია, აღარ ჭაობდება, აღარც ამირანის გოდება ისმის, რადგან „სანავარდოსეული“ წინასწარმეტყველება უკვე ახდა: დაინგრა წარსული დიდება, სივრცე შეცვლილია, მატარებელმაც უკვე დაწეწა სოფლის სიმყუდროვე და ამიტომაც დაქრის დაპყრობილ გარემოში მხიარულად. ზედმეტი მატერიალურობა და ნატურალიზმი სულიერების ნაკლებობის მანიშნებელია, ტოპოსის მოჩვენებითად ჯანსაღი (სწეული მატერიალურობის წყალობით) ცვლილებაა, მატყუარა სივრცეა, რომელშიც ზრწნა სულიერებისგან, მორალისგან დაცლით იწყება. ზრწნის მაცნე აქაც გაყიდული მიწებია. შემთხვევით არ იმეორებს ავტორი: თუ არ ნადირობდა, „ოტია ბარამანდია... მამულებში დადიოდა და მიწებს ჰყიდდა... და ასე ნიავედობდა, პარტახდებოდა ბარამანდიების გვარის დიდება“²⁸⁸. ახალ დროებას ფეოდალური საქართველოს მთავარი ღირებულება და კეთილდღეობის საყრდენი, მიწა - მამული ეწირება, ახა-

ლი დრო ფულით ყიდულობს რაინდობითა და ვაჟკაცობით მოპოვებულს. ეს ახალი დროის პარადიგმაა.

ეკლესიაშიც რღვევისა და ზრუნის სული ტრიალებს, მხოლოდ დედაბრები გრძნობენ დროის მდინარებას და „დარდობდენ წარსულზე, როცა... სადღეოფლოდ გამოწყობილნი მოუთმენლად ელოდენ საქმროს... როგორ უცდიდენ მორცხვი ნატყვრით მალე დაღამებას და როგორ მოვიდა შეილები, შეილიშვილები, როგორ დაიწყო ომი და როგორ მოაკაკუნა სიბერემ... ეკლესიის ეზოში ასწლოვანი ცაცხვები და ჭადრები ირხეოდენ. სადღაც ჭიჭინობელა გულის შემაღონებლად ჭრიჭინობდა და ყურძენს ამწიფებდა“²⁸⁹. დედაბრები წარსულის შემნახველები არიან, ახლანდელი მოჩვენებითი სიმშვიდე კი შფოთავს, რეკს, გამოსავალს ეძებს. ასწლოვანი ხეები და ჭრიჭინობელას მონოტონური ჭრიჭინი შფოთის მოლოდინს კიდევ უფრო ამძაფრებს.

თუკი რომანტიკული გმირის მოგზაურობა გარე სამყაროს შემეცნების, „მე“-ს საზღვრების გაფართოების საშუალებაა, მოდერნისტული რომანის პერსონაჟი მზერას საკუთარ თავში იბრუნებს. მოდერნიზმის მკვლევრის, სილვიო ვიეტას თქმით: „მოდერნისტული რომანი ორიენტაციას აღარ იღებს გარე სამყაროზე, საგანთა სამყაროზე... არამედ - თავად ადამიანში მოცემულ წარმოდგენათა სამყაროზე ამ საგნების შესახებ... იგი აღარ ასახავს გმირის მოგზაურობას გარე სამყაროში, არამედ ასახავს სამყაროს, არეკლილს თავად პროტაგონისტის ცნობიერებისეულ სამყაროში“²⁹⁰. გურამ ბარამანდიას ცნობიერებაში სწორედ შეცვლილი და დეკონსტრუირებული „გარე“ სამყარო აისახება და დემნა შენგელაია ამ ეფექტს ფუტურისტებისთვის დამახასიათებელი კინო-ენით აღწერს, კინოკამერის ეფექტს იყენებს, რომელიც საგანს ხან ახლო, ხანაც შორი ხედით გვაჩვენებს, ზუმის ეფექტით აფართოებს და ავიწროებს ობიექტივს, კადრიდან კადრზე გადადის. მწერალი დროის დოკუმენტალიზაციას მიმართავს: ფრაგმენტები, ციტატები, დროიდან „ამონაჭრები“ კოლაჟის პრინციპითაა დალაგებული და ცხადად გვაგრძნობინებს დაჩქარებულ რიტმს.

რაც მეტად სცილდება მშობლიურ სახლს, მით უფრო უცხოვდება ბარამანდიათა შთამომავალი. სახლში დაცულია, სახლს გარეთ - ნაკლებად: იქ ახლად შემოსული კაპიტალიზმია, თვითორგანიზებადი, ქაოტური სივრცე, რომელიც აშინებს. საკუთარი სივრცე სუფთაა, დაცული. სხვისი - დაბინძურებული, საშიში, იქ უ-კონი (კაც)-ობაა,

ომია, სიკვდილი და უ-შინ-ობაა.

დაბა - ესაა ტოპოსი კაპიტალიზმის პირველი ნიშნებით (რკინიგზა, მუშები), მრავალენოვანი წარწერებით („აფთიექი, Аптека. Apotheke“), ძალაუფლების სიმბოლიკით („პრისტავი... იუპიტერივით ბრწყინავდა ოქროს პაგონებში“), კომუნიკაციის ახალი ფორმებით (ფოსტა, ფოტოგრაფია), ექსპორტირებული იდეოლოგიით (დალაქი ტოლსტოის პოლიტიკური შეხედულებების მიმდევარია), ვაჭრობით (ბაზარი), ვულგარულობით (არღანზე „მიკრული იყო შიმშელი ქალის უწმაწური სურათი“²⁹¹), დაცემული ზნეობით (გიმნაზისტი და სადგურის უფროსის ქალიშვილი, როგორც მწერალი სარკასტულად აღნიშნავს: „სახელი მათი იყო ტარიელი და ნესტან-დარეჯანი, რომეო და ჯულიეტა, ბირდლი და კუკუნია“²⁹² პლატონურ სიყვარულზე საუბრობენ და „იქვე, გზის პირას, ანწლებში სრულიად არაპლატონურად ჩაწოლილიყვნენ“²⁹³). სოფლის პატიოსნება დაირღვა.

მაზრის აღწერა გაცილებით ლაკონურია: „მაზრაში იყო სამი-კიტნოები, სადალაქოები, საყასბო, მეხილეები, მეკუბოე და პარკის „ფაფრიკა“²⁹⁴. ესეც კინოკამერის ეფექტია: შორი ხედიტ დანახული, დამონტაჟებული, შემჭიდროვებული კადრი ქეიფობენ, წვერს იპარსავენ, იკვებებიან, ფაბრიკაში მუშაობენ და კვდებიან, ანუ ადამიანი იბადება, ჭამს, მუშაობს და კვდება, მის არსებობას მხოლოდ ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებებილა განსაზღვრავს, აღარსადაა ბონდოსეული სულიერი წამება და ცხოვრების საზრისის ძიება, წინაპრების მიმართ პასუხისმგებლობის გამო ტანჯვა და გამოსავლის ძიების სურვილი.

გარემოს პორტრეტს აგვირგვინებს სოფლის მასწავლებელი, რომელიც ბარამანდიას ნაპოლეონს აღარებს: „ბარამანდიამ გადაავლო თვალი ფრანციას“... აქაც, ისევე, როგორც „სანავარდოში“, გადაძახილია ნიკოლოზ ბარათაშვილთან, რომელსაც ფიზიკური ნაკლის გამო, განუხორციელებელი დარჩა მოქმედ არმიაში სამსახურის განზრახვა. ესაა ინტერტექსტი რომანტიზმის ეპოქისა, რომლის ნაკლებობასაც ასე ხშირად მიგვანიშნებს რომანის ნატურალისტურ-მატერიალისტური აქცენტები.

„გურამ ბარამანდიაში“ ღირებულებათა სისტემის რღვევის, ახალ დროებაზე მორგების უმთავრეს ადგილად ბაზრობა რჩება, სადაც ვაჭრობის საგანი სიყვარულია: მაჭანკლის პირობა ქორწილის ღამესვე ირღვევა ნეფეს პატარძალს უცვლიან. მოდერნისტულ პროზაულ

ნაწარმოებებში ინტერტექსტი ზშირად ემსახურება არა ავტორის განწყობების გამოხატვას, არამედ პერსონაჟთა ხასიათების წარმოჩენას და ავტორის დამოკიდებულების ამ გზით ჩვენებას. ეს ინტერტექსტია ლუარსაბ თათქარიძის საქართველოსი, სადაც ყველაფერი ვაჭრობის საგნად ქცეულა და თვითონ სივრცე იმზირება ირონიული გრიმასით.

გურამს „ეკავრებოდა ეს ხალხი, ეს დაბა და სოფელში ყოფნა ერჩია“²⁹⁵ - ამბობს ავტორი. დაბა და მაზრა ის სივრცეებია, სადაც ტრადიციები სამარდება. სულიერებისგან დაცლა, სიყალბე და თვალთმაქცობა ცხადად აჩვენებს მენტალურ კონფლიქტს რომანტიკულ ეპოქასთან, რომელიც რომანში ამა თუ იმ სიმბოლური ხატის შემოტანით ცოცხლდება. ერთ-ერთი „ვეჩერის“ ფინალს ასე აღწერს ავტორი: „ეძინა ყველას... თავად-აზნაურობა და ინტელიგენცია ქეიფობდა და მაშინ, როცა გლეხები და მუშები სამუშაოდ მიდიოდნენ, მთვრალი თავად-აზნაურობა მოდიოდა ბანცალით და უქმად დარჩენილი ხმლებით გზის პირზე ამოსულ ანწლებს ებრძოდა და მამულიშვილურ ჟინს იკლავდა“²⁹⁶. აქაც გამოსჭვივის „სანავარდოსელი“ „გლეხს რა ექნა“-ს მოტივები, რომელსაც კიდევ უფრო აძლიერებს ილიას „სულ ძილი, ძილი“-ს ალუზია: „სანავარდომი“ დაწყებული ზნეობრივი რღვევის პროცესი „გურამ ბარამანდიაში“ უკვე დასრულებულ, მატერიალიზებულ სახეს იღებს.

რეალური ტოპოსის პარალელურად, მწერალს შემოაქვს ლეგენდა ახალგაზრდა ემზვარზე, რომლის მამულები თვალუწვდენელ სივრცეზეა გაშლილი, თავადი კი - „ახალგაზრდა, ფერწასული და ამოღებულ სატეკარივით ტანწერილი და მტრის შემმართებელი“²⁹⁷. აფხაზი თავადის ბედნიერი ოჯახის დიასახლისის ჰქონდა „ხვთიშობელივით შავი თვალები“ („სანავარდოს“ ხათუნასთან გადაძახილი), თავადის სასახლე კი „მთელი ღამეები დღესავით იყო გაქათქათებული“²⁹⁸ და მუდამ ღზინი და ბედნიერება სუფევდა. ლეგენდის მისტიკურობას აძლიერებს წარმართული სიმბოლიკა: „ეზოში იდგა უზარმაზარი ასწლოვანი წმინდა მუხები და მუხებ ქვეშ რკინის ჯაჭვებზე ება... ხუთი დათვი“²⁹⁹ რომანის ახალ ვარიანტში: „ხუთი სამღვთო დათვი“.

ემზვარის ოჯახის ბედნიერებას თვითეპარობის განცდა ახლავს თან, მაგრამ მოულოდნელად ყველაფერი ინგრევა: ყარაჩაელებზე გა-

ლაშქრებისას, თავადი ტებერდაში რუსის ქალს ნახავს (შემდგომ რედაქციაში იგი უცხო ტომის ქალადაა მოხსენიებული), რომელიც „რადაც გაუგებარს ელაპარაკებოდა... დაუკარგა მოსვენება“³⁰⁰. უცხო ტომის ქალისადმი სიყვარული სტიქიასავით ანგრევს და ანადგურებს ბედნიერ გარემოს: საზეიმო სუფრაზე თავადს ჯვრისწერის ბეჭელი წასძვრება თითიდან. ბედისწერის ამ სიმბოლურ მინიშნებას ავტორი მთელ რიგ პირობით ნიშნებს აყოლებს, რაც ოჯახის განადგურებას წინასწარმეტყველებს: „ეზოში უეცრად აბღავლდა შემზარავად ხუთი დათვი. ასწყვიტეს ჯაჭვები და უშნო ბაღუნითა და ბრდღვინვით გაქანდნენ ბზით დაბურულ ტყეებისაკენ. ზღვამ დაიღმუჟლა, დააღო პირი, მოასკდა ნაპირებს და თვალის დახამხამებაში შთანთქა... ბაიდები. ახალგაზრდა დიასახლისმა შეხედა ქმარს, ერთი შეპკივლა... და გულშელონებული იქვე ჩაიკეცა“³⁰¹.

სამღვთო დათვების ტყეში - პირველყოფილთან, საკრალურთან დაბრუნება, სტიქიის გააქტიურება და შემზარავი, ქაოსური ხმები მოსალოდნელი უბედურების მაცნელ იქცევა. აფხაზები შეყვარებულ თავადს ღრუბლებზე, მაგრამ უბელურება გარდუვალია: რადგან ყველა გზა ჩაუკეტეს, თავადი მარუხით ეცდება სატრფომდე მიღწევას, ციცაბოზე ცხენს ფეხი უსხლტება და „თავადის ალისფერი სისხლით შეიღება მარუხის მწვერვალები“³⁰². ემხვარის ლეგენდა გურამ ბარამანდიას ბედის წინასწარ მოსწავებაა, გურამიც უცხო მიწის ქალმა უნდა იმსხვერპლოს. ლეგენდა ზუსტად აჩვენებს ძირეულ, მენტალურ განსხვავებას ემხვარების საქართველოსა და ბარამანდიას საქართველოს შორის, ემხვარის სიყვარულს უცხო ტომის ქალისადმი და მოსალოდნელ შედეგებს (საგვარეულო მამულის რღვევას, ოჯახის სიწმინდის შელახვას) ქვეყანაზე გულშემატკივარი აფხაზობა აღუდგა წინ, გურამ ბარამანდია კი თავად ოჯახმა გაამწესა სამშობლოდან შორს. ბარამანდიას გამგზავრება ოდესაში, უცხო სივრცეში გადასვლა მისი ბედისწერისთვის გადამწყვეტი აღმოჩნდება: იქ იგი „ველური კაკკასიელია“, რომელსაც ენას ართმევენ, იდენტობას აკარგვიანებენ, ზდება სრული გაუცხოება მამასთან, მამულთან. ის სხვის სივრცეში ეძიებს სიყვარულს, რომელსაც სიკვდილამდე მიჰყავს. მას უკვე ატროფირებული აქვს ის საცეცები, რომლითაც ბონდო ჭილაძე სამშობლოს უბედურებას გრძნობდა.

„სახლს გარეთ ყველაფერი უსულოა: ირგვლივ ბარდებია, უდაბ-

ნო, არაორგანიზებული სივრცე. რასინის პოპულაცია გაქცევის ერთადერთ საშუალებას ცნობს: ზღვასა და გემს. „ფიგენიაში“ ხალხი ტრაგედიის ტყვეობაში მხოლოდ იმიტომ იტანჯება, რომ ზღვაური არ უბერავს”³⁰³. ზღვა და საზოგადოდ, წყალი ღებნა შენგელაისთან გაქცევის სიმბოლური ნიშნებია: წყალში იხრჩობენ თავს ბონდოსგან და გურამისგან დაორსულებული ქალები (სკოპცის ქალი და გლეხის გოგო); ბონდოს მდინარეში თავის დახრჩობა სურდა; გურამმა ზღვაში დახრჩობით სცადა მორდუსთან განშორების დაძლევა; ოდესიდან შინისკენ ზღვით გამოვლის; ციმბირიდან სამშობლომდეც სიმბოლურად, წყალი (ადიდებული მდინარე) არ უშვებს. შინ და გარე სამყაროს შორის დამაკავშირებელი გზა - ზღვაა, ზღვა კარია, ზღვა-რია, სა-ზღვა-რია, უცხო სივრცეში გასასვლელი და შინ დასაბრუნებელი. ზღვა და გემი ზდება ის ადგილი, სადაც „რუსის ქალმა დასძლია კოჩა ივარდავა”³⁰⁴, გურამი გემზე აცნობიერებს, რომ რუსი ოქსანა უყვარს და მორდუს ანდერძს ღალატობს.

მწერალი სივრცულ სურათს აყირავებს და ზღვასა და გემს მიწით ანაცვლებს: „მიწა დაიძრა, მიწამ გაიტაცა ოქსანა და აშორებდა პალუბაზე გადმომდგარ გურამს”³⁰⁵. მიწა დაიძრა (და არა გემი), ოქსანა მიწამ გაიტაცა (და არა გურამი გემმა), მიწამ დააშორა გურამს მიწა არის ის, რაც გურამსა და ოქსანას შორის ჩადგა, რაც მათ ერთობას თავიდანვე შეუძლებელს ხდის. რომანის ახალ ვარიანტში ზღვა პერსონიფიცირებული, სივრცული, მასშტაბური კინოხედეითაა წარმოსახული: „ზღვა ზურგით მიიყრდნო ნაპირს, გემი წაიღო და ეს უზარმაზარი, უხვად გაშლილი ლურჯი წყალი ადგა და ქალაქს მთასავით ჩამოეყარა, მთის იქით დარჩა ოქსანა”³⁰⁶. საზღვრის ფუნქცია აქვს ზღვას ოთარ ჭილაძის რომანშიც („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა”), სადაც ზღვის უკან დახვეა საზღვრის დარღვევის მომასწავებელია; „გურამ ბარამანდიაში” ზღვა უკან არ იხევს, იგი ორ, შინ და გარე, საკუთარ და უცხო სივრცეს აცალკევებს. ზღვა გამყოფია, ოქსანა კი ის, ვინაც გურამი შინ - იდან, საკუთარიდან სხვის, უცხო სამყაროში უნდა გაიყვანოს.

რომანის ფინალური წერტილი - ციმბირი აბსოლუტურად დაცლილია მისტიკურობისგან, სანაცვლოდ კი ახალი მნიშვნელობებით ივსება: ესაა ომის ტოპოსი, სადაც ადამიანის მორალური ზრუნა უკიდურეს ზღვარს აღწევს, ფეხქვეშ ითელება ადამიანური ღირსება,

მორალი ჩირადაც არ ღირს, სიკვდილი აღარაა საიდუმლო და საშიში, მასთანაც ხდება შეჩვევა, სიყვარული პირუტყვული სექსით ნაცვლდება, გარემო დაბინძურებულია ადამიანის ხელით და ეს ყოველივე სოციალური სამართლიანობის სახელით ხდება. ციმბირი ქაოსია, სადაც ყოველი სიტყვა, ყოველი მხატვრული სახე, დაღმართზე დაქანებული მატარებელივით, მხოლოდ კატასტროფისკენ ისწრაფის. ყველაფერი ინგრევა, იღუპება, ირგვლივ განუკითხაობაა და უარესის მოლოდინი. იკარგება სხვაობა სოციალურ სტატუსს, სქესსა და კულტურულ კუთვნილებას შორის: „ბანდები მოვლო ციმბირს, უხდებათ შეტაკება ან თეთრებთან, ან წითლებთან, ან იმარჯვებენ, ან - და იფანტებიან... სადგური... მოცოცხლდა. მირბიან... უკან იხევენ... ეშელონი ეშელონს მისდევს... სადგურზე დაფორთხავენ ხმები ტილებივით: ბოლშევიკებმა აიღეს ყველა ქალაქი და ახლა მირბიან თეთრები“³⁰⁷. ციმბირი უკვე დარღვეული ტოპოსია, სადაც საბოლოოდ დემორალიზებული საზოგადოების ადგილს ახალი ხალხი იკავებს.

შინ და გარე, საკუთარი და სხვისი სივრცეების დაპირისპირება მოდერნისტული რომანის პერსონაჟისთვის ბედისწერის განმსაზღვრელის ფუნქციას ასრულებს: „ხომ აუტანელია: ქვეყანაზე საკუთარი „შინ“ არ გქონდეს... მე აღარ ვიცი, რა მქვია, მე არ ვიცი, სად წავიდე, ვის რა ვუთხრა, ვის რა შევჩივლო!“³⁰⁸. უშინობა აწვალებს ბონდოჭილაძეს პეტერბურგში, უშინობა აწამებს გურამ ბარამანდიას ოდესის სამხედრო სასწავლებელში. დიდ სივრცეებში იკარგება იდენტობა, ირღვევა პიროვნული „მე“, ადამიანი მარტოვდება.

ოჯახის კონცეპტი

მოდერნისტული რომანის კონტექსტში ღვთის ძიება მამის ძიებაცაა. „სანავარდოში“ მამასთან სულიერი კავშირის აღდგენის მცდელობა მცდელობადვე რჩება. „გურამ ბარამანდიაში“ მამა შვილს დალატობს. მამა-შვილის (მამული-შვილის) გაუცხოება ჩუმი პროტესტის ფორმას ატარებს: ბარამანდიათა „ოდაში იყო მყუდროება და ღუმილი... ბატონის სახლში მუდამ მყუდროება იყო“³⁰⁹ ხაზგასმით ამბობს მწერალი და ეს მყუდროება მაშინაც კი არ ირღვევა, როცა მორალური დანაშაული ხდება, გურამისგან დაფენბძიებული გლეხის

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

მოჩვენებითი მყუდროების ფონზე ირღვევა ტრადიციული საქართველოს მთავარი ინსტიტუტი, ოჯახი. ოჯახის დედა, ნიტიფო სრულებით არ ჰგავს მწიგნობარ და სულიერებით გამორჩეულ ციცი-ნოს, რომელიც შვილის სატკივარს ინტუიტურად გრძნობს, ღირებულებათა სისტემას უყალიბებს, ქართული სულისკვეთებით ზრდის და მასთან განშორებას ეწირება. ბარამანდიების ოჯახში დედა აღმზრდელის ფუნქციას ვერ ასრულებს, მისთვის ოჯახი და გვარი აღარაა იმდენად მნიშვნელოვანი. ბარამანდიების ოჯახის სიწმინდე დარღვეულია, ოჯახის მამა მეუღლის მოახლესთან წევს (რომანის მომდევნო რედაქციაში ეს დეტალი ამოღებულია) და სავარაუდოდ, მეუღლემაც იცის ეს: „კნენა ნიტიფო, როცა ქუთაისში იყო, ოტიას მომვლელად ფუსუტიას სტოვებდა და ოტია, კნენა ნიტიფოს უმისობა რომ არ ეგრძნო... ლოგინში ფუსუტიას იწვევდა“³¹⁰. საძინებელი ოთახი, როგორც ტოპოსი, „სანავარდოში“ ფუნქციურად დატვირთულია, ციცინომ პირველად აქ იგრძნო დაქალება და სიზმრად მომავალი ძე იხილა, ჭინკამ აქ უწინასწარმეტყველა ოჯახის აღსასრული, აქ ებრძვის სიკვდილის შიშს. „გურამ ბარამანდიაში“ კი მშობლების საძინებელი ოთახის საკრალურობა და სიწმინდე ირღვევა. ავტორი არ წერს, რომ ოტიას მოახლე შეუყვარდა, ლოგინში იწვენდაო, ამბობს, რითაც პირდაპირ სიძვაზე მიანიშნებს. ოჯახური ტრადიციების ხრწნა, რომელსაც „სანავარდოში“ ციცინოს მაღალი მორალი აკავებდა, სახეზეა, დედის ზატი ნაკლულდება, ირღვევა.

გურამი გარუსებულია, მისი ძმა, ბესარიონი გარუსებული ოფიცერია, რომელსაც რწმენა და ცრურწმენა ერთმანეთში აქვს არეული (ამ დეტალით მწერალი ბონდოს სახეში დაწყებული მსოფლმხედველობრივი რღვევისა და გაუცხოების პროცესს ასრულებს), მისთვის რწმენა მხოლოდ რიტუალია, რომელსაც ქვეცნობიერი შიში განაპირობებს. ამის დასტურად მონაზვნის გაუპატიურების მცდელობაც გამოდგება (ყარამანის და მაკრინე მონაზვნის ეპიზოდის ალუზია).

გურამის და, მენიკი - მამზელ ΦiΦi-სა და კნიაჟნა ტრუბანოვას სიმბიოზია, მსუბუქი მორალით (სოფელში მასზე უტიფარ სიმღერებს მღერიან, სადღაა ზათუნას კდმა!) და ფრეილინასეული „სალონური“ საუბრებით. მენიკი - ისე, საიმპერატორო კარის ფრეილინა,

პარიზში ცხოვრობს, ტრადიციებისგან თავისუფალი ქალია, პრინციპულად განსხვავებული იდეალისგან, ბარამანდიათა წინაპრებმა რომ შექმნეს (ოპოზიციური ხატია ემზეარის ცოლი, ღვთისმშობლის თვალებით). დედასთან საკომუნიკაციო ძირითადი საშუალება, ენა, დაკარგულია, ქალიშვილის ფრანგულად დაწერილ ბარათებს დედა თარგმანში ეცნობა. რაც მთავარია, შვილების რუსულ-ფრანგული მეტყველება ოჯახისთვის ჩვეულებრივი ამბავია, მხოლოდ ძიძა წუხს მათ გადაგვარებას: „რაღა გამირუსეს აი ბაღანა!... რაღა ამაგლიჯეს ძუძუზე!“³¹¹. ენობრივი ბარიერის შექმნით, მწერალი კიდევ უფრო ამძაფრებს გაუცხოების ხარისხს.

მოდერნისტულ ნარატივებში მამისა და ძის ურთიერთობის ოიდიპოსისეული მოდელი, მამის წინააღმდეგ ამბოხებული ძის ზევდრია გადმოცემული, რითაც იგი ეხმიანება სამყაროს ტახტისთვის მებრძოლი მამა ღმერთისა და ძე ღმერთის წარმართულ მოდელს და უპირისპირდება ქრისტიანულს. „გურამ ბარამანდიაში“ მამა-შვილს შორის კონფლიქტს მამა უდებს სათავეს, შვილს აძიძავებს, აცილებს სახლს, მამულს და რვა წლის ბიჭს ოდესის სამხედრო სასწავლებლის უცხო და ცივი კედლებისთვის სწირავს („ბლაოდა იგი ჯერ კიდევ პატარა და ჯიუტი“-ო³¹², ამბობს მწერალი). აქ მისი არ ესმით, „ველური კავკასიელია“, ამიტომაც ეძახის ღამლამობით კოჩას, საკუთარ თავში იკეტება. ბოლო გაბრძოლება თვითმკვლელობის მცდელობაა, ზღვაში ხტება. ზღვა პერსონაჟის მშობლიურ გარემოში დაბრუნების გზაა, ოდესამდე ზღვით მოვიდა და დაბრუნებაც, თუნდაც სიკვდილის ფასად, ზღვით უნდა მოხდეს. მამასთან დამაკავშირებელი ძაფი საბოლოოდ მამინ წყდება, როცა შინ დაბრუნების მოსურნე ბიჭს მამა ეპარება: „მამინ პირველად იგრძნო ადამიანების სისასტიკე და მოვალეობის შესრულების აუცილებლობა“³¹³. „მოვალეობის შესრულების აუცილებლობა“ ის ჯგვარია, რომელიც იბულებით უნდა ზიდოს. მამის (მამულის) ხატიც ირღევა.

როლან ბარტი აღნიშნავს, რომ არ არსებობს ტრაგედია, რეალურად ანდა ვირტუალურად მამა რომ არ მონაწილეობდეს: „მამის განმსაზღვრელი ნიშანი არც სისხლია, არც სქესი და არც ძალაუფლება: მისი განმსაზღვრელი ნიშანი წინამორბედობაა. რაც მამის შემდგომ მოვიდა, მამიდან გამოვალს... მამის უკვდავება წინამორბედობის უკვდავებას ნიშნავს: როცა მამა (დროებით) არ იმყოფება,

ყველაფერი ინგრევა, ხოლო როცა ბრუნდება - გაუცხოვდება. უმამობა უწესრიგობას შობს, მამის დაბრუნება კი დანაშაულს ამკვიდრებს... შეილს არ ძალუძს ამ ბორკილებიდან თავის დახსნა, მხოლოდ გაგლეჯა შეუძლია და ჩვენც კვლავ... კატასტროფულ ალტერნატივასთან აღმოვჩნდებით: ან ძე მოკლავს მამას, ანდა მამა გაანადგურებს ძეს³¹⁴. გურამი მამის მითოსურ ხატს მორღუში პოულობს, მას უხმობს, როგორც წინამორბედს, წინაპარს, ხოლო მამა ისე ეპარება, როგორც ღამნაშავე. თუკი „მამისა და ძის ორთაბრძოლა ესაა ბრძოლა ღმერთისა და მისგან ქმნილს შორის“³¹⁵. გურამისგან მამის ძიება შემოქმედის ძიებაა, რომელიც მოკვდა (ნიცშე), რომელიც მორღუმ ჩაანაცვლა, ამ უკანასკნელის სიკვდილმა კი საბოლოოდ გადაჭრა მამასთან დამაკავშირებელი ძაფი. მამამ ძეს პირველსაწყისთან ილუზორული კავშირიც კი ვერ აგრძნობინა. გურამმა სიმბოლურად უარყო მამა, უარყოფილმა მამამაც სიმბოლურად მოკლა ძე- მიატოვა.

რომანში თაურფენომენტთან დამბრუნებლის ფუნქცია მორღუს აკისრია, მისთვის უცხო ტომის ქალზე ქორწინება ეროვნული იდენტობის დაკარგვასთან, კერიის გაციებასთან იგივედება. კოჩას შეგონება (რომელიც რომანის მეორე ვარიანტიდან ამოღებულია) კატეგორიულია: „კერიას ჩაქრობა დიდი ცოდება.. უცხო ქალი კერიაზე... ცეცხლს ჩაგიქრობს და ვაჟკაცობას შეგიცხვენს“³¹⁶.

კერია ოჯახის სოციალური, საკრალური, რიტუალური ცენტრია, რომელიც საცხოვრებლის მთელ შიდა-სივრცეს კოსმიურ-მითოლოგიურ და რელიგიურ არსს ანიჭებს. კერიის ცეცხლი ყველა იმ მნიშვნელობის მატარებელია, რასაც მზე ატარებს: „მზეს ანალოგიები გააჩნია ხალხთა წარმოდგენებში: მარადიული მზის ნათების სახედ - კერიის ცეცხლია“³¹⁷. კერიის ცეცხლის თუ იდენტობის სხვა ნიშნების შემნახველიც და დამკარგავიც ქალია, „არ ითხოვო გადამთიელი ქალი, თვარა რჯულზე ხელს აგალებიებს, ენას ამოგადრობს პირში“³¹⁸ - არიგებს გაზრდილს კოჩა, თუმცა, პირობას თავადვე არღვევს, რუსი ქალი ჩმოჰყავს, რომელსაც, სიმბოლურად, სწორედ კოჩას საყვარელი გველი, მურზაყანი უხეთქავს გულს.

მარუხის ლეგენდამი ემხვარის ბედნიერებას უცხო ტომის ქალისადმი სიყვარული ანგრევს. ლეგენდა რომანის ნარატივის მითოპოეტური პლანია, გურამს მარუხის დანახვაზე ინტუიტიურად, ოქსანა ახსენდება: „ახალგაზრდა ემხვარის ბედი რეკდა იქ... გურამს მოაწვა

სევდა და დარდი ოქსანაზე³¹⁹. გურამ ბარამანდიამ უცხო ტომის ქალიც შეიყვარა და კერიის ცეცხლიც ჩააქრო. ემზვარის ლეგენდა გაფრთხილებად კერ იქცა.

მორღუ - სიცოცხლის გზა

კონსტანტინე გამსახურდია მოდერნისტულ ეპოქას „მითოსს მოკლებულ დროს“ უწოდებს³²⁰. ქართული მოდერნიზმის იდეოლოგი, გრიგოლ რობაქიძე საკუთარი შემოქმედების ინსპირატორად გოეთეს მიიჩნევს. რობაქიძისთვის გოეთესეული ურფენომენის კონცეფცია ესაა „არა ერთეულის მარადიული დაბრუნება თავის თავისკენ, არამედ ერთეულში მარადიულის დაბრუნება თავის თავისაკენ“³²¹. მითოსს მოკლებულ საბარამანდიოში პირველსაწყისისკენ გურამს მორღუ უკვალავს გზას. კოჩა (კოჩი) მეგრულად კაცს ნიშნავს, ზოგადად კაცს. ის წარსულისა და მომავლის შემაერთებელი ხილია, იმ ცოდნის მატარებელი და გადამცემია, მამა რომ გადასცემს ძეს: ბარამანდიამ „გრძნულ მორღუს, კოჩა ივარდავას ზელმძღვანელობით შეხედა ქვეყანას უცხო თვალებით და ქვეყანა მას მერე ეჩვენებოდა მუდამ სხვადასხვა და ზღაპრით უცნაური“³²². მორღუ მასწავლებელია, რომელმაც შეიღობილს მახსოვრობის სიდრემებში ჩაქარგული მითები და ლეგენდები გაუცოცხლა, საბარამანდიოს ტყეები ისევ კაშინებით, ჭინკებითა და ოქროსთმიანი ალებით აავსო, ფესვი გაუმყარა, სასიცოცხლო ენერგია შთაბერა, თავად კი, არქაული გმირივით, წმინდა გიორგისთან ორთაბრძოლას შეეწირა, გურამისთვის და გურამის სახელით რომ გამართა.

კოჩას სახე რომანის სიმბოლური პლანის უმთავრესი ღერძია, მისტიკურ სურნელს რომ ატარებს და იდუმალებით მოსავს საბარამანდიოს პროფანულ ტოპოსს. რომანის ახალ რედაქციაში მორღუსთან დაკავშირებული ძირითადი ეპიზოდები (მსხვერპლშეწირვა, კოჩას დაღუპვის სცენა) აღარ გვხვდება, რაც აზრს უკარგავს გარკვეულ ეპიზოდებს, გაუგებარს ხდის მორღუს ფუნქციას, აღარიბებს და რეალისტური პროზის ჩარჩოებში აქცევს რომანს (გვხვდება ფაქტობრივი უზუსტობებიც: გურამი 8 წლისა იყო, ოდესაში რომ წაიყვანეს, შინ ათი წლის მერე დაბრუნდაო, ამბობს მწერალი, ძიძა კი გურამთან

დამორების ვადად რვა წელს ასახელებს („რვა წელიწადი შესრულდა მას შემდეგ...“³²³).

კორა წარმართული პერსონაჟია (მსგავსი ტიპაჟი დამახასიათებელია მოდერნისტული პროზისთვის - ტაია შელია, ლუკაია ლაბაზუა...) და წარსულის ხიბლი, უწყვეტობის, ურღვევობის განცდა მოატყეს: „ტანმორჩილი, მაღალი შუბლი, კეხიანი ცხვირი, წითელ თმაში ოდნავი ჭაღარა შეკპარვოდა, ჟღალი თვალები, შემოხედვა წკვარამი და წელში გამღუნავი... გველივით ბრძენი, პტონდა თვალი აღმასის, ენა სატვერეით, ჭკუა გველის, მოსაზრება და გრძეულება მზაკერის“³²⁴. პორტრეტს შავი ცხენის სიმბოლო ასრულებს: „მისი ცხენი ცეცხლს ჰყრიდა პირიდან, შავი იყო ყორანით და კორა იჯდა ზედ დამკედარი მავნესავით“³²⁵.

მოთხრობაში „მორღუ“ მწერალი პირდაპირ აკავშირებს კორას უწმინდურთან: „ყველა იმას ამბობდა... სული თავისი წინაპრებით წყეულს მიჰყიდა და მისი მსახური შეიქმნა“³²⁶. კორა ივარდავა აესულს ჰგავს, სულებთან ურთიერთობს და გველებს ათვინიერებს, მასში ქერუმი წინაპრების სისხლი სჩქევს, რომლებიც წარმართულ ღმერთებს სწირავდნენ მსხვერპლს, წარმართული პანთეონის პერსონაჟი, წმინდანიანიც მხოლოდ კორას ნათესავთა საფლავებს ანათებს. სოფელს მისი ეშინია („შუადღის მზე ცივდებოდა მის თვალებში, ხეს ახმობდა მისი შემოხედვა და ქვას ხეთქავდა“³²⁷) და ვერც მის გარეშე ძლებს, რადგან: „გველნაკებნს ის მოარჩენდა, წელკავს ის აუშვებდა, გათვალულს ის გამოულოცავდა, მშობიარეს შობას უმსუბუქებდა და ცვედანს ის აძლევდა თესლსა და ნაყოფიერებას“³²⁸.

განკურნების უნარი მითოსში პერსონაჟის გამორჩეულობას, ღვთიურობას ადასტურებს. მოდერნისტულ რომანში მკურნალობის უნარის მქონე პერსონაჟებს ხშირად უკავშირებენ გველს, როგორც სიბრძნის, ცოდნის სიმბოლოს. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით შთაბეჭდავია გველის ნაკბენის გამოლოცვის ეპიზოდი: „ჭიშკარს ვინმე შავჩოხიანი მოადგებოდა და ეზოში ხმის ამოუღებლად თხილის ჯოხს ჩამოავდებდა. გველები შიშით მიწაზე გაისნატებოდნენ... კორა ბატონის წკვარამი თვალი მოხვდებოდა ყველას და თავატკიებულნი სისინებდნენ... კორა ჩამოგდებულ თხილის ჯოხს სახლში შეიტანდა.... შავტარიანი დანით ნახშირს სთლიდა... რისხვით დაიძახებდა: - ვაი და ბოროტი თვალიწკურია! და მერე დაყვავებით შეაპარებდა: - მურზაყან

გველი თვალიწკურია!... შაჰროზიანს წყალს დააღვინებდა და გველ-
ნაკებნი, რომელიც მეზობელ სოფელში იყო, სულს ითქვამდა, შხამის-
აგან თავისუფლდებოდა და რჩებოდა”³²⁹.

გველი (უჩლართამი), რომელიც ნაყოფიერების სიმბოლოა „სან-
ავარდოში“, ანალოგიური მნიშვნელობით გადმოდის „გურამ ბარამან-
დიაშიც“: „კოჩა იყო გველთა ბატონის, უჩლართამის ქურუმი და მის
ეზოში გველი არ მოიკვლებოდა... ყველა მათგანს თავისი სახელი
ჰქონდა... მურსაყან გველი იყო ვნებიანი და წკვარამი”³³⁰. გან-
საზღვრებებს „ენებიანი და წკვარამი” ავტორი კოჩასთან მიმართები-
თაც იყენებს, ნაყოფიერების დაბრუნების უნარი კოჩასაც აქვს, რითაც
მისი სახე-სიმბოლო, თეთრი გიორგისა და გველის (ნაყოფიერების
სიმბოლო) მეტაფორასთან იკვეთება. გველი ფალიკური სიმბოლოცაა,
მისგან ნაჩუქარი ზვითო ზღაპრულ შვილიერებას უდებს სათავეს:
„გველთა მეფემ... კოჩა ივარდავას გვარის უფროსს გველთა ქურუმს
აჩუქა თვალის მომთხრელი ძვირფასი ზვითო... და ივარდავების შვილ-
იერება ზღაპრული იყო”³³¹. თუკი რომანის კონტექსტს უფრო ფარ-
თოდ შევხედავთ, გველი ქართველი მოდერნისტებისთვის განსაკუთრე-
ბულად მახლობელი წარმართული ღმერთის, დიონისეს ერთ-ერთი
ატრიბუტია, დიონისე გველებით თავშემკობილია, გველი „დიონისეს
ატრიბუტებს შორისაა”³³². რომანში გველი მრავალასპექტიანი სიმ-
ბოლოა, ნაყოფიერებისაც და სიბრძნისაც, ანუ გონის ნაყოფიერებისა.
ერთადერთი, რასაც მისი კონოტაციები არ ეკარება გულია, სიყ-
ვარული კი გულიდან მოდის.

გველებთან თანაცხოვრება („გველებს უყვარდათ აბრეშუმი და
კოჩას დარაიას ყაბალახში იწვნენ.. გურამი დარბოდა გველებთან
ერთად, თამაშობდა გველთა ძმობილი”³³³) იმის მიმანიშნებელია, რომ
კოჩას სახლი საკრალურ სივრცედ რჩება, რომელსაც დროისა და
ცივილიზაციის მსახვრალი ხელი ვერ შეეხო. პატარა სოფლის ეს
მცირე ნაგლეჯი, მითოსური პლანის თვალსაზრისით, უზარმაზარ
დატვირთვას იძენს: აქ აღესრულება ნაწარმოების ყველა მნიშვნელო-
ვანი რიტუალი, ჩერდება დრო და უკან იხევს ცივილიზაცია, ამ ეზოში
ვერ აღწევს მატარებელი, ტელეგრაფი, მსოფლიო ომი, ახალი იდეო-
ლოგია... ყველაფრისგან მას კოჩას მზერა ეზოს ჭიშკარზე მიკრული
ფეხბედიერი ცხენის ნალივით იცავს.

დაცულობის შეგრძნებას აძლიერებს სახე-სიმბოლოების, ფერე-

ბის, ბგერწერის, ტემპო-რიტმის მეშვეობით შექმნილი იდილიური სურათიც: „კერიასთან მოკუნტული კატა ტკბილად კრუტუნობდა... წითლად განათებული ხარები ჩალას თვალების ღულღულით ახრამუნებდნენ. ძროხა საჩაღეში ჩაწვენილ ახალ მოგებულ ხბოს სლექდა. სათხებოში თხები ბაკუნობდნენ.. და ასე: სახლში იყო მყუდროება, ბინდები... გარეთ ქარი იყო და უკუნეთი“³³⁴ - ეს „შინ“ სივრცე, თავისი მყუდროებით, ბავშვობის სამოთხეა.

მოდერნისტული რომანის კანონების თანახმად, კოჩა საკუთარ ფესვებს წარსულში ეძებს. ქურუმთა შთამომავალი უძველეს წარმართულ კულტებს ეხმიანება: თავყანს სცემს უჟმურთა უჟმურს, თხის ჭურს, გველთა ბატონ უჩა ღართამს, ადგილის დედას, ნერჩი პატენის, „რომელსაც ოდესღაც მისი წინაპრები კერიაში ბავშვებს უკლავდნენ საღმთოდ. ეკლესიის ზარის გაგონებაზე გადააფურთხებდა“³³⁵. ტექსტში ერთდროულად რამდენიმე ღვთაების მოხსენიება იმის მიმანიშნებელია, რომ მწერალი არ აკავშირებს მორღუს რომელიმე კონკრეტულ, წარმართულ კულტთან, ხოლო წარმართულ-მითოლოგიური ღვთაებები „ქრისტიანული ღმერთისაგან განსხვავებით, „ეროვნული“, ქართული ბუნების, სულისა და შინაარსის მატარებელია. ამიტომ (მათი) ერთგულება და სიყვარული მშობლიური კერიისა და მიწის ერთგულებასა და სიყვარულს ნიშნავს“³³⁶. რომანის მომღვენო რედაქციაში მორღუ ეკლესიის დაწვაზე მხოლოდ კატორღის შიშით ამბობს უარს. ეკლესიასთან დაპირისპირება იმდენად ღრმაა, რომ კონჯარიებს სოფლის საძვალეში, სადაც „ისლით დაბურული სენაკიდან გამოსული მონაზონიც საფლავეებს შორის ჩრდილისფრად იდგა“³³⁷, ადგილიც კი არ აქვთ, „მათ უწმინდურ მკვდრებს ეკლესიის გალავანს გარეთ ეკალ-ბარდებში ძაღლებსავით დაუტირებლად მარხავდნენ“³³⁸. მოდერნისტული კონტექსტის გარდა, წარმართობისა და ქრისტიანობის დაპირისპირება მართლმადიდებლობის, როგორც დამპყრობელი რელიგიის გააზრება იმდროინდელი ქართული მწერლობისთვის პოპულარული თემაა. დამპყრობელთან საერთო - რელიგიაა, განსხვავება კი ისტორიაზე გადის, სადაც ქართული თაურფენომენი წარმართობას, ღიონისეს კულტს უკავშირდება. ამიტომ გვეჩვენება ხელოვნურად რომანის შემდგომ ვარიანტში მორღუს ღამეული საუბრები გურამთან, რომ სული ცოდვებით დაუმძიმდა და რომ უმანკო ბავშვმა მისთვის უნდა ილოცოს: „ღმერთი არ წამს და ქრისტე, სძულს წმინდა გიორგი

და, ვინ იცის, იქნებ, ის ცდება, იქნებ ისინი მართლა არსებობენ... რა ქნას მაშინ... ვინ იღოცებს მისი წაწყვედილი სულისათვის?"³³⁹. გარდა კონცეპტუალური შეუსაბამობისა, ამგვარი დაეჭვება კოჩას, როგორც პერსონაჟის ხასიათთანაც შეუსაბამოა და 1970-იანი წლების გადმოსახედიდან რომანის იდეოლოგიური შელამაზების (ლმერთმებრძოლების ეპოქა დასრულებულია!) წარუმატებელ მცდელობად უნდა ჩაითვალოს.

„გურამ ბარამანდიას“ სიუჟეტის ყველაზე მისტიკური ნაწილი მსხვერპლად შეწირვისა და კოჩას დაღუპვის სცენებია. დახვეწილობა, ლიტერატურული ხატების სიმრავლე, სისავსე და ამავდროულად, სისადავე ავტორის შემოქმედებით ფანტაზიაზე მეტყველებს, რომელიც პერსონაჟის ნამდვილობას, სიცოცხლისუნარიანობას, ხასიათს ლიტერატურული მიმდინარეობის ტიპურ და სქემატურ მოთხოვნებს არ სწირავს. კოჩას აღსასრულს მსხვერპლშეწირვის რიტუალი უძღვის. პირველივე წინადადება იღუმალებითა და სიმბოლური ხატებით მოსავსე დრამატულ სცენას: „შორს, პალიასტომის იქით ელავდა და შორეული ქუხილი ისმოდა“³⁴⁰. ქუხილი - წმინდა გიორგის ნიშანია („ხანდახან ქუხდა: ეს წმინდა გიორგი მიფრინავდა ილორში“³⁴¹) და მოსალოდნელი კონფლიქტის პირველი მაცნე. მორღუ სალოცავად ეშაღება, ჩნდება აუცილებელი ატრიბუტები - შავტარიანი დანა, წყლით სავსე ჭიქა და ნახშირი: „კერიის ნაცარი და ნახშირი, როგორც ჯადოსნური ძალის მქონე საგნები, ხშირად ფიგურირებენ შელოცვებში. მათ გვერდითაა შავტარიანი დანა, რომლის „შავი ტარი ნახშირის, ცეცხლის ანალოგიას წარმოადგენდა“³⁴². მორღუ გურამის შინ მშვიდობით დაბრუნებისთვის მსხვერპლად მოხვერს (მოთხრობაში - თხას) სწირავს. თუმცა, ავტორისგან გურამის ზვარაკად მოხსენიება საცნაურს ხდის წარსულის რეკონსტრუირების გარდუვალობას მსხვერპლი ბავშვი იქნება: გურამმა „უცნაური ძრწოლა იგრძნო ამ დანისადმი, ამ კერიასადმი... აცახცახებულ ზვარაკივით მიუახლოვდა ლოცვად დამდგარ მორღუს... გურამ იწვა კერიაზე კრავივით სუფთა, მორჩილი“³⁴³; ჩნდება კონფლიქტის მეორე ნიშანი, ავტორი ხომ იქამდე გვაფრთხილებს, რომ კოჩას წინაპრები ნერჩის „კერიაში ბავშვებს უკლავდნენ საღმთოდ“. ნერჩი პატენი ოჯახის ბედნიერების, სიკეთის მფარველი, ნაყოფიერების მომნიჭებელია. „ნერჩი... ითვლება ადგილის დედის ე.ი. კოსმიზირებული დედის ადგილობრივ გამოვლენად... წარ-

მოდგენილი იყო, როგორც მიწის ქაღალდთაება”³⁴⁴. თუკი გავითვალ-
ისწინებთ, რომ „მკედარი მითი - ესაა რიტუალი, რომელიც ხშირად
სრულდება მისი თავდაპირველი მიშენელობის ცოდნის გარეშე”³⁴⁵,
მსხვერპლშეწირვისას რიტუალი იმ სათავისკენ ისწრაფვის, საიდანაც
იშვა: მკედარი მითი ცოცხლდება.

ზღვარი რეალურსა და ირეალურს, აწმყოსა და წარსულს შორის
იზღენად იშლება, რომ მკითხველის თვალწინ ცოცხლად თამაშდება
უბეღელესი მისტერია ტრანსში ჩავარდნილი კონა შელოცვის მაგ-
იური ფორმულით ლახავს დრო-სივრცულ ზღვარს, ის ახლა ნერჩის
ქერუშია და ფუძის ქალბატონს ზვარაკად ბავშვს სწირავს: „თავს
წამოადგნენ მისი გრძნეული წინაპრები... ნერჩი პატენის უხუცესი
ქერუშები... ეს ბავშვი, ისე კრავივით მორჩილად რომ იწვა კერიაზე,
ეს დანა, ეს მოზვერი უცნაურად დატრიალდა მის გონებაში და
იგრძნო: ის უკვე აღარ არის კონა, ის სულ სხვაა, იქ რომ დარჩა
უხსოვარ დროებაში.. უცნაურად გაიღიმა... თვალები შეშლილივით
დაჰკაკლა, დანა მოიქნია და იმ დროს, როდესაც გურამისთვის მკერდ-
ში უნდა ჩაეცა და კერია უმანკო სისხლით მოერწყა, ძიძა კივილით...
ხელში ეცა და შეაჩერა”³⁴⁶. მოთხრობაში მორღუს რეალობიდან გას-
ვლა კიდევ უფრო ღრმა და სახიერია: „ეს ბავშვიც, კერის პირას ასე
კრავივით მორჩილად რომ იწვა, ეს შავტარიანი დანა, ეს თხა და
ფაცხა ზევით აქანდა. ტოჩი ახლა ის ტოჩი როდი იყო... ვიდაც სხვა
იყო და თავისი თავი თითქოს ხელიდან გამოეცალა. - ვინ ვარ მე?
ვინ ვარ მე? დაიძახა”³⁴⁷. ის, რაც კონა ივარდავას შელოცვისას
ემართება, ფსიქოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორის, ნინო ოკრიბელაშ-
ვილის აზრით, შესაძლოა აიხსნას, როგორც ტრანსი ანდა რელიგიური
ექსტაზი. „საზოგადოდ, ღრმად რელიგიურ და მისტიკურ გამოცდილებას
ხშირად თან ახლავს აღქმის დარღვევები (სინათლის, ხატებისა და
ხმების სახით), განსაკუთრებით ხშირია კონვერსიული რეაქციები,
როდესაც პირი საკუთარ თავს თავისი სხეულის, ანდა მენტალური
მდგომარეობიდან გარეთ აღიქვამს”³⁴⁸. ეს ყოველივე ტრანსს უკავ-
შირდება. ტრანსი ისეთი მდგომარეობაა, რომელშიც ჩვეულებრივი
ცნობიერება, როგორც წესი, ნაწილობრივ და დროებით შეცვლილია.
სწორედ ასე ხდება კონას შემთხვევაშიც („ვიდაც სხვა იყო და
თავისი თავი თითქოს ხელიდან გამოეცალა”): ის ნაწილობრივ და
დროებით ეთიშება რეალობას, თუმცა, ცოლის კივილი საკმარისი

ხდება იმისთვის, რომ კვლავ საკუთარ თავს დაუბრუნდეს. კოჩას მდგომარეობას ტრანსთან აახლოვებს მისი კავშირი ნერჩის წარმართული ღვთაების ქერუმებთან, რომლებიც თითქოსდა, ჩასახლდებიან მასში („ის უკვე აღარ არის კოჩა, ის სულ სხვაა“).

პანაგიოტის პაპადიმიტროპულოსი აღნიშნავს, რომ „ზოგიერთ ეთნოსში ტრანსის მდგომარეობა რელიგიურ ნორმადაა მიჩნეული; როგორც ჩანს, ამ ეთნოსთა კულტურაში ტრანსი სულების მიერ შეპყრობილობას, სხვადასხვა ღვთაებას უკავშირდება და ამდენად, წარმოადგენს რიტუალის ინსტრუმენტს და რელიგიური დატვირთვა აქვს, რადგან უზრუნველყოფს „წმინდას“, „ზებუნებრივის“ განცდასა და შეგრძნობას“³⁴⁹. ამავ დროს, ტრანსის მსგავსი მდგომარეობები ხშირად განიხილება, როგორც რელიგიური ექსტაზი. რელიგიური ექსტაზი ტრანსის იდენტურია და წარმოადგენს ცნობიერების შეცვლილ მდგომარეობას, რომელიც ცნობიერების მნიშვნელოვანი შევიწროებით, შინაგანი, გონებრივი და ფსიქიკური თვითცნობიერების გაძლიერებით ხასიათდება, რასაც ხშირად თან ახლავს ხილვები და ემოციური (ზოგჯერ ფიზიკურიც) ეიფორია; სავსებით შესაძლებელია, რომ კოჩამ სწორედ ფიზიკური ეიფორიის გამო აღმართა დანა ბავშვზე. ექსტაზის მდგომარეობაში (რომელიც რამდენიმე დღე ან მეტი გრძელდება), შესაძლოა, მნიშვნელოვნად შეიცვალოს ან გაქრეს ღრრის, სივრცისა და/ან მე-ს სუბიექტური აღქმა. ამგვარი გამოცდილება ხშირად, რელიგიურ აქტივობებთან დაკავშირებით გვხვდება, ანდა ქმედბათა ინტერპრეტაცია ხდება ხოლმე რელიგიურ კონტექსტში.

მარგანიტა ლასკი კვლევაში „რელიგიური ექსტაზი და საერო გამოცდილება“ წერს: „რელიგიური მისტიკოსების ექსტაზი, როგორც წესი, იწოდება რელიგიურ გამოცდილებად და არა აქვს მნიშვნელობა - რა ტიპის ექსტაზი ან რა იწვევს მას“³⁵⁰. ტრანსის, რელიგიური ექსტაზის მსგავსი მდგომარეობები შეიძლება იყოს განზრახ გამოწვეული, გარკვეული ტექნიკის გამოყენებით (მაგ., ლოცვა, რელიგიური რიტუალები, მედიტაცია, მუსიკა, ცეკვა და სხვა). კოჩას „გასვლა“ საკუთარი თავიდან (რომელიც სწორედ შელოცვის შემდეგ ხორციელდება), უშორესი წინაპრების ხილვა, მათი სულების „შემოსვლა“ კოჩას ცნობიერში და მცირე ხნით მისი „მე“-ს დათრგუნვა-დამორჩილება, დანის აღმართვა ბავშვზე, ახლოსაა ტრანსისა და ექსტაზის მდგომარეობასთან. საგულისხმოა, რომ დემნა შენგელაია ფსიქოლოგიური სი-

ზუსტით აღწერს ამ სცენას.

მსხვერპლშეწირვის რიტუალის სულის შემძვერელი სცენით დემნა შენგელაია კოჩას პირდაპირ უხსნის გზას თაურსაწყისისკენ. აკაკი ბაქრაძე მიიჩნევს, რომ კოჩა ივარდავამ გურამ ბარამანდია სიმბოლურად მამულს, მშობლიურ მიწას შესწირა, „სამშობლოსადმი სამსახურის ძალასა და ენერგიას მას წარმართული ღვთაება ნერჩი პატენი მიანიჭებდა. სანამ გურამ ბარამანდია ნერჩი პატენის ერთგულებას არ უღალატებდა, მანამდე იგი უძლეველი იქნებოდა“³⁵¹. თუ ფინალურ სცენას არ ჩავთვლით, ეს რიტუალი ინიციაციის, განდობის რიტუალსაც მოგვაგონებს - სასწავლებლად უცხო ქვეყანაში წასვლა, სამშობლოდან და მორღუსგან (რომელმაც მამა ჩაანაცვლა) მოცილება გურამისთვის ცხოვრების მკვეთრ ცვლილებას და ფსიქოლოგიურად ზრდასრული ადამიანის ცხოვრებაში გადასვლას ნიშნავს.

კოჩას დაღუპვის სცენა ლოგიკურად ასრულებს მსხვერპლშეწირვის მისტიკურ რიტუალს. რომანის მითოსურ პლანში წმინდა გიორგის გამოჩენა (ელვა-ქუხილი) იმის მანიშნებელია, რომ ავსულების ერთადერთ ლახვარს ავსულთან (კოჩასთან) შებრძოლება მოუწევს. კონფლიქტი უნდა დასრულდეს, წმინდა გიორგიმ ავსული უნდა დასაჯოს, ავსულს კი ცეცხლის ემინია.

წმინდა გიორგისა და კოჩას - კაცის ორთაბრძოლას (ამირანის ღმერთთან ბრძოლის ალუზია) სიბნელე და თავსხმა უძღვის წინ. ავტორი ბუნებასა და ბუნებრივ მოვლენებს - ტყეს, ხეებს, ელვასა და ქუხილს ასულიერებს, ხასიათსა და ნებას ანიჭებს, მოქმედ პირებად შემოაყავს და, როგორც წარმართულ სიმბოლოებს, ქრისტიანულს უპირისპირებს: „იელვა... გამოჩნდა გულჩათხრობილი ბოროტი ტყე და წმინდა გიორგის ხის ეკლესია, გაისმა შემზარავი ქუხილი, თითქოს ცა ჩამოსკდა და იქვე მეხდაცემულ ჭანდარს ცეცხლი გაუჩნდა, ცეცხლიდან თოვლივით თეთრ რაშზე ამხედრებული წმინდა გიორგი აეარდა ზევით და მოისმა ჭეჭა: „...არ გაგიშობ მე, წმინდა გიორგი/კაცთა ავთაგანს!“... და წმინდა გიორგი ელვა-ჭეჭით შემოსილი, ყალხზე ამღვარი რამით ეკლესიის ქვითკირის გაღაგანს გაღმოველო და ლახვარ მომარჯვებული გამოექანა ცხენოსნებისკენ. მორღუ შეტორტმანდა. ელვის სინათლეზე თვალები აპკვესა, ხელი აიჭნია და დაიკივლა: - მეუფეო დედაო/ დედაო უღვთო/ მომეხმარე!“³⁵². მორღუს, როგორც წარმართობის ბოლო ბასტიონს, ქრისტიანული წმინდ-

ანი ებრძვის. კოჩა დასახმარებლად ყოვლის დამბადებელ ღედას ევე-
 ღრება, ღელა მეუფეა და უღვთოა, ის ყველაფრის ღელაა, დამბადებე-
 ლია, რომლისგანაც სამყარო იშვა. კოჩა სრულად ერწყმის პირვე-
 ლყოფილ ბუნებას, მისი ნაწილი ხდება და მისით გაძლიერებული,
 ებრძვის წმინდა გიორგის მთელი ძალმოსილებით, მაგრამ ამაოდ, წმინდა
 გიორგი ცეცხლით განწმენდს და ამარცხებს ახალ ურჩხულს
 ბოროტ ტყეს: „ტყემ დაიღმუვლა, ადგა უზარმაზარ გველეშაპივით
 როყინით, ყეფით წმინდა გიორგის დაეტაკა. ტყე იქნევდა ასწლოვან
 ბუხებს. ხეები იშხვრეოდა, ღმუოდა დათვივით, მაგრამ წმინდა გიორგიმ
 დაჰკრა ლახვარი, ინათა ელვამ, ტყემ დაიღმუვლა და ავარდა ცეცხ-
 ლი. ელვასავით განათდა მინდორ-ველები, ტყე იწვოდა და ცეცხლის
 ალი ყლაპავდა ციდან მოქნეულ ელვას“³⁵³. (პარალელისტვის: ს. მაკა-
 ლათიას ცნობით, ილორის წმინდა გიორგის ეკლესიაში, რომელიც
 ყველაზე ძლიერ სამლოცველოდ ითვლებოდა სამეგრელოში, ინახებო-
 და „წმ. გიორგის მშვილდი „შქვილი“, რომელიც რკინისაა და სიმა-
 ლლით ერთ მეტრამდის აღწევს“³⁵⁴). ტყე ღედამიწის ცოცხალი მა-
 ტერიაა, გაცოცხლებული და გახმოვანებული ტყე თავისი არჩაული
 ენით მეტყველებს, ეს არჩაული მატერიის არადიფერენცირებული
 ხმაურია („ღმუოდა, აღრიალდა, როყინით, ყეფით...“), ოთხი სტიქიის -
 ჰაერის, წყლის, მიწისა და ცეცხლის ომია, პირველადი მატერიების
 ომი. აქ პირველადი მატერიის ხმები, ენა და მეტყველება ისმის, ეს
 თაურფენომენტთან, ფესვებთან ჩასვლაა. „სანავარდოსავით“ აქაც „თოვ-
 ლივით თეთრ რაშზე ამხედრებული წმინდა გიორგი“ ჩანს (მოთხრობაში
 „წმინდა გიორგის თეთრი რაში ხეთა წვერებზე აჭიხენდა“³⁵⁵), თეთრი
 მხედარი, რომელმაც სანავარდო დატოვა, ავსულს ამარცხებს. ტყე
 იწვის რომანის ფინალშიც, ციმბირში, თუმცა, იქ თეთრი გიორგი უკვე
 აღარ ჩანს. დრამატიზმითა და ილუმალეებით ეს ეპიზოდი გოეთეს
 ბალადას „ტყის მეფეს“ მოგვაგონებს, რომლის კითხვისას განუწ-
 ყვეტილივ ისმის ტყის ილუმალი ხმები და ცხენის ფლოქების ხმა.
 გაზიარებული მოსაზრებით, „ტყის მეფის“ მოტივებზე შექმნილ ფრანც
 შუბერტის სიმღერასაც „ლაიტმოტივად, გაბმული ოქტავებით, ცხენის
 ფლოქების ხმა გასდევს და უფრო ამძაფრებს შიშისა და ღელვის
 განცდას“³⁵⁶.

ორთაბრძოლა წმინდა გიორგის გამარჯვებით სრულდება, მორ-
 ღუ ბავშვის შინ დაბრუნებას ახერხებს და ილუპება „გაფრინდა

ცხენი.. გადაველო ბარამანდიას ეზოს ალაგეს და... ოდის კიბის წინ სარივით დაერჭო.... გაზრდილი უსიტყვოდ აიყვანა, დასვა იატაკზე, გაიმართა... და სულგავარდნილი მოსხლეტით დაეცა”³⁵⁷, ტყე აღარ ღრიალებს, წვიმს, სტიქია მშვიდდება.

გრიგოლ რობაქიძე ნოველაში „იმამ შამილ“ წერს, აღტყინებულ ხალხში „თრობის ღმერთი იშვოდა, ზღვარგადაშლახველი: დიონისო. იშვოდა: ცალკეულ თვითეულში და ერთობილ ყველაში”³⁵⁸. შამილი უფსკრულს გაჭენებული ბელაურით გადაველება, „წინ: იმამ შამილ. უკან: მეომარნი. მინავარდობენ ახელებულნი. რომელ უფსკრულს შეუშინდებიან? რა ჯგებირი შეაკავენბო?”³⁵⁹. ხალხის ამგვარი ერთობა „ცალკეულ თვითეულში და ერთობილ ყველაში” - თაურფენომენში, ძირსა და ფესვში ჩასვლაა, იმ ფესვებთან მიბრუნებაა, მათ რომ აერთიანებთ. სწორედ ეს ერთობილობა ანიჭებთ შამილსა და მის ნაიბებს ბელს მინდობის, ბელთან შეთამაშების, ბელის გამოცდის ძალას და დაამძლეინებთ უფსკრულებს, ამიტომ ვერ შეაკავენბს მათ მტერი.

მორღუ იყო ის, ვისაც გურამი თაურფენომენტან მიჰყავდა. მორღუს სიკვდილმა შეწყვიტა ეს სვლა და გურამი საპირისპირო გზით წავიდა, ამიტომაც დაიშალა და დანაწევრდა მისი „მე”; ეს დაღუპვის გზაა და ამ დაღუპვისკენ იგი ოქსანას მიჰყავს, არა სიყვარულს, არამედ მარკირებულად რუსი ქალის სიყვარულს.

ოქსანა - სიკვდილის გზა

რუსი ქალის თემა იმდროინდელ ქართულ მწერლობაში აქტუალური იყო და ამის დასტურად თუნდაც, მ. ჯავახიშვილის „გივი შადური” (1928 წ.) გამოდგება, სადაც რუსი ცოლი ფაქტობრივად, მოსაკლავად დასდევს ქართველ ქმარს. მ. ჯავახიშვილიც უცხო ტომის ქალზე ქორწინებას საქვეყნო ინტერესის კონტექსტში განიხილავს, „თავიანთ ქვეყანაში შემოიყვანეს”-ო³⁶⁰, ასე აღიქვამს მისი გმირი ჩასიძებას.

ოქსანა მარტივი ქალია. მწერალი სამ სიტყვაში ატევს მის ბუნებასა და ხასიათს: „მზიარული, ცელქი და უზრუნველი”³⁶¹. ამ უზრუნველობით ხიბლავს იგი მარტიოსულ ბარამანდიას, რომელსაც „ყველა დარდები ავიწყდებოდა მასთან”³⁶². თუმცა, ორ კულტურას

შორის მსოფლმხედველობრივი სხვაობა იმთავითვე ჩანს, „რუსის ქალმა მონუსხა იგი... დასძლია კოჩა ივარდავა... დაავიწყდა კოჩას ანდერძი“³⁶³, რუსი ქალი სამშობლოს, ტრადიციას, ფესვებს უპირისპირდება.

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

საბაბი, რის გამოც ბარამანდია სიკვდილის გზას შეუდგა, პირველი მსოფლიო ომია - „მოულოდნელად ამტყდარი ომი, თითქოს მას არც ეხებოდა“-ო³⁶⁴, მიაჩნებოდა მწერალი. ოქსანა ოთხი წელი ელოდა ქმარს, მერე მეფე ჩამოაგდეს, გურამი თეთრგვარდიელ სიმამრსა და ცოლისძმებს ამოუდგა მხარში. მათი დალუპვის შემდგომ ოქსანა გალოთდა. ქმარი მის შეჩერებას ეცადა, მერე ცემა დაუწყო, მერე თავადაც გალოთდა. ასე დევრადირდა მათი სიყვარულიცა და პიროვნებაც.

რომანში ნახსენები ომი - პირველ მსოფლიო ომში (1914-1918 წ.წ.) რუსეთის მონაწილეობას გულისხმობს, ყველაზე მასშტაბური სისხლიან კონფლიქტს, რომელმაც რუსეთში რევოლუციური იდეებისთვის ხელსაყრელი ფონი შექმნა, 1917 წლის თებერვლის რევოლუციის შემდეგ ნიკოლოზ II გადადგა, რუსეთი კი სახალხო გამოსვლებმა მოიცვა. 1917 წლის 25 ოქტომბერს ბოლშევიკები ხელისუფლების სათავეში მოექცნენ, მაგრამ ხელისუფლებისთვის ბრძოლა გაგრძელდა (მხოლოდ 1922 წელს დასრულდა სამოქალაქო ომი) „სამი თვის შემდეგ გურამი უკვე კოლჩაკთან იყო, მაგრამ ეს არმია მალე დაიშალა“³⁶⁵ - წერს ავტორი. ვფიქრობთ, აქ საუბარია 1918 წ. აღმოსავლეთ რუსეთის სახელმწიფოს უმაღლესი ორგანოს, სრულიად რუსეთის დროებითი მთავრობის მიერ ხელისუფლების აღმდირალ ალ. კოლჩაკისთვის გადაბარებაზე. კოლჩაკის მთავრობამ 1920 წლის

4 იანვრამდე იარსება და ბოლშევიკებისგან ინსპირირებული სახ-
ალხო აჯანყებით დაემხო, თავად ადმირალი კი, ბრწყინვალე სამხედრო
პირი და მეცნიერი, რომელმაც არქტიკის შესწავლის საქმეში უდიდესი
წვლილი შეიტანა, ირკუტსკის სამხედრო-რევოლუციურმა კომიტეტმა
დახვრიტა³⁶⁶ (ძველ რედაქციაში კოლჩაკი საერთოდ არაა ნახსენები.
ბოლო, მეოთხე თავი იწყება „რალაც არმიის“ დაშლით). ბარამანდია
კოლჩაკის გვერდით იბრძოდა, მერე კი ციმბირში ამოჰყო თავი. რო-
მანის ბოლო ნაწილი სწორედ კოლჩაკის ხელისუფლების განად-
გურების პერიოდს ეხება, ასე იწყება კატასტროფა სახელწოდებით
„ციმბირი“.

„აირია ყველაფერი“³⁶⁷ ასე ლაკონურად აღწერს მწერალი
რომანის თავდაპირველ ვარიანტში კოლჩაკის მმართველობის ბოლო
დღეებს. ციმბირი ქაოსია კატასტროფის წინ, სადაც ყველაფერი ინ-
გრევა, ირგვლივ განუკითხაობაა და უარესის მოლოდინი, იკარგება
სხვაობა სოციალურ სტატუსსა და სქესს შორის, ეს ომის თანამდევნი
გარემოა: „სადგური, რომელიც მუდამ ყრუ იყო... მოცოცხლდა. მირბი-
ან... ეშელონი ეშელონს მისდევს. მიდიან ორთქმავლები, ვაგონები
ტანისამოსებით, სახელმწიფო ქონებით... მოსჩანს ნარმის ნიფხეები,
ტოლადები, მაზარები, ტყვია-მურქვევლები, ზარბაზნის პანორამები და
ავტომობილის შინები. სადგურზე დაფორთხავენ ხმები ტილებივით:
ბოლშევიკებმა აიღეს ყველა ქალაქი და ახლა მირბიან თეთრები“³⁶⁸.
საყოველთაო ქაოსის ფონზე ჩინელი ბიჭი ლი-ბოს ლექსს მღერის,
რომლის შინაარსიც გაფრთხილებასავეით ისმის: „იმღერევა ქარი, ცა
ქარბუქშია... - ნუ გახვალთ, ბატონო!.. სახლში დაბრუნდით!... ღიღ-
ინებს ჩინელი ჩეუ-პე-ი... შტაბს-კაპიტანი ბონდარჩუკი ყურს უგდებს
ნაღვლიანად“³⁶⁹; ბონდარჩუკი უკვე გადაჯიშებული და გვარშეცე-
ლილი ბარამანდიაა, რომლის იდენტიფიცირება მხოლოდ რომანის
დასასრულს ხდება შესაძლებელი, რაც კიდევ უფრო საინტერესოსა
და დაძაბულს ხდის სიუჟეტის განვითარებას.

რატომ მერვე საუკუნის გენიალური ჩინელი პოეტი ლი-ბო?
საგულისხმოა, რომ დასავლეთმა ლი-ბო პირველად ამერიკელი პოეტ-
ისა და ინგლისურენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-
ერთი ფუძემდებლის, ეზრა პაუნდის თარგმანებით გაიცნო. რუსეთში
კი (საიდანაც სავარაუდოდ, იცნობდა მას ღებნა შენგელაია) მის
პოეზიას 1920 წლიდან თარგმნიდნენ. თავად ღებნა შენგელაია გატა-

ცებული იყო ლი-ბოს ჰოეზით და მშვენიერი წერილიც უძღვნა მას, სახელწოდებით „ფაიფურის პავილიონი“: „თავი ველარ შევიკავე და გაკაკინე მისი ლექსის ერთი ფრაგმენტით ჩემი მოთხოვნის დამშვენება მაინც გაებდე. სპილოს ძვლის ნატიფ კილიტივით ნათალი და რომანტიკული მღელვარებით გამთბარი მისი შემოქმედება ისე სადაა და აქა-იქ ფრთხილად გასული ჩინური ტუშიც მისი სტრიქონის გამჭვირვალებას ისე ნათელყოფს, რომ ცოტაც, ცოტაც და, თითქოს, უბრალო საუბარს დაემსგავსება და ლექსი ხელში შემოგადნება“³⁷⁰ - აღნიშნავს მწერალი. პოეტის უნატიფესი სტრიქონები ღებნა შენგელაიას ომისა და ჩირქის სუნით გაჟღენთილ რკინიგზის სადგურზე, შეზვედრისა და დაშორების ტოპოსში, კონტრასტისთვის შემოაქვს: „სადგურში იყო სიბნელე, ღრიანცელი, ღედის გინება და ბავშვების ტირილი... მუხლამდის ეყარა მზესუმზირას ჩენქი, თევზის გასრული ძვლები, ტილები და ადამიანისა და ცხენის განავალი... ყაძახები... ღელას აგინებდნენ: თვითმპყრობელ იმპერატორს, ოფიცრებს, კოლჩაკს... სადგურის დარბაზიდან დანით მოკლული ტიტველი ქალი გამოიტანეს. მუცელზე და ძუძუებზე ათაშანგის სპილენძისფერი კაკლები ჰქონდა მიყრილი... სამი ღლე ეგდო მკედარი ღედაკაცი... და არავის თავში ფიქრადაც არ მოსვლია მიწა მიეყარა ან რაიმე წაეფარებინა“³⁷¹. ამ დეკუმანიზებულ გარემოში მღერის ჩინელი ბიჭი ფაიფურივით ნატიფ სიმღერას, იგია მთავარი სათქმელის მთქმელი, ის ასრულებს ბედისწერის გარდუვალობის ციკლს, ემხვარის ლეგენდით რომ დაიწყო. მისი „სახლში დაბრუნდით!“ უკანასკნელ გაფრთხილებასავით ისმის, თუმცა, ბარამანდია უკვე ბედისწერის სასიკვდილო მარწუხებშია მოქცეული.

რეალობიდან გაქცევის ბოლო მცდელობა არმიაში წესრიგის აღდგენის მიზნით თერთმეტი ჯარისკაცის დახვრეტაა, მაგრამ ღემორალიზებულ ჯარს აღარც სასტიკი ზომა შეეღის: „დაჭრილ-დასახინჩრებულნი ეყარნენ განგრენით წაჭმული ხელ-ფეხით და ჩირქად იღვრებოდნენ. ვიღაც მთვრალი ჯარისკაცი იდგა შუა პერონზე არყით გაღეშილი... შარდზე მოურიდებლად გადიოდა, სტიროდა და იძახდა თვალგადაბრეცილი... რა მინდა მე აქ... რატომ ვარ მე აქ... მე სახლში მინდა“³⁷². ეს ის კითხვებია, რეალობიდან გაქცევის მოსურნე ჯარისკაცი, ყველას სახელით, სამყაროს რომ უსვამს და მწერალიც ცინიკურ, თუმცა, რეალურ გაგრძელებას უძებნის სიუჟეტს, რითაც

კვლავ მკაცრ რეალობაში აბრუნებს მკითხველს: „შარვალ შეუკერე-
ლი იქვე დაღვრილ საკუთარ შარდში ჩაჯდა და სტიროდა... მერე
ცრემლითა და ჭკუჭყით დასერილი სახე ამართა და უეცრად თავაღ-
ებულად, ლაღად, უზრუნველად დასძახა ჩახლეწილი ხმით: *Салавей,*
салаве-ей, пта-шечка-аа!”³⁷³. ეს პირდაპირ მატერიალური
აღწერილობაა, სივრცის გახრწნილი მატერიის მანიფესტაციაა მოვ-
ლენის, დროის არსის გადმოსაცემად. სანავარდოში დაწყებული ლაზბა
დასრულდა.

რომანის ბოლო ნაწილს თან სდევს რეალობიდან თავის დაუდ-
წევლობის განცდა. სწორედ რღვევის, ხრწნის ამ ფონზე ჩნდება
შტაბს-კაპიტანი ბონდარჩუკი, უკვე გალოთებული, რადგან „8 დღეა,
რაც... ელის განკარგულებას და არ მოდის. არის იგი... მიტოვებული
და უპატრონო”³⁷⁴. მაგიური ციფრი 8 გურამ ბარამანდიაზე მიგ-
ვანიშნებს, რომელიც სწორედ რვა წლისა იყო, როცა მორდუს მოაც-
ილეს. რომანის ბოლო თავში ციფრი რვა ხშირად ფიგურირებს:
სადგურში მგზავრები „რვა დღე და ღამეა... დგანან”³⁷⁵; „რვა დღეა,
რაც სადგური მოკვდა... რვა დღეა, რაც ისინი მოსწყდენ ქვეყანას..
რვა დღე და ღამეა, ტანთ არ გაუხდიათ”³⁷⁶; „ბონდარჩუკს... მოაგონდა
თავისი რვა თვის შვილი”³⁷⁷; რომანის ფინალში „წითლად განათე-
ბულ პერონზე რვა წლის ფეხშიშველა ბავში დარბოდა”³⁷⁸ და სხვა.

ციფრ რვის სიმბოლიკა მრავალფეროვანია და სხვადასხვა რე-
ლიგიებსა და კულტებში გვხვდება: 8 - უსასრულობის სიმბოლური
ნიშანია და ერთდროულად, ორი სამყაროს, მატერიალურისა და სული-
ერის არსებობაზე მიგვანიშნებს; 8 ოქტავის აღმნიშვნელია, (7+1)
ერთი ეტაპის გასრულებისა და ხელახალი ეტაპის დაწყების სიმბო-
ლო; 8 ურთიერთ დაპირისპირებულთა წყვილია; შუბერებთან - ცის
მაგიური ციფრია; ქრისტიანობაში 8 აღდგენასა და აღდგომას ნიშ-
ნავს; ეზოთერიკაში ბედისწერის შეუქცევადობის ნიშანია და ა.შ.
ანტიკურ საბერძნეთში კი რვიანი და წელიწადის მერვე თვე ეძღვნე-
ბოდა დიონისეს³⁷⁹. ვფიქრობთ, დემნა შენგელაიასთან 8 საწყისთან
დაბრუნების მნიშვნელობით იხმარება - ცხოვრების დასასრულს, გურამ
ბარამანდია ცდილობს დაუბრუნდეს პირველსაწყისს, თუმცა, დაგვი-
ანებით, მათი დრო დასრულდა.

ბარამანდია ჯერ სულიერად კვდება ზვრეტს ჯარისკაცებს,
აროზგინებს ჩინელ ყმაწვილს, სცემს ცოლს. საყვარელ ქალთან ურთ-

იერთობა ამაღლებული სიყვარულიდან ვულგარულ კავშირამდე დაეცა და ისევე დაბინძურდა, როგორც ციმბირის სადგური. გალოთებული ცოლის ტირალებით ავტორი ბარამანდიას ახალ პორტრეტს ხატავს, მეუღლე ადამიანთა მკვლელობებში ადანაშაულებს („შენი სახელით გლეხები ბავშვებს აჩუმებენ!“³⁸⁰) და შვილის სიკვდილშიც დებს ბრალს. ბარამანდია მისთვის იმ ცხოვრების სიმბოლოა, ერთ დროს მომხიბლავი ქალი ჭუჭყიან ლოთად რომ აქცია.

ცოლის ბრალდება ნიშანდობლივი ფსიქოლოგიური დეტალია, რომანიდან ნათლად ჩანს, რომ ბარამანდია სწორედ სიმამრმა და ცოლის ძმამ აიყოლიეს; ქალი კი, რომლის გამოც ყველაფერი დათმო და დაკარგა, რომლის ქვეყანასაც ემსახურა, პირიქით ადანაშაულებს. ავტორი ცოლ-ქმრის დიალოგს ბინძურ გარემოში, უბადრუკ ოთახში წარმართავს, სადაც „იდგა ტყაპუნების, არყისა და ქალის ბინძური სუნი“³⁸¹. ეს ოქსანას სუნია, მისი დაბინძურებული ხატი. ცოლი ქმარს ეროვნული იდენტობის დაკარგვასა და უცხო ქვეყნისადმი ერთგულებაში დებს ბრალს: „ბონდარჩუკ!... ბონდარ!... შენი სახელიც კი დაჰკარგე ბრწყინვალე ერისთავთ შთამომავალო“ (Бондарь - русულად მეკასრეს ნიშნავს)³⁸². საპასუხოდ, ბონდარჩუკს „თვალთ დაუბნელდა, ტვინში რაღაცამ წყვეტა მოადინა და რაც ძალი და ღონე ჰქონდა სახეში გაართყა“³⁸³. ცემა რიტუალური აქტია, დასისხლიანებული ქალი კივის და ქმარს ხელებს უკოცნის. ქალის ქმედებაში რუსული ხასიათი ჩანს, ოქსანას მსხვერპლის როლის მორგება სურს, ეს სადღომაზოხისტური აქტია, როცა ქალი თავადაა მოძალადე.

ძალადობის მორიგი აქტი ტყვე გლეხის („გლეხი იდგა საცოდავი. ათასწლოვან ჯგუფითა და ოფლით გამოძწვარი, დაჩავეებული“³⁸⁴) დახვრეტაა: „ვალინკები ახლავე გავხადოთ!.. სთქვა ერთმა ყაზახმა... გლეხმა სიტყვის დათავებაც არ აცალა... ვალინკები წაიძრო, ტყაპუჩი და ქუდი მოიხადა და გადაყარა. მერე იდგა ფეხშიშველი, გულუბრყვილო“³⁸⁵. გლეხს აღარ უნდა, რომ მის ცხედარზე იძალადონ და ტანთ იხდის, თითქოსდა, თავად ეკვლევენება მათ და ნებსითი მსხვერპლშეწირვის აქტით, მორჩილებით აჩვენებს მოძალადეთა ნამდვილ სახეს. გლეხის დახვრეტა ბონდარჩუკ-ბარამანდიას სულიერი გამოფხიზლების საბაბი ხდება: „პირჯვარი გადაიწერა, მიიჭრა მაგიდასთან, პურის ნატეხი პირში ჩაიდო და უნიათო ლოდნა დაუწყო, მერე

ნადირივით დაიდუმეულა, დაღეჭილი პური უკანვე გადმოყარა, თითზე იკბინა და დარბოდა ოთახში გამწარებულ³⁸⁶. პურს, ასოციაციური პეებით, მიწასთან მივყავართ, რომელიც ბარამანდიამ უცხო ქალის გამო დათმო.

პორუჩიკ ჟერდოვთან დიალოგში ბარამანდია საკუთარ თავს თეთრ კაპიტანთან აიგივებს, ლი-ბოს სტრიქონები მას ამგვარ ასოციაციებს ალუბრავს: „მე, თეთრ კაპიტანს, მინდა გავცურო ხენცზიანი, მაგრამ მეზორნე არ მიშვებს და მეუბნება: „- ნუ გახვალთ, ბატონო, სახლში დაბრუნდით“³⁸⁷. ლექსში თეთრი კაპიტანი არსად ჩანს, ამდენად, ამ პერსონაჟის გამოჩენა სიმბოლურად, ბარამანდიას სულიერ განწმენდას მოასწავებს. თეთრი კაპიტანი აქ თეთრი მხედარი თეთრ გიორგის ილუზიაცაა, სამშობლოს სიმბოლოა, სადაც ველარასოდეს დაბრუნდება: „მე უნდა დავლუპულიყავ თოვლიან უღელტეხილებში და ციმბირში... ვიღუპები“³⁸⁸, ეუბნება იგი ჟერდოვს.

რომანის კულმინაცია ბარამანდიას საკუთარ თავთან დიალოგია, რომელსაც ჟერდოვი სტატიისტივით ისმენს და სათქმელის არსს ვერც აცნობიერებს („გადაირია ეს ოჯახქორი!“³⁸⁹). ესეც ორ კულტურას შორის უფსკრულია. სწორედ ციმბირში, ცივ, ერთფეროვან, ოპოზიციურ ტოპოსში ამბობს ბარამანდია მთავარ სათქმელს: „კაკასიის მთებს გადაღმა ჩემი სამშობლოა... მე არ მინდა ვიყო ბონდარჩუკი... მე თავადი ბარამანდია ვარ, ბაგრატ დიდის ერთთავის ბარამან ქველის შთამომავალი და რა მინდა მე ციმბირში... რა მინდა მე ციმბირში!... მე მიწა მეძახის... მე მინდა გავცურო ჩემ სამშობლოში, მაგრამ რელმა და ქარიშხალი... - მე არ დავუფერე მორდუს და დავიღუპე“³⁹⁰.

რომანის ფინალში მწერალი კვლავ ნაცნობ სიმბოლიკას მიმართავს: „შორს, დაბურულ ტყეში ავარდა ჩინჩხლები, ცეცხლის ექვნები ცაში ათამაშდა, ტყე იწოდა“³⁹¹, რაც მორდუს სიკვდილის სცენასთან გვაბრუნებს. ხანძარს ცელებითა და ნაჯახებით შეიარაღებული ხალხი მოჰყვება, ახალი ხალხი, რომელთაც უნდა ჩაანაცვლონ ბარამანდია-ბონდარჩუკები. ბავშვობაში ცეცხლმოკიდებული ტყისგან გურამი მორდუმ იხსნა. მორდუ აღარაა და ტყის დაწვა მისი სიცოცხლის დასასრულს მოასწავებს. იქამდე კი საკუთარი სიკვდილის რეპეტიციას ხედავს: „წითლად განათებულ პერონზე რვა წლის ფეხშიშველა ბავში დარბოდა, ზმუოდა, ხან აქეთ ეცა, ხან იქით და მერე ერთი

დაიკვნესა და დაწვა მიწაზე... არ განძრეულა”³⁹². ცხოვრებისგან დაბნეული ბიჭი, გამოსავალს რომ ვერ პოულობს და იღუპება, გურამ ბარამანდიას, ასეთია ავტორის განაჩენი.

რომანის ემოციურ ფონს კვლავ გადაგვარებული, დაბინძურებული გარემო კრავს, სადაც ტყე ისევ პირველყოფილ ხმებს გამოსცემს, სიწმინდის სიმბოლო, ცა თეთრი კი არა, სისხლისფერია და იწვის, ზოლო მიწას ადამიანის სისხლის ასდის და ეს სუნი საზარელი კი არა, სასიამოვნოა. „სანაგარდოსავით”, აქაც აპოკალიფსური კადრები შეზოდის: „ჯავშნიანი ავტომობილი ჰქუხდა, იგრუხებოდა და ფრინველივით არწყევდა სიკვდილს და მიწა ზანზარებდა... დაყრუვდა ყველაფერი”³⁹³.

„სანაგარდოში” მეორედ მოსვლის ნიშანი მატარებელია, ძველს და ახალს, წარსულსა და აწმყოს რომ აცალკევებს. „გურამ ბარამანდიამიცი“ დროს ტექნიკური პროგრესის აღმნიშვნელი სიმბოლო ყოფს, რკინის ავტომობილი, ახალი, უსულო და უღმერთო ეპოქის ნიშანი.

ახალი ხალხი შურისძიებით იწყებს, „ვიდაცამ ნაჯახი მოიჭნია... სადგური ატრიალდა და პერონმა ხელის გულივით აისროლა წითლად განათებულ ცაში მოკლული ბავში... თვალთ დაუბნელდა... მიწაზე დაეცა. - დედია!.. დედია!..- დაიკვნესა... და სისხლის რწყევაში სულიც ამოარწყია”³⁹⁴.

წითლებისგან ციმბირის დაპყრობა საქართველოს ოკუპაციას მოგვაგონებს: „ნახევარ საათს შემდეგ სადგურის შენობაზე წითელი დროშა ფრიალებდა და ტყე იწვოდა... ტელეგრაფისტი რეკდა აპარატში: „ომსკი ზარ?... მოგილოცავთ!.. სადგური აღებულია!”³⁹⁵ - „ლენინს! სტალინს! თბილისის თავზე საბჭოთა ხელისუფლების წითელი დროშა ფრიალებს. გაუმარჯოს საბჭოთა საქართველოს!”.

აკაკი ბაქრაძე გურამ ბარამანდიასა და ბონდო ჭილაძის ტრაგედიას ანთეოსის კომპლექსს უკავშირებს და ეს მოსაზრება გაზიარებულია (ამირან გომართელი, მაია ჯალიაშვილი, ინგა მილორავა...). ბარამანდიას ტრაგედია მოდერნისტული „უშინობაა”, იგი დისტანცირებულია საკუთარ „მე“- სთან და მექანიკურად განაგრძობს არსებობას, პასუხებსაც არ ეძებს, აღარც ანსოვს, რა უნდა ეძიოს და მხოლოდ ლიბოს ლექსის მოწოდება და პატიოსანი გლეხის ზეარაკად შეწირვა აღვიძებს მასში მივიწყებულ ხატს, რეა წლის ბიჭს, რომელიც ღობე-ყორეს ედება და გამოსავალს ვერ პოულობს. ბავშ-

ვის სიმბოლური აღსასრული მას საბოლოოდ აბრუნებს ფასეულობებთან, მორღუმ რომ ჩაუნერგა და ლოგიკურად, აქვე დგება აღსასრულიც. ბარამანდიას ბედისწერა პასუხია ახალ გამოწვევაზე, ეპოქის პოლიტიკურ და კულტურულ ძალადობაზე, ახალ იდეოლოგიაზე, რომელიც, როგორც ისტორიამ გვაჩვენა, საბოლოოდ მაინც დასაღუპად იყო განწირული.

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

„ტფილისი“ დუდე აქიმიკი - ახალი დროის შემოქმედი

„ტფილისი“ დემნა შენგელაიას მოდერნისტული პროზის დამაგვირგვინებელი რომანია, რომელშიც სრულდება ახალ რეალობას ვერმორგებული პიროვნების დეფორმირების ისტორია. პატარა სოფლების შეკუმშულ სივრცეს ურბანული ქალაქი, დედაქალაქი ანაცულებს და რაც უფრო ფართოვდება სამოქმედო სივრცე, მით მეტად იზრდება მთავარი პერსონაჟის გაუცხოების ხარისხი.

„ტფილისი“ ფორმის თვალსაზრისით, თავისუფალია „სანაგარდოს“ მრავალწერტილების, ძახილის ნიშნებისა და ნერვული ფონისგან. შინაგან დაძაბულობას სიუჟეტის განვითარება, თავად ნარატივი ქმნის. რომანის სხვადასხვა დროით განასერში ნაჩვენები ტფილისი (თბილისი დედაქალაქს 1936 წლიდან ეწოდა) ქალაქი-ფანტომა, რომელიც დღისით ჭეშმარიტ ენებებს ფარავს, ღამით კი სიკვდილის სატანურ ენერგიას ასხივებს: კლავს, ფატრავს, ანადგურებს.

ძველი ტფილისი სახეს იცვლის და ერთი მხრივ, თანამედროვე, ურბანულ ქალაქად ყალიბდება, სადაც ადამიანი მარტოს-ულია, მეორე მხრივ კი, სოციალურ-პოლიტიკური, კულტურული ცვლილებების ასპარეზი ხდება: პოეტებისა და ხელოსნების, არისტოკრატებისა და ვაჭრების ქალაქი ქრება და მის ადგილს „ჯურღმულებიდან, კატორღებიდან, ციხეებიდან, შორეულ ციხიბრიდან, ქარხნებიდან, სოფლებიდან და ტყეებიდან მოვარდნილი წვივმაგარი ხალხი“-ს³⁹⁶ სამყოფელი იკავებს, მათ საერთო არაფერი აქვთ ტფილისთან, მის ისტორიასა და ფესვებთან.

„სანაგარდოში“ მეორედ მოსვლის მოლოდინს მატარებელი ქმნის; „გურამ ბარამანდიაშიც“ ადამიანის ფიზიკური და ზნეობრივი ზრუნის ადგილი რკინიგზის სადგურია; „ტფილისში“ კი ანტიქრისტე უკვე მოსულია და ჯვარცმაზე მაცხოვრის ადგილს იკავებს. მთავარი ბრძოლები ზეცაში ინაცულებს, სადაც ერთურთს წარმართული, ქრისტიანული და ბოლშევიკური სიმბოლოები უპირისპირდებიან.

აღსანიშნავია, რომ „ტფილისმა“ დემნა შენგელაიას წინა ორი რომანის ბედი გაიზიარა, მხოლოდ გაცილებით მძიმე ფორმებში: რამდენჯერმე ისე იცვალა სახე, რომ პირვანდელი ტექსტიდან ექვსი გვერდილა დარჩა. ამდენად, ნაწარმოების განხილვისას მისი პირველი,

1927 წელს, ჟურნალ „მნათობის“ 1-3 ნომრებში დაბეჭდილი ვარიანტით ვიხელმძღვანელებთ.

მითოპოეტურ ტრადიციაში პოეტი ზებუნებრივი ხილვების პერსონიფიკირებული ხატია, რომელიც დროსა და სივრცეში მთელ სამყაროს აღიქვამს. იგი სახელმძღვანელია, ქმნის სამყაროს პარალელურ, ტექსტურ ვარიანტს, კვლავ წარმოქმნის იმას, რაც ოდესღაც დემიურგმა ან კულტურულმა გმირმა შექმნა და სამყაროც კვლავ და კვლავ კოსმიურდება. შემთხვევითი არაა, რომ დღე აქიძიძე მწერალია, შემოქმედია, რომლისთვისაც სიტყვას საკრალური ფუნქცია აქვს („სიტყვები ჩემი კეთილი ნაცნობ-მეგობრები არიან, ზოგი ჩემი საყვარელია, ზოგი უცხო დედოფალია, ზოგი სიტყვა ჩემთან ერთად წეება ლოგინში, ნებიერი ბავშვივით თავს მკლავზე დამადებს და მიეძინება“³⁹⁷).

მწერლის როლისა და ფუნქციის ტრადიციული გაგება დუდესთვის ძველ მწერლობასთან ასოცირდება, ისინი ავტორიტეტებს წარმოადგენენ, თუმცა, ირონიის ადრესატებიც არიან: „იმ დროს... პოეტები იყვნენ გუბერნატორები, გენერლები, ბანკის დირექტორები... ახლა ჩვენ შარვალ გამოხეული დავდივართ პროსპექტებზე... ვფიქრობთ პოეზიის ფორმალ მეთოდებზე და სრულიად არ გვაინტერესებს ეს ბანკობა და ათასი „რამე-რუმეები“³⁹⁸. ახალ ტფილისში ფასეულობათა რღვევის ფუტურისტულ ხატს სწორედ მწერლისადმი დამოკიდებულება ქმნის, როცა ახალი ხელოვნების სიმბოლოს, ჩარლი ჩაპლინს „ნიამორივით ყვლმოდერებული მეთორმეტე საუკუნის თეთრი პოეტი“ (რუსთველი) უკვდავი პოემის ადგილს გადაუშლის, ამ უკანასკნელს კი „ფეხებზე ჰკიდია“ (თეთრი პოეტი „სანავარდოს“ თეთრი თავადის - თეთრი რაინდის - თეთრი გიორგის ალუზია).

ახალი დროის მწერალი ცინიკოსია, რაციონალურად უდგება სამყაროს, თავისუფალია ძველი მწერლობის რომანტიზმისგან და საზოგადოებრივი ვალდებულებებისგან. ახალ ტფილისში „სახელგამთან... დგანან პოეტები... ჰონორარის მოლოდინში, ეჯიბრებიან ერთიმეორეს ცინიზმში და ამბობენ ძველ ანეკდოტებს“³⁹⁹. მწერლის ავტორიტეტის გაუფასურება იმ ეპოქისადმი ირონიზირების საფუძველი ხდება, რომელმაც პოეტის ფასი არ იცის. პოეტი რიდებადილია, როგორც სამყარო, რომლის საიდუმლოს გასაღებსაც იგი ფლობდა: „მე ხომ წმინდანი არა ვარ, მე ვარ პოეტი, და რატომ უნდა იყოს

მაინცა და მაინც ჩემი სათავე წამება, და, თუ ეს ასე აუცილებელია, რა ვქნა მე მაშინ, როცა არც შეძლება მაქვს ამისი და არც სურვილი!"⁴⁰⁰ - ამბობს დუდე. ყველაფრის, წარსულისა და აწმყოს უარყოფა, ფუტურისტული კონტექსტია.

ბონდო ჭილაძისა და გურამ ბარამანდიას ბავშვობა აყვავებულ, თვალუწვდენ სივრცეზე გაშლილ სოფლებს უკავშირდება, სადაც რეალურ და ირეალურ სამყაროებს შორის ზღვარი პირობითია. „ტფილისის“ მთავარი პერსონაჟის, დუდე აქიმძის ბავშვობის ძირითადი ნიშნულები კი ავლაბარი, რკინიგზის მუშები, მარქსის სურათი, არსენ ჯორჯიაშვილი და 1905 წლის რევოლუციაა, რომელსაც ცხრა რევოლუციონერი ძმა (ცხრა ძმა ხერხეულიძის ინვარიანტი) შეეწირა: „ცხრა ახლად განბანილი ვაჟკაცი თეთრ წინდებისა და პერანგის ამარა იწვა სკოლის პარტებზე... სიზმარივით მახსოვს ერთი სახელი, ის სინათლესავით შემოვიდა ჩემს გონებაში... მინა კალაძე... ცხენები იდგნენ ქუჩებში, ფრუტუნობდნენ და პერანგივით სუფთა თოვლზე ჰყრიდნენ აორთქლილ ცხელ ჩონჩორიკს“⁴⁰¹. სინათლესავით შემოჭრილი სახელი, განბანილი მიცვალებულები, თეთრი წინდები და პერანგები, თეთრი თოვლი სიწმინდის სიმბოლოა, რომელსაც ჟანდარმთა (სახელმწიფოს სიმბოლო) ცხენები აბინძურებენ და შეურაცხყოფენ.

ბავშვობის კიდევ ერთი მოგონებაა რევოლუციონერი მამა, რომელიც „მოჰკლეს ბაიკალზე... მას მერე მაფიქრებს მე ტბები: ბაზალეთის ტბა, პალიასტომი, თაფარავანი“⁴⁰². ვფიქრობთ, უცხო მიწის ბაიკალის საპირწონედ ამ სამი ტბის ხსენება შემთხვევითი არაა: ბაზალეთი საკრალური დატვირთვის მატარებელია, მის ძირში საქართველოს იმედია, ოქროს აკვანში დევანებული ყრმა; თაფარავანი ასოციაციურად, ხალხური პოეზიის შედეგს გვახსენებს; ამ კონტექსტს სიმბოლურ წერტილს უსვამს პალიასტომი, რომელიც სწორედ სისხლიან 1924 წელს, ხელოვნური არხით დაუკავშირეს შავ ზღვას⁴⁰³, და მთავარი - ლეგენდა ტბის წარმოშობის შესახებ, როგორ დაფარა ცოდვების გამო პალიას ტომით დასახლებული სოფელი გარღვეული მიწიდან ამოვარდნილმა წყალმა. ცოდვების გამო სასჯელის მიღება სამივე რომანის გამჭოლი იდეაა.

„სანაგარდოში“ ეროვნული იდენტობის მდგენელი ქალდეა „ტფილისში“ მხოლოდ ერთხელ, ისიც ხილვაში კრთება: „ქალღურ მოდგმას მოსდევს ბნელი უტილური მონღოლური ირიბ თვალებით“⁴⁰⁴;

უტილურები (უტიგურები) ბულგართა ტომია, რომელიც V-VII საუკუნეებში, ღონსა და ყუბანს შორის, სტეპებში ცხოვრობდა. მკვლევრები რუსების ეთნოგენეზისზე მსჯელობისას, მათ წინაპარ ზალხებს შორის (კიმერიელები, სკვითები, სარმატები, გოთები...) ბულგარებსაც ასახელებენ. ბულგარების შთამომავლები არიან ჩუვაშები და ყაზანელი თათრები⁴⁰⁵, ამდენად, „ბნელი უტილური მონღოლური ირიბ თვალებით“ რუსეთის, როგორც ველური დამპყრობლის სიმბოლური სახეა (ისევე, როგორც „სანავარდოში“ კიმერიელთა ველური ტომი, რომლებსაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უტილურების წინაპრებად მიიჩნევს პროკოპი კესარიელი).

დღე დაცლილია ეროვნული მუხტისგან, მისთვის სამშობლო ურბანისტული ტფილისის სახეშია განივიებული. მუშათა უბანში გაზრდილი დუდე („ახალი უცნაური სიტყვები, მე რომ გავიცანი: იყო ტფილისი და მარქსი“⁴⁰⁶), მამის პროლეტარული წარსულის მიუხედავად, მარქსისტი არ არის. „ტფილისში“ ნიცშესა და ფროიდის ციტირებაც („ტახტთან ბაღლინჯოებისაგან და ბუზებისაგან დასვრილი „*Ecce Homo*“-დან ამოღებული ფრიდრიხ ნიცშეს პორტრეტი ეკიდა... ფროიდი ამბობს, რომ შიში დაბადების განცდაა. თუ ეს მართალია, მე მაშინ ახლა ვიბადები“⁴⁰⁷) მხოლოდ მოდერნიზმის იდეოლოგთა მიმართ ხარკის გაღების სურვილით ვერ აიხსნება, დუდეს ჩამოყალიბებული ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი პლატფორმა აქვს, იგი სუბიექტური იდეალიზმის მიმდევარია. მის აზროვნებას ზუსტად ესატყვისება ჯორჯ ბერკლის სუბიექტური იდეალიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი პოსტულატი: *Esse est percipi* (არსებობა არის აღქმა, არსებობა ნიშნავს იყო აღქმული), ანუ - საგნებს ვალიარებთ აღქმის საფუძველზე, ისინი ჩვენს შეგრძნებაში არსებობენ და არა მის გარეთ. არსებობა ჩვენი სუბიექტური აღქმის ნაყოფია⁴⁰⁸. ეს იყო პირველი სერიოზული და არაპირდაპირი დარტყმა თეიზმზე, ღმერთის მიერ შექმნილი სამყაროს ობიექტურ რეალობაზე (ამიტომაც ბერკლი სატანური პერსონაჟი უმბერტო ეკოს „ფუკოს ქანქარაში“). ბერკლის მოსაზრების არსი მატერიალური სამყაროს უარყოფა და მხოლოდ იდეათა და სულთა სამყაროს აღიარებაა. „ტფილისში“ სუბიექტური აღქმის ერთ-ერთი ობიექტია სახლი, რომელიც „დაეთრევა ქუჩა-ქუჩა მაწანწალასავით, დედას ივინება და ჰკოცნის პროსტიტუტებს... შეაღეთ თქვენი ტვინის კუნჭულში სულ პაწაწინა კარი... და თქვენ

ნახავთ რომ იქიდან, მეც არ ვიცი საიდან, წამოვა უცნაური სინამდვილე და ეს სინამდვილე არ იქნება ასლი იმისა, რასაც ჩვენ ვხედავთ უბრალო თვალთ ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ფროიდი ამას ქვეცნობიერებას უწოდებს, ჩემთვის კი ეს არის ნამდვილი ცნობიერება”⁴⁰⁹.

სუბიექტური იდეალიზმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი, იოჰან ფიხტე აღნიშნავდა: „სამყარო, რომელსაც სულ ახლახან ვკვირვობდი, ჩემ თვალთაგან ქრება და იფარება. ცხოვრებისეული სისაცხის, წესრიგისა და ფერადოვნების მიუხედავად, რომელსაც მასში ვხედავ, ჩემთვის იგი მაინც მხოლოდ რიდეა, სხვა, გაცილებითი სრულყოფილ სამყაროს რომ მიფარავს”⁴¹⁰. ფიხტე სუბიექტის ნებისა და აღქმის მიღმა არსებულ რეალობას უარყოფს. სამყარო, რომელშიც ცხოვრობს და მოქმედებს სუბიექტი, წარმოადგენს ამავე სუბიექტის განწყობათა, განცდათა და შეგრძნებათა ერთობლიობას⁴¹¹; „როცა მე ვხედავ ნივთს, რომელიც ანათებს, ის დგას ცალკე, მაგრამ როცა ვიტყვი: - ლამაზა!.. - ეს ნივთი იღებს უცნაურ სახეს, ის რეალობა ხდება, მოდის ჩემთან, შემოდის ჩემ ინტიმობაში და მე მეშინია არ გატყდეს და ცეცხლი არ გამიჩნდეს. მზის სისტემის გარდა არის მრავალი სისტემები, მაგრამ მე ისინი სრულიადაც არ მაფიქრებენ, მე ჭიანჭველაზე უფრო მეტს ვფიქრობ, ვიდრე მათზე, იმიტომ რომ მე არ ვიცი მათი სახელები, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი არსებობენ და გადაულახავი ფაქტები არიან... ფაქტი მოჩვენებაა, მე მხოლოდ ხილვა მწამს და ჩემთვის ცხოვრებაში მხოლოდ შეხედვაა, მიდგომა და სხვა არაფერი”⁴¹². ლამპის დეტალი ასოციაციურად გვაგონებს ფიხტეს ცნობილ გამონათქვამს: თვალებს როცა ვხუჭავ, ჩემი ცოლი ჩნდება, როცა თვალებს ვახელ, ის ქრება.

სახელდების დეტალი მნიშვნელოვანია: როცა დავარქვი ლამპა, ის რეალური გაჩდა და შემეშინდა, ცეცხლი არ გაჩნდესო, ამბობს დუდე, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისთვის არ არსებობს სამყარო, არ არსებობენ ნივთები სუბიექტური ცნობიერების მიღმა. სამყარო ისეთია, როგორსაც აღიქვამს, „შვიგნით” შემოაქვს მანათობელი, მასთან ამყარებს კავშირს, ცნობიერების ნაკადი აღქმის გზით იწყებს ამოძრავებას და მასში ხდება რეალობის კონსტრუირება. იგი ობიექტური რეალობის არსებობასაც აღიარებს (მზის სისტემა), თუმცა, იქვე აუფასურებს მას („ისინი სრულიადაც არ მაფიქრებენ”). აქ, შესაძლოა, ანრი ბერგ-

სონის ინტუიტივიზმიც გაგვახსენდეს: „არსებობს ცოდნის ორი სახე: რაციონალური და ინტუიციური... ინტუიცია წარმატებით წყვეტს იმ ამოცანებს, რომელთა გადაჭრაც არ შეუძლია გონებას. ამასთან, არ არსებობს უფსკრული ინტუიციასა და გონებას შორის, რადგან თვით გონება ინტუიციურია“⁴¹³.

დღე აქიმიძის ხილვები ჰალუცინაციების ხასიათს ატარებს. ეს არაა რელიგიური ტრანსი, უფრო ასოციაციებია, რომლებიც პირად განცდებთან ერთად, მსოფლმხედველობითაა ნასაზრდოები. ხილვებში ნივთები ცოცხლდებიან, ენას იღვამენ, საკუთარ პირველსაწყისს იხსენებენ: სკამი მოთქვამს, რომ იგი აღარ ღვას ტყეში წიფლის ხედ, მაგიდა - ნაძვად, რკინის საწოლი „ერთ დროს იწვა... მიწის მუცელში და ყურს უგდებდა დედამიწის მაჯისცემას... ყველას გული სტიკვა თავის დაკარგულ პირველყოფაზე“⁴¹⁴. ანრი ბერგსონი მიიჩნევდა, რომ სიზმარი მეხსიერებასა და აღქმას შორის კავშირია, ადამიანი არაფერს იეწეებს, წარსულის მოგონებები და შეგრძნებები, აზრები და ემოციები მეხსიერებაში ბავშვობის პერიოდიდან გროვდება. ადამიანის მახსოვრობაში წარმოქმნილი ხატები მის განწყობას, მხედველობით ან ტაქტილურ შეგრძნებებს უკავშირდება. ასე რომ, სიზმარი მოგონებებიდან ფორმირდება, თუმცა, ადამიანი ამას ზოგჯერ ვერ აცნობიერებს. ამ მოგონებებში ინახება ხსოვნა საგნებზე, რომლებსაც დღის მანძილზე ან გაბნეულად აღვიქვამთ, ანდა შეწყვეტილი მოგონებების ფრაგმენტებად, რომლებსაც მეხსიერება ერთად აგროვებს, როგორც ამოუცნობ სურათებს. დღეს სიზმრები, ხილვები რეალური სამყაროს მისული აღქმის, შეგრძნებებისა და სურვილების გამოძახილია: „მეჩვენება, თითქოს მტკვარი ადგა, გაწვა მთვარის სხივებზე... იცქირება ცისფერ თვლებით ჩემ სარკმელში... მეხვეწება რომ ოთახში შემოუშვა... ნებას ვაძლევ და... ოთახი ივსება წყლითა და მოდენილ მთვარის სხივებით... ვწევარ აკვარიუმში და წყლის სიგრილე ნერვებს მიმშვიდებს“⁴¹⁵. ესაა ხილვებით კონსტრუირებული კვაზირეალობა, შესაბამისი ვიზუალურ-სახეობრივი ფაქტურით და ასეთი ეპიზოდები რომანში საკმაოდია.

დუდესა და გეოს წყვილი ბონდო-გუჯუს წყვილის ინვარიანტია: დუდე პოსტრეგოლუციურ გარემოს შეგუებული ბონდო ჭილაძეა, გეო თანამედროვე კონტექსტში რუდიმენტივით შემორჩენილი გუჯუს დიონისურობა. თ. ჩხაიძე მიიჩნევს, რომ გუჯუ ორასაქმტოვნანი დიონისეს სასიცოცხლო ძალებით აღსავსე, ბონდო კი ტანჯული და მომაკდავი ნაწილია. შესაბამისად, ბონდო ილუპება (მითის თანახმად, ერთ ჩვილს, დიონისოს ტანჯულ ასაქმტს, დედა გლეჯს), ხოლო გუჯუ გადარჩება (მეორეს კი, ვაკხს, მამა გადაარჩენს⁴¹⁶). „ტფილისში“ მითის ტრადიციული მოდელი ირღვევა: დუდე გადარჩება, გეო კი ილუპება.

ავტორი ბონდოსა და დუდეს მსგავსებას რამდენიმე ნიშნით ხდის საცნაურს, ესაა: დუდეს ოთახი („მტკვრის პირას ბნელ, ნოტიო სარდაფში... მზე იშვიათად ადგება“⁴¹⁷), რომელსაც ასოციაციით, წვიმებით დანესტილი სანაგარდოს მტირალა ორღობეებში გადავყავართ; ეპილეფსია (ბონდოს მსგავსად, შუბლზე ხელის გადასმა და ჩივილი: „თავი მიხმება... მუდამ უცნაური ვიყავ და მუდამ თავი მტკიოდა... დავდივარ... ისარივით წვეტიან ბარით ტვინში“⁴¹⁸); ტრანსი, სიზმარცხადის ზღვარზე ყოფნა („სიზმარი და ცხადი ერთი მეორეში ამერი... მათ შორის ერთიანად წაიშალა საზღვარი“⁴¹⁹) და დაღლილი სისხლი („უცნაურ მოღლილობას ვგრძნობ. ალბათ სამეგრელოს ციება კიდევ მიღვას სისხლში“⁴²⁰).

დუდე მწერალია, მისი ფიზიკური დაღლილობა, კომპარული ხილვები, შემოქმედებითი იმპოტენცია კრიზისული, ფუტურისტული მსოფლმხედველობის ნიშანია: „აზრები მომატოვებენ და ჩემი გონება მაშინ ემსგავსება დარბეულ ციხე-ქალაქს... არ ვიცი, სად წავიდე, რით ვუშველო თავს... როცა თვითმკვლელები ამოფორთხდებიან მტკვრის ნაპირებიდან... მოადგებიან ოთახის სარკმელს და თვალ დაკაკლულნი გალურჯებულ ფრჩხილებით ჰფხოვნან მიწებს“⁴²¹. დუდეს სტილისტიკაც, ლექსიკაც, განწყობილებაც არაორაზროვნად უკავშირდება ბონდოს სახეს

ციებიანი დუდეს ვაკხური ნახევარი „გულგაღებელი ბაყალი გეო ზის დუქნის წინ, შიშველ ფეხებზე ქუსლჩათელილი ჩუსტები აცვია და პერანგის გახსნილ საკინძეში მოსჩანს ბალნიანი მსუქანი

მკერდი... ანთებული თვალებით ლანდავს მზის სინათლეზე თხელ კაბებს და ინერწყვება”⁴²². გეო მეტყველებს და იცვამს, როგორც ყარაოხელი, სპარსულ სიმღერებს მღერის, საიათნოვას და იეთიმ გურჯის ლექსებით უტყდება მანანას სიყვარულში, ბაყალა - ხილ-ბოსტნეულით მოვაჭრე, გრილ, მიწისა და ხილის სუნით გაჟღენთილ სარდაფში ცხოვრობს და „როცა ღუქანში არავინ არის... გამოეწყობა სადღესასწაულოდ... დადის საზოგადო ფეხისადგილებში, ალექსანდრეს ბაღში, ოპერის გვერდით და კითხულობს კედლებზე მიწერილ უწმაწურ წარწერებს, უხარია და ჯიბეებში ხელებ ჩაწყობილი ათვალიერებს უმსგავს ნახატებს”⁴²³. გეო გარყვნილ სიზმრებს ხედავს, გაუზიარებელი სიყვარულის დაამებას ღვინოში, არღანსა და უწესო ქალების სიყვარულში ეძებს. მისი ეროტიკულობა, მიწიერება (გრილ სარდაფში მყოფობა, სადაც ხილისა და მიწის სურნელი ერთმანეთში ირევა) ღიონისური საწყისის მანიშნებელია. გეო მოდერნიზებული გუჯუ ლაბახუაა, რომლის შინაგანი სიღალე და თავისუფლება ახალ დროებასთან შეუთავსებელია.

გეოსა და ღუდეს მეგობრობა ისეთივე უცნაურია, როგორც ბონდოსა და გუჯუს ნახევარძმობა. მათ ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებთ და სწორედ ეს აერთიანებთ: ერთმანეთს ავსებენ, ერთმანეთი ჭირდებათ, ისევე, როგორც საქართველოს ჭირდება ღიონისურობა - გადარჩენის, კვლავშობის სასიცოცხლო ენერგია.

მანანასადმი ტრფობა ღუდე-გეოს ერთობის დასტურია, მხოლოდ გეოს სიყვარული ვნებით სავსე და ჟინიანია, ღუდესი კი უჟინო და ანემიური. ამის მიუხედავად, ღუდე-გეოს წყვილში მანანა - ძველი, იდილიური საქართველოს სიმბოლო, ღუდეს ირჩევს (ლიზიკიამ გუჯუ ლაბახუა - ბახუსი არჩია).

ღუდე ბაყალის სექსუალურ ფანტაზიებს წარმოსახვაში ხედავს და მანანას თავისი ვაკხური ნაწილის, გეოს მეშვეობით ეტრფის: „გეო წარმოგიდგენს შენ (მანანას) ათასგვარ პიკანტურ მდგომარეობაში... მე რატომღაც არ ვეჭვიანობ... პირიქით: საერთო სიყვარულმა განამტკიცა ჩვენი მეგობრობა”⁴²⁴; ხოლო როცა მანანას სიყვარულში რწმუნდება, გეოსადმი სიძულვილი იპყრობს, აღარ სჭირდება იგი („მე და გეოს შორის გათავდა ყველაფერი... ამიერიდან საერთო სიყვარული ჩვენ კი არ დაგვაახლოვებდა, პირიქით, დაგვაშორებდა”⁴²⁵). სწორედ ამის შემდგომ აიგივებს იგი გეოს ღიონისესთან: „ჩემ სიყვარულში,

აღბათ, იმთავითვე იყო რაღაც ღორული და ბილწი და ეს ბაყალ გეოსავით მსუქანი ღორი იწვა ტალახში, ოხრავდა ქონით დამხრჩვე-ლი და ოცნებობდა თეთრ სერაფიმებზე. იწვა ტალახში და ცად აფრენას ლამობდა, თავს რატომღაც საწნახელს სცემდა”⁴²⁶.

გეო იღუპება, ღუღე ხილვაში თავად ახდენს მისი სიკვდილის მოდელირებას, რითაც საკუთარ თავში დიონისეს ვაკხურ ნაწილს საბოლოოდ ანადგურებს. გეოს დაღუპვით (ისევე, როგორც მანანას არჩევნით) ახალი ტფილისი უარს ამბობს დიონისურ, სასიცოცხლო ენერგიაზე და მას ხუთქმიანი ვარსკვლავის სასიკვდილო ენერგიით ანაცვლებს. ეს მხოლოდ ტფილისის არჩევანი არაა, რადგან ღემნა შენგელაია საგანგებოდ უსვამს ხაზს: ტფილისი, უპირველესად, იმითაა შესანიშნავი, რომ იგი „დედაქალაქია საქართველოსი”⁴²⁷). მოდერნ-ისტთათვის დიონისურობა ქართველურობის განუყოფელი ნაწილია, ჩვენი კულტურა დიონისურობით სუნთქავს, „ტფილისში” კი სამყაროს სიხარულით აღქმის დიონისურ პარადიგმას ანაცვლებს წითელი ვარსკვლავის პარადიგმა. ეს სიკვდილის პარადიგმაა, ამ ვერსიაში ტფილისს გადარჩენა არ უწერია.

აღმოსავლურ, მსუყე ფერებში შესრულებული თავის, „ხილთა ქების“ ფინალი ასოციაციურად, გველთა განაყოფიერების სცენას გვახსენებს „სანაერდოდან”: „ხილის ღუქანი დაემსგავსა უზარმაზარ ფანტასტიურ ბროწეულის ქარვასლას, გატენილს ხილეულით: ქლიავით, შინდით, მუშმალით, ლევით, კომშით, ჭერამით... ღუქანმა ვერ გაუძლო ღვთის კალთა დაბერტყილ გობებით შემოსულ სვავსა და ბარაქას, გასკდა შუაზე და გაჩნდა ხილთა ჟრიაბული. შედიოდნენ ისინი გეოს სულში პირსავსე თაბახებით... ცეკვავდნენ, ჰგალობდნენ და ასე ენებიან როკვაში მოარწევდნენ... ვარდისფერ, პატარა, ჯერ მოუტეხელ ბუბუებს. ლირწი ყოჩი იდგა ცოდვასავით, ენებით აკანკალუბულ ეჟევანს აწკარუნებდა და ასხამდა სიტკბოს ქვირითივით დაფანტულ ხილზე”⁴²⁸. ეს მონაკვეთი სისავსის, სიჭარბის, ნაყოფიერების სიმბოლოა და სექსუალურ აქტსა და მის კულმინაციასთან ასოცირდება. ეროტიკულობის, ენებისა და ნაყოფიერების თემა რომანში გეოს ხაზია, თუმცა, ფინალში მანანა ღუღესგანაა ორსულად, გეო კი უნაყოფოდ იღუპება: მოდელი აქაც იცვლება, რადგან ფუნქციურად იცვლება ღუღეს სახე.

დიონისური ხაზის მატარებელია გეოს მამაც, დარდიმანდი ყარა-

ჩოღელი აბრაგუნე, რომელიც ყოველ შაბათს თავის ვირებთან ერთად ბაღში ქეიფობს, მერე მთვრალ ვირებს სათითაოდ სვაშს ეტლში და მეზურნეების თანხლებით, ქუჩა-ქუჩა დასეირნობს და მღერის: „- ქვეყანა ჩაღად არა ღირს/ სიცოცხლე ჯაფად არა ღირს/ გინდ გჰონდეს ქვეყნის სიმდიდრე/ ერთ ლამაზ ქაღად არა ღირს!“... მთელ კვირაში მონაგარ ავლა-დიდებას გაფლანგავდა და მერე ორშაბათ დილიდან იწყებდა ისევ მუშაობას თავის ბაღში, რომ შემდეგ შაბათიდან ისევ ისე მოვეციყიანებინა თავი“⁴²⁹. დიონისური სილალე, თავაშეებულობა, ირონია, სხვათა აზრის არად ჩაგდება, ახალ რეალობაში კონტექსტიდან ამოვარდნილი ჩანს. აბრაგუნე, თავისი ვირებით (ასოციაციურად, ლადო გუდიაშვილის სატირული გრაფიკის პერსონაჟ სახედრებს რომ მოგვაგონებს), სამყაროსადმი ექსტატური სიხარულის განცდისა და ზეიმურობის დემონსტრირებაა. ეს ისაა, რასაც მერაბ მაძარდაშვილი ქართველების უკანონო სიხარულის განცდას უწოდებს.

მარგინალიზებული არისტოკრატია

რომანში გეოს დიონისურ ბუნებას დუდე - შემოქმედი კლავს, მანანა ტრადიციული საქართველოს სიმბოლო კი უარყოფს. ამ სქემაში რიფსიმე, მარგინალიზებული არისტოკრატის მხატვრული სახე, უნაყოფობის სიმბოლოდ გვევლინება. წრე იკვრება: უნაყოფოა თავადი ბონდო ჭილაძე, უნაყოფოა თავადი გურამ ბარამანდია, უნაყოფოა ამ კლასის უკანასკნელი მოჰიკანი, კნეინა რიფსიმეც. ამ კონტექსტში ორგანულად ეწერება დუდე აქიმიძის არაარისტოკრატიული წარმომავლობა.

უნაყოფობის სიმბოლო რომანში კვლავაც ყვავია, ავტორი რიფსიმეს ყვავსა და კუდიანს უწოდებს. ე. მელეტისკი ყორნის მრავალფუნქციური მითოლოგიური სემანტიკის განხილვისას აღნიშნავს, რომ იგი ქტონურია, დემონურია, წყვდიადსა და სიკვდილს უკავშირდება, უბედურების მაუწყებელია, მედიატორია მიწას, ზეცას და მიწისქვეშეთს შორის. ყვავის დემონიზება „ბიბლიიდან“ იწყება, შუასაუკუნეების ქრისტიანულ ტრადიციაში კი იგი ბოროტების, ჯოჯოხეთისა და დემონური ძალების სიმბოლო ხდება⁴³⁰. რიფსიმე ყვავ ჩაკუნას („სანავარდო“) აღუზიანა, სიკვდილის ენერგიის მატარებელია,

მისი მატერიალიზებული ორეული კი სახლია, რომელსაც მზით გაჩაზნებულ ქალაქში „სანავარდოდან“ წამოსული ნესტი და შმორი მოაქვს. სახლში ბნელა, ღვას აბანოს ჭიის, თაგვებისა და საპნიანი, დამპალი წყლის სუნი. ეს სახლი ტფილისის მიკრომოდელია, სადაც „ცხოვრობენ: პროსტიტუტები, ქერდები, სპეკულიანტები... სტუდენტები, დაღალები და ვინ იცის კიდევ რა ხალხი“⁴³¹. სახლი - ადამიანის თავშესაფარი, არაკომფორტული და ბოროტია.

გაუცხოებული გარემოს სიმბოლოა აგურიც, რომლის ქვეშაც ღუდე სახლის გასაღებს ინახავს („ეს აგური არ სცილდება... ფიქრებს (იქნებ სწორედ ეს აგური მიზნობს თავს!“⁴³²). აგური ღუდეს დიასახლისისგან ეძლევა, რიფსიმეს მოახლე გაყინულ ფეხებს აგურით უთბობს, რითაც სასიცოცხლო ენერგიის აღდგენის ილუზიას უქმნის. ასე იკვრება სქემა: ქალაქი (სახლი, რიფსიმე, აგური) - ღუდე. სქემის შემადგენელი კომპონენტები (სახლი, რიფსიმე, აგური) გამტარის ფუნქციას ასრულებენ, რის მეშვეობითაც გაუცხოებული ქალაქი სასიცოცხლო ენერგიას ართმევს ღუდეს, რომელსაც, კონფორმიზმის გარეშე განახლებულ ტფილისში არ დაედგომება; და პირიქით, ღუდეს კონფორმიზმი განაპირობებს ქალაქის, როგორც გაუცხოებული ტოპოსის არსებობას.

რიფსიმე ქალი-ქიშკრაა, მოჩვენებაა, „ტანთ დედის დანატოვარი ჩრჩილით დაჩინჩული კაბა აცვია, სახე ნაოჭებით აქვს დაღარული, უმარილით შეჭებული, ცხვირი წვეტიანი და მოღუნული, ნიკაპი გრძელი... და მუდამ, ზამთარ-ზაფხულ, ასდის ნაფტალინის სუნი“⁴³³. ის და მისი სტუმრები მარგინალი არისტოკრატიის სიმბოლოდ აღიქმებიან („სანავარდოში“ ნაღიას ცეცხლი რომ წაუკიდეს სათვალსიეროდ, „გურამ ბარამანდიაში“ ხმლით რომ ჩეხდნენ ბურქებს). დემნა შენგელაია მათ სათამაშო ქალაქის დამებსა და ვალეტებს ადარებს, რითაც მათ უსულობას, გამოფიტულობას, უსიცოცხლობას, უსარგებლობას უსვამს ხაზს.

რიფსიმეს სტუმრების ღამეული სერობები ჰალუცინაციას ჰგავს: „არც გაიცინებენ, არც დაახველებენ, არც წაეკიდებიან, ისმის მხოლოდ დარიგებული ქალაქის შრიალი... გამოხედვა: ქალაქლივით მშრალი, გაწყალებული თვალები და მკლავები: - არ აბიათ, ჰკიდიათ... აწყობენ სპირიტულ სეანსებს... ეკითხებიან როდის წავლენ საქართველოდან კომუნისტები, მერე... სიხარულით ხელებს ისრესენ და ამბობენ ფრან-

გულ აქცენტით... რომ ამ წელიწადს ვერ გააწვევენ ეს წყეული ბოლშევიკები, მთელი ქვეყანა რომ დააქციეს”⁴³⁴. ეს არაა მხოლოდ ირონია, ეს გადაშენების გზაზე დამდგარი ფენის ტრაგიზმია, ქვეყანა ხელიდან რომ გამოაცალეს. ძველი ღირსება გაშარჟებულა, ახალი აღარაფერი აქვთ (რიფსიმეს ღელის დანატოვარი კაბა აცვია, როგორც წარსულიდან ნაადერძვეი)- არც იდეა, არც ბრძოლის უნარი. ეს აღარაა დაღლილი სისხლი, ეს უკვე მკვდარი, ქაღალდად ქცეული სისხლია. ამგვარ განცდას მათი სერობების ამსახველი ეპიზოდის სემანტიკა და ბერწერაც ქმნის - მათი ფანტომურობა, ხშირად გამეორებული ქაღალდი და ზიმშრალი, შშრალი, შრიალი, ქაღალდით მშრალი გამოხედვა, გაწყალებული ანუ უსიცოცხლო, უენერგო თვალები. ახალმა დროებამ კნინა რიფსიმე ტფილისის ავსულად აქცია („ყვავი რიფსიმე ფანჯარაში იცქირება... დათარსული დასჩხავის ქალაქს თვალბედიად”⁴³⁵).

ღუდეს ხილვაში რიფსიმე მას სიცოცხლის შვიდ ღღეს სთხოვს და მერე, კედლის საათზე (დროის სიმბოლოზე) შემომჯდარი, ნასესხებ ღღეებს არიგებს. „რეალურ” ნარატივში ღუდე სიცოცხლის დაკარგვის საფრთხის წინაშე დგება, მისი აგონია ზუსტად შვიდ ღღეს გრძელდება, რის შემდგომაც ფიზიკურად კი გადარჩება, მაგრამ სრულად კარგავს მეტაფიზიკურ სამყაროსთან შემხებლობას. ღუდეს ირეალურ სამყაროსთან ურთიერთობის უნარი რიფსიმესგან ბოძებული ენერგიით (ცხელი აგური) გაეხსნა, ხილვაში რიფსიმეს მოკვლის შემდეგ კი იგი ამ ნიჭს კარგავს - სიცოცხლეში მყოფობის საფასური ირეალურთან კავშირის გაწყვეტაზე გადის. ასოციატია ვაჟა-ფშაველას „გველის მჭამელთან” ჩნდება, მინდიასათვის გველის ხორცის ჭამით მინიჭებული ნიჭი საბედისწერო და მიწიერ ყოფასთან შეუთავსებელი აღმოჩნდა.

მანანა ღუდეს არისტოკრატიული „მეა”, რომელიც ბონდოდან ღუდემდე ვერ შენარჩუნდა. მასთან ქორწინებით იგი ფორმალურად, ამ კავშირს აღადგენს - „როცა ხანში შეხვალ... იქნები: ცოლი, ღედა, დასახლისი. მზარეული, კაპასი და ძროხა... ყველაფერი დაგავიწყდება... არც როიალს გაეკარები და ასე, შენი დიდი გვარის მოღვა გადაშენდება შენში”⁴³⁶- ასეთია ცოლი-მანანა, ყოფითი, დამინებული იდეა, რომელიც ვერ ეგუება ცვლილებებს („შენ წმინდა ხარ და ჩამორჩენილი. არაფერი ახალი არ მოგწონს, გეშინია”⁴³⁷). იგი, ისევე,

როგორც გეო, დუდეს მხატვრული სახის ლატენტური შემადგენელია.

მანანა დუდეს ანტიპოდაა. მამამისი ბოლშევიკების ტუსადია, ამის მოუხდავად, არისტოკრატი ქალი არ ერიდება საკუთარი წარსულის დემონსტრირებას: „დაბალ ჭერიან ოთახში ჰკიდია შენ წინაპართა ძველი პორტრეტები კრინოლინებში, მილიციის ოფიცრები ოქროს პაგონებითა და გალუნებით... შენი ძმა პარიზშია, იგი გაიქცა აგვისტოს დღეებში და ახლა სან-სირში სწავლობს“⁴³⁸, ამბობს მასზე დუდე. ძნელი სათქმელია, კონკრეტულად ვინ იგულისხმა დემნა შენგელაიამ და საერთოდ, იგულისხმა თუ არა ვინმე, მაგრამ პარიზისა და სენ-სირის ხსენებით, ასოციაციურად ჩნდება საფრანგეთის „საპატიო ლეგიონის“ ორდენის კავალრის, პოლკოვნიკ დიმიტრი ამილახვარის ხატი. მანანას ძმის სახე (მისი სახელიც არ იხსენიება რომანში) ტაბუდადებული კლასის რეანიმირების მცდელობაა და იმ იმედის სხივის მატარებელი, საფრანგეთში გადახვეწილი თანამემამულეები რომ აღუძრავდნენ ბოლშევიკთა ტყვეობაში დარჩენილ ქართველ არისტოკრატებს.

ომროს ვერძის, „ხატი ძახთაპირისა“ და ჟითელი პარსკვლავის სიმბოლიკა

დუდეს ღმერთისადმი დამოკიდებულება ნიცშეს იდეოლოგიითაა ნაკეები. უდიდესი ქრისტიანული მისტერია, იესოს ჯვარცმა, რომანში ირონიის საგნადაა ქცეული: აფიშების გამკვერელი ბიჭი აფიშიდან გადმოსულ ჩარლი ჩაპლინის პლაკატს ბოძზე სახამებლით აკრავს და „ასე არის ის გაკრული სამი დღე საკუთარ ჯვარზე და ეს ცემენტის სვეტი არის მისი გოლგოთა... ბიჭი პონტოელ პილატესავით ხელებს იშმუშნის და ქალაქი გუგუნებს: ჯვარს აცვი ეგე... და ტატო წულუკიძე მოგვიტყვე ჩვენ!“⁴³⁹. ირონიული კონტექსტი (რომელშიც სამსჭვალეები სახამებლით ნაცვლდება, გოლგოთა - ცემენტის სვეტით, პილატე კი აფიშის გამკვერელი ბიჭით) სრულდება ჩარლი ჩაპლინის ჯვარცმით და ტატო წულუკიძის (ბარაბას), კავკასიაში განთქმული ავაზაკის (მისი ჩამოხრჩობის ფაქტს 1880 წ. „დროებაში“ სერგეი მესხმა წერილი უძღვნა) განთავისუფლებით.

ამგვარი კვაზირელიგიური სცენები რომანში მრავლადაა. ავ-

ტორის აზრით, ახალი იდეოლოგიის მიზანი ერთი რელიგიის მეორეთი ჩანაცვლება კი არაა, მისი დესაკრალიზებაა, პროფანირებაა, რადგან „ახალ ინკვიზიტორს სრულებით არ უნდა აწამოს მისი ძე მისივე ავტორიტეტის განსაღივებლად, არამედ უნდა ძირს ჩამოიყვანოს მისი მამაც, მონახოს მისი ცოლის ნათესავები და ასე დააბას იგი მიწაზე და ახადოს გვირგვინი“⁴⁴⁰. მისტიკისგან დაცლილმა სამყარომ ადამიანის მარტოსულობა, უშინობა მოიტანა და ესეც ნათლად ჩანს რომანში: დუდეს ყველაზე დიდი სატანჯველი, სულის საპყრობილე ხომ საკუთარი სახლია, რომელიც ქუჩა-ქუჩა დასდევს და მოსვენებას არ აძლევს.

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

ნაწარმოების ესქატოლოგიური ფონი ნათლად ჩანს რომანის XIII თავში, სახელწოდებით „ქილილა და დამანა“, რომელიც რომანის მთავარ იდეას ხსნის. იგი იწყება ვარსკვლავთა წინასწარმეტყველებითი ტექსტით, რომელიც მითოსური ფორმითაა მოწოდებული. ესაა ზოდიაქოს ნიშანთა ბრძოლა ცაში, რასაც მოსდევს დავით წინასწარმეტყველის ფსალმუნის ფრაგმენტი: „მე ვთქვი განკვირებასა ჩემსა რამეთუ ყოველი კაცი ცრუ არს“, შემდგომ კი ფსალმუნის ტექსტის პატრისტიკული განმარტება, რომელიც ანტიქრისტეს მოსვლაზე მიანიშნებს: „და თვით უფალი ბრძანებს, არავინ არს სახიერ გარნა მხოლო ღ' ი: არათუ ამისთვის არის ბრძანება ესე ვითარმედ ღ' ი კაცი ცრუ არს ნუ იყოფინ: არამედ ვერვის ძალუცს თვინიერი მის მიერ მოვლინებულთა: სწორობით ცნობად საქმეთა უფლისაითა: და არცა ვინ არს ჭეშმარიტებით მცნობელ ამისა, რომელ არა იპოვა ამასა შინა სიცრუე: არამედ რავდენტა მიეცა სიბრძნე და გულისხმის ყოფა. და მათ

წყალობა იგი პატიოსანი უპატიოთა ზედა საქმეთა არა იშრომეს: და რაოდენი ძალუძლეს მისვე ქმნულთა მიწდომად დაშურეს: და განმარტნეს ფილოსოფოსთა მრავალ მეცნიერებანი და მათნი სწავლანი, და ესეცა ვარსკვლავთ რაცხვა სხვა ერთი მათგანივე არს⁴⁴¹. ამონარდი, შესაძლია, იყოს განმარტება ან 115-ე ფსალმუნისა („და ვთქუ განკვირვებასა ჩემსა, რამეთუ: ყოველი კაცი ცრუ არს“⁴⁴²) ან პავლე მოციქულის რომაელთა მიმართ ეპისტოლეს მესამე თავისა („ლმერთი ჭეშმარიტია, ყოველი კაცი კი ცრუ... როგორ განიკითხოს ღმერთმა ქვეყანა?...“⁴⁴³). „ტფილისში“ ციტირებული ტექსტის თანახმად, აპოკალიფსი არ ეხება მხოლოდ ქრისტეს, სრულ კაცსა და ღმერთს. განმარტებაში აღნიშნულია, რომ ყველაფერი, რაც აღამიანს აქვს, ყველა სიკეთე - სიმართლის წვდომა, სიკეთის კეთება არის მხოლოდ და მხოლოდ ღვთისგან და კაცი მართალი არის მხოლოდ ღვთისგან.

ვარსკვლავთა წინასწარმეტყველებით დაწყებული ტექსტი ხუთქიმიანი ვარსკვლავის ხილვით გრძელდება. წითელი ვარსკვლავი გაბუღებით დანათის ტფილისსა და ფუნიკულორს. ბოლშევიკური სიმბოლიკის მკვლევრები ხუთქიმიან ვარსკვლავს ლევ ტროცკის (ბრონშტეინის) სახელს უკავშირებენ და მიიჩნევენ, რომ პენტაგრამა წითელი არმიის დამაარსებლისა და მისი პირველი ხელმძღვანელის ნებასურვილით გახდა არმიის, შემდეგ კი, ახალი საბჭოთა სახელმწიფოს სიმბოლო (რასაკვირველია, აქ პენტაგრამის მრავალი მნიშვნელობიდან, მასონებთან მისი კავშირია ხაზგასმული). „ტფილისში“ წითელი ვარსკვლავი ყოვლისმხედველი თვალისით დაჰყურებს მთაწმინდას, ტფილისის მფარველს.

ხუთქიმიანი ვარსკვლავის საპირისპირო ნიშანი ძახთაპირის ხატია, რომელშიც, სავარაუდოდ, წმინდა ქრისტეფორეს ხატი იგულისხმება (წმინდა მოწამე ქრისტეფორე, თავისი სილამაზით სხვების ცდუნება რომ არ სურდა, უფალს სთხოვა, მისთვის ძაღლის სახე მიეცა). წმინდანი ქრისტესთვის ეწამა, თავი მოჰკვეთეს. მწერალი „ძახთაპირი ხატის“ მთავარ ფუნქციად სარწმუნოების სადარაჯოზე ყოფნას მიიჩნევს („ხუთბოლოიანი წითელი ვარსკვლავი ანათებს ტფილისს და ძახთაპირი ყმუის მთის წვერზე დაყუნტული“⁴⁴⁴).

ასეთი სურათია ცაში, ხოლო დედამიწაზე, „აჟფებში... მთერალი პროსტიტუტები გაჰკივიან უტიფარ ლექსებს, ირწევიან შვეიოტის კოსტიუმებში გამოწყობილი ნეპანები ფოქსტროტის რიტმში და

ნიმბივით ადგას მათ უზარმაზარი გერმანოფობიური უზარმაზარი ცხელ უკანალით⁴⁴⁵. ამ გახრწნილ, ცოდვის ბუდედ ქცეულ გარემოში, ბრძოლას წითელი ვარსკვლავი იგებს, რის შემდგომაც, ადამიანთა ცოდვებისგან აკვნესებული ქრისტე მთაწმინდიდან დაბლა ეშვება და მის ადგილს სატანური სიმბოლო, მორიელი იკავებს: „ქრისტე ადგა წამებულ სახით, სისხლიან ფეხებით დაჰყვა ფუნიკულორის კიბეებს ისე, როგორც გოლგოთას და შვეიდა კაფეში. გადამთვრალ პროსტიტუტს თვალებში მწუხარედ იმ ღროს ჩახედა, როცა ის უტიფარ სიმღერას გაჰკიოდა, ვერ გაუძლო და თვალები ცრემლით აღევსო (ეს სცენა, სავარაუდოდ, სატირულ-გროტესკული გააზრებაა ქრისტეს მეძავთან შეხვედრის სახარებისეული სცენისა⁴⁴⁶). შემობრუნდა, ავტომატიურ ტელეფონში ვერცხლის ორშაურიანი ჩააგდო და მამადმერთს დაურეკა: - ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რისთვის დამიტყვე მე!... პროსტიტუტს რაღაც ეტკინა გულში, დაწვა იატაკზე და ტირილი დაიწყო”. (შენგელაია 1927:3-52) ეს ის სიტყვებია, რასაც მაცხოვარი ცილისწამების, შეურაცხყოფის, წამების, ჯვარცმის შემდეგ, საბოლოოდ ამბობს („ელოი, ელოი, ლამა საბაქთანნი?“⁴⁴⁷). ამ დეტალით კრავს მწერალი რომანის დასაწყისში აღწერილ ფსევდო-გოლგოთის ირონიულ სცენას. ამ ეპიზოდში ქრისტე პროცესის უშუალო მონაწილეა (ა. ბელის „პეტერბურგისგან“ განსხვავებით, სადაც მაცხოვარი მხოლოდ მყოფობს, მხოლოდ აკვირდება), მისი ჯვარცმა კი დედამიწაზე გამეფებული უზნეობის ლოგიკური შედეგია.

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

განხილულ ეპიზოდში ოქროს ვერძის მრავალასპექტოვანი სიმბოლო აღარ ჩანს, თუმცა, რომანში იგი ხშირად ფიგურირებს და პირდაპირ მიგვანიშნებს ავტორის სათქმელზე - ოქროს ვერძის გატაცება კოლხეთის დიდების დასასრულის დასაწყისია; დღევანდელ საქართველოში კი „ერთ აღდგომა ღამეს... სანუგებაროდან გაიპარა პასკის შაქრის ვერძი, პელლეს (აიეტის სიძის, ფრიქსეს და) ვერძივით აცურდა ცაში“⁴⁴⁸. ანტიკურ-ელინისტურ და ბიზანტიურ წყაროებში ოქროს საწმისს კოლხური მეთოდით ოქროს მოპოვების ტაბუდადებული ცნობის ალეგორიად მიიჩნევდნენ. სტრაბონის ცნობით, სევანების ქვეყანაში „ზამთრის ნიაღვრებს ოქრო ჩამოაქვს, ხოლო ბარბაროსები აგროვებენ ოქროს დახვრეტილი ვარცლებით და ბანჯგვლიანი ტყაყვებით: აქედან მომდინარეობს მითი ოქროს საწმისიან ვერძზე“⁴⁴⁹. „ტფილისში“ პასკის შაქრის ვერძი ოქროს საწმისის ლეგენდის პაროდიაა, ის აღარაა სიბრძნის სიმბოლო, ის პასკის ფიგურაა, შაქრისაა, ღნება.

ქრისტიანული სიმბოლიკაც პროფანულია: ჯვარიც შაქრისაა და მასზე, უფლის ნაცვლად, ჩაპლინია გაკრული. ეს ულტრამოდერნისტული ალეგორია იმის მანიშნებელია, რომ ყველაფერი, რაც ადამიანის ღვთიურობას, მის ღირებულებით სისტემას უკავშირდება, დამსხვრეულია.

ზეცაში უკვე გადაწყდა ის, რაც მიწაზე მოხდება: სამყაროში აღარაფერია მყარი, ცოცხამ გაიმარჯვა. რიდეახლილი სამყარო შემზარავია და ამ ფონზე „ცაში ანთია ახალი ვარსკვლავი, მას ხუთი ქიმი აქვს გაშლილი ფრთებივით“⁴⁵⁰. ცაში ძველქართულ ოქროს ვერძს, ქრისტიანობის მცველ „მახთაპირ ზატსა“ და ბოლშევიკურ წითელ ვარსკვლავს შორის ბრძოლას წითელი ვარსკვლავი იგებს.

უსეპდობანახლება

„ტფილისის“ მრავალშრიანი, ასოციაციებითა და ალუზიებით, ხილვებითა და პალუსინაციებით გაჯერებული ტექსტი მთავარი პერსონაჟის ყველაზე ინტიმურ სურვილებსა და ზრახვებს ფარავს და მათი ამოკითხვა მხოლოდ ქვეტექსტებისა და სიმბოლოების გამიფერის შედეგადაა შესაძლებელი. ყველაზე ღიად მთავარი პერსონაჟის გაორებული ბუნება და საკუთარ თავთან კონფლიქტი რომანის ბოლო ნაწილში ვლინდება, რის შემდეგაც იგი საბოლოოდ ირგებს

კონფორმისტული არსებობის ნიღაბს, დუღე თამაშს იწყებს.

ფსევდოგანახლების პროცესს დედის წერილი უძღვის, რომელშიც არა მხოლოდ „ტფილისის“, არამედ სამივე რომანის მთავარი პრობლემები აისახება: ახალი სოციალურ-პოლიტიკური გარემო („ბალშენიკობაა და ყველაფერი სხვანაირათა... ვერაფერი გევიგე ამ ახალი მთავრობის!“⁴⁵¹); ადამიანის გაუცხოება და ფესვებიდან მოწყვეტა („კერიის ჩაქრობა დიდი ცოდვაა, შვილო“⁴⁵²); უნაყოფობა („რად ღირს... უძირო კაცის სიცოცხლე“⁴⁵³); დესაკრალიზებული სამყარო და უღმერთობა („ჩვენი ეკლესია... ისევ გახსნენ და ყოველ შაფათ-კვირას წირავს... მღვდელი, მარა შით არავინ დადის“⁴⁵⁴) და მეხსიერებაში ჩარჩენილი წარსულის ნაფლეთები („ძველ ეკლესიაში ცაცხვი იდგა... კომსომოლებმა მოჭრენ, შიგ დიდი ღრუ ქონია და იმ ღრუში ორკაპიანი შუბი ნახენ და ამბობენ წმინდა გიორგისააო. ხალხს ძალიან შეეშინა“⁴⁵⁵ - ეს დეტალი „გურამ ბარამანდიას“ ცნობილი ეპიზოდის ალუზიაა (წმინდა გიორგი მორდუს შუბს ესვრის). მიტოვებული შუბი იმის ნიშანია, რომ წმინდა გიორგიმ საბოლოოდ დატოვა უღმერთოდ დარჩენილი ტოპოსი.

დედის წერილი დუღე აქიმიძის ცნობიერებაში მომწიფებული კრიზისის ბიძგის მიმცემა ზდება. იგი პირველადაა გულწრფელი, საპასუხო ბარათში დედას ანდობს, რომ ცხოვრების აზრი დაკარგა („ვღგევეარ გზაჯვარედინზე და არ ვიცი საით წავიდე“⁴⁵⁶). მისთვის დედა თავშესაფარია („მალე ჩამოვალ დედა, მივატოვებ ამ ტფილისს... და მოვისვენებ შენს კალთაში“⁴⁵⁷), მაგრამ არა გადამრჩენელი („ისევ ისეთი სოფელელი ქალი დარჩა, უბრალო, ცრუმორწმუნე, ჩამორჩენილი და საკვირველი“⁴⁵⁸). ახალი ტფილისი ურბანული, ცივი სივრცეა, სადაც თავს უცხოვდ გრძნობს („მოტორებმა მოკლეს ირმა ხარი“⁴⁵⁹), მისი ადგილი ახალ გარემოში აღარაა, იქ მაგარხერხემლიანი ხალხი (სანავარდოს“ წვიმმაგარი ხალხის ალუზია) ბატონობს („აქ რევოლუციიაა, ყოველი დღე ისტორიული დღე არის და ეს დღეები, ჩვენ სუსტ ხერხემლიანებს, გვემზობა თავზე საცხეველივით... უწინ ცხოვრება მიდიოდა თავისით, ახლა ჩვენ უნდა გავწიოთ იგი... ამას მაგარი ხერხემალი უნდა“⁴⁶⁰). ახალი ღრო უღმობელია, პროცესი კი შეუქცევადი („გვიანაა, უკან დაბრუნება არ შეიძლება“⁴⁶¹) და ისმის განწირული სულის უიმედო კივილი: „უბრალო სოფლის მუშად გაგეზარდე ის მერჩია... და ამ ქალაქს არ მოვეწამლე...“

გეგუდარები წამიყვანე ამ ჯოჯოხეთიდან, მიშველე”⁴⁶². თავისი განწყობითა და სულისკვეთებით, დედის წერილი ძალიან ჰგავს პაოლო იაშვილის ცნობილ ლექსს („წერილი დედას”), რომელიც სწორედ ძველ, იდილიურ საქართველოსთან გამოთხოვებაა.

უფსკრული ორ სამყაროს შორის ამკარაა და ხელშესახები: ერთგან მშობლიური, იდილიური „შინ“ სივრცეა, რომელიც აღარ დაბრუნდება („ახლა მანდ ისე კარგია... სიმინდის ყანები შრიალებენ ზღვასაყით გადალურჯებულნი”⁴⁶³), მეორეგან საფრთხე და საშიშროება („მე კი... მაშინებს ახალი სიტყვების ხმაური და მეშინია ანთებულ ლამპის... დავიღალე”⁴⁶⁴. დედაც ილუზორული თავშესაფარია, დედა, რომელსაც მწერალი სახელსაც კი არ არქმევს, ძალიან შორსაა ციცინოს დახვეწილი სულიერებისგან, შეშინებული და დაღლილი დედაა. ამიტომაც დუდე გადაიფიქრებს წერილის გაგზავნას და ლანდების სამყაროში მოგზაურობას იწყებს.

დედის ხატი აქაც პირველი ჩნდება, „მესმის, როგორ მიზის დედა გულში და როგორ გულსაკლავად მოსთქვამს იგი”⁴⁶⁵. კომპარულ ხილებში აპოკალიპსი დგება, სამყარო ირღევეა, ინგრევეა, დრო იძვრება, კედლის საათი რეკავს, ლანდები მოფორთხავენ, ნივთები ენას იდგამენ და საკუთარ პირველყოფასთან დაბრუნებას ლამობენ.

ახალი ტფილისი, რომელთანაც დუდე თვითიდენტიფიცირებას ახდენს („ტფილისი - ჩემი გულია და ეს ქალაქი ვარ მე”⁴⁶⁶), ფართე პროსპექტებით, ათასი ჯურის მაგარხერხემლიანი ხალხით, პროსტიტუტებით, სახლებით, რომლებიც ჰგავს „უცნაურ წარღვნის ხანის პირუტყვებს (დინოზავრებს, ბრონტოზავრებს, იხტიოზავრებს და ათას ზავრებსა და ხვითებს”⁴⁶⁷, კომპარული ხილვაა, უკვე მერამდენედ ზაზგასმული ახალი რელიგიით, ფუნიკულიორის თავზე დაკიდებული ხუთქმიანი წითელი ვარსკვლავით, რომელიც „იცავს ტფილისის ყოფლისაგან ავისა”⁴⁶⁸.

განახლება გარემოსთან მიმიკრიით სრულდება (მომაკვდავის თვითგადარჩენის ინსტინქტი). ჯორჯ ბერკლი მიიჩნევდა, რომ ყველა გრძობად კონკრეტული საგანი ისევე არსებობს ადამიანის ცნობიერებაში, როგორც წარმოსახვითი, თუნდაც, სიზმარში ნანახი საგანი. მაგრამ სიზმრისეული წარმოსახვითი ხატისგან განსხვავებით, ცხადში აღქმული საგნები არ არიან წარმოსახვის ნაყოფნი, ისინი აღიქმებიან ღვთის ქმედითი აქტებით, რომლებიც ადამიანის ცნობიერებაში „შეგ-

რძეებათა იდეებს” აღიზიანებენ (ბერკლი 1978). დუდეს ზმანებები ინტელექტუალური ხილვებია, სინამდვილემდე იგი ამგვარი ხილვებითა და ინტუიციით მიდის, ზღვარზე მყოფი საკუთარ არაცნობიერს ხვდება, რაც საკუთარ ღვთაებრივთან შეხვედრის ტოლფასია.

ხილვაში დუდე კლავს აწმყოს - ამტკრევს კედლის საათს (რომელიც „კაკუნობს ტვინში“), რასაც აპოკალიფსური ხილვა მოსდევს, მორიელი (ანტიქრისტე, რომელსაც „ტანთ ხატის ზეთის სუნი ასდის“⁴⁶⁹), ცოლივით ალერსს სთხოვს („სანაეარდოს” გომბეშოს ალუზია) და გესლს ასობს მკერდში, რომლისგანაც დედა და მანანა გადაარჩინენ. ესეც ქვეცნობიერი სურვილების რეალიზებაა.

სარდაფის სცენაში („ხილთა ქება“), რომელიც ეროტიკული ხასიათისაა, ყოფის თეატრალიზებით, ნაყოფიერების სიმბოლიზებით (ყოჩი), ვაკხანალური ელემენტის (ღვინის დაღვრა) და ნიღბების (თეიმურაზ მეფე) შემოტანით, ნატურალიზმით, განსაკუთრებულად ჩანს გეოს პირველყოფილება და ღიონისური ბუნება. ჟინატეხილი გეო და მანანა ღვინით საცხე რუმბებზე ეცემიან, რუმბი სკდება, „ბაყალი და მანანა წითლად შეიღებენ და გაგრილებულნი ღვანან ისინი ახლა ერთი მეორის პირისპირ ღვინის ტალახში აქლოშინებულნი სისხლიან ხორცებივით... მანანა ვერ უძლებს მამრუბელ სურნელეებს და დამთვრალს მუხლი ეკეცება, ზარზოშიანი ღვინის ტალახში წეება მოწყვეტით და გეო უახლოვდება მას გატყავებულ ცოცხალ ღორივით სისხლისფერი და აი, როცა დადგა გადამწყვეტი წუთი, საიდანაც გაჩნდა თეიმურაზ მეფე, ჩასტა გულში ხანჯალი და სისხლი და ღვინო აიზილა ერთიმეორეში“⁴⁷⁰, დუდეს ქვეცნობიერი კლავს გეოს.

შვიდღლიანი ხილვის ბოლოს დუდე კლავს რიფსიმეს, რომელიც დუდესგან ნასესხებ შვიდ დღეს არიგებს. ქართულ ცნობიერებაში, ისევე, როგორც უძველეს ცივილიზაციებში, რიცხვი შვიდი საკრალური, თუმცა, არა მხოლოდ დადებითი კონოტაციის მატარებელია. „მოდღერება მთვარის მიხედვით, რიცხვ შვიდს ჩასთვლიდა ცუდ რიცხვად, მოძღვრება მზის მიხედვით კი კარგად. ბაბილონში სჭარბობს აღრიცხვა მთვარის მიხედვით და აქედანვე შეიძლებოდა წარმომდგარიყო წარმოდგენა რიცხვი შვიდის ცუდი თვისებების შესახებ“⁴⁷¹, აღნიშნავს ე. კოტეტიშვილი. ე. ჩხეიძეს მოჰყავს თეოლოგიური ნაწარმოების ფრაგმენტის შინაარსი, სადაც მოცემულია მაგიური ფორმულები „შვიდი

ავი სულის“ ავი გავლენის გასანეიტრალებლად. მთვარე ყოველ თვე მათ გამო ბნელდება, ხალხი კი დღემდე უკავშირებს ახალ მთვარეს ისეთ ავადობებს, როგორიცაა ეპილეფსიური შეტევა და გულყრა⁴⁷² დუდესაც ეპილეფსიური ჰალუცინაციები აქვს, მისი ქვეცნობიერი მთვარის შუქზე საზარელი სურათების პროეცირებას ახდენს.

შვიდი რომანში უარყოფითი კონოტაციის მატარებელი რიცხვია. დუდეს ხილვაში შვიდი დღე საბაბია, რის გამოც იგი ჰალუცინაციებში ინთქმება, ჯოჯოხეთში ჩადის, რათა ბოროტი კუდიანისთვის ნასესხები სიცოცხლის დღეები დაიბრუნოს. ამას იგი რიფსიმეს რიტუალური მკვლელობით ახერხებს: „რიფსიმე შლის... მაგიდაზე პასიანსს. იქვე გდია წიგნის საჭრელი ვერცხლის დანა, ხელი დაეტაცე და მკერდში ჩავასე და მე ვიგრძენ როგორ ქალღმრთელი გაიხა მისი ხორცი. ყვავმა ერთი დაიჩხავლა და ვოლტერის სავარძელში უსხეულო ტანისამოსივით ჩაიშშუშნა“⁴⁷³. რიფსიმეს (ყვავის, ბოროტის) მოკვლით უარყოფითი რიცხვი შვიდი კვლავ დადებითი კონოტაციის მატარებელი ხდება. ყვავი-ყორანი დემნა შენგელაიასთან ბოროტების სიმბოლოა, იგი უნაყოფოობით დაწყევლის სანაგარდოს, გულს უკორტნის ამირანს და იმ სახლის დიასახლისია, რომელიც მუდმივი შიმის ქვეშ ამყოფებს დუდეს. ასე რომ, რიფსიმეს რიტუალური მკვლელობით დუდე დემონს კლავს და კომმარულ ხილვებსაც ემშვიდობება. გამოღვიძებული კი ივებს, რომ კნეინა ვოლტერის სავარძელში გარდაცვლილი უნახავთ, ზუსტად ისე, როგორც ხილვაში („მაგიდაზე ეგლო წიგნის საჭრელი ვერცხლის დანით განგმირული ქალღმრთელი: ყვავის დამა“⁴⁷⁴).

მოგვიანებით ილუპება გეოც, დუდესა და მანანას ჯვრისწერის დღეს მის ღუქანს ცეცხლი უჩნდება და მას მერე აღარავის უნახავს ბაყალი გეო. დუდეს წინასწარმეტყველური ხილვა ახდა.

დუდე აქიმიძის შვიდდღიანი უგონობა „ტფილისის“ კულმინაციური ნაწილია, რომელშიც კარუსელისვით ტრიალდება რომანის ყველა ძირითადი პერსონაჟი და კონცეპტი. ესაა დუდეს ქვეცნობიერში კონსტრუირებული ილუზორული რეალობა, რომელშიც იგი თვითშემეცნების რთულ გზას გადის. ავტორი დიონისოს მოდელის ტრანსფორმირებას ახდენს, დუდეს ხილვებში (და შემდგომ უკვე, რეალობაშიც) გადარჩება არა დიონისოს ვაკზური, სასიცოცხლო ძალებით აღსავსე ასპექტი - გეო, არამედ ტანჯული და მომაკვდავი დიონისე -

დუდე. იგი ხილვაში გეოს აკვლევინებს, რითაც საკუთარ თავში ღიონისური საწყისის განადგურების მოდელირებას ახდენს, რადგან გეო თავისი სილაღით, ორგიასტულობით მისთვის უსარგებლო და საფრთხის შემცველი ხდება.

დუდეს შვილდღიანი ბოდვა განსაწმენდელია, სადაც პერსონაჟი კათარზისის გზას გადის, რასაც ამალღება და განახლება უნდა მოჰყვეს. იგი საკუთარი „მე“-ს ობიექტივიზაციას ახდენს, ხვდება საკუთარ ქვეცნობიერს, მაგრამ ეს ფსევდო-განახლებაა, თაურფენომენტან მიბრუნების მოდერნისტული სქემის პროფანაციაა, თამაშია, რითაც დუდემ საკუთარი ფიზიკური არსებობა უნდა გადაირჩინოს: „ახლა მე სასაცილოდ არ მყოფნიდა ეს მორიელი, ეს ძახთაპირი და ათასი უცნაური მოლანდებანი. მიხაროდა რომ ჩემი რომანი ასე ამერიკულად თავდებოდა. ვგრძნობდი რომ განვახლდი, აღვდექი მკვდრეთით და ახალი ენერგიითა და სიხარულით უნდა დამეწყო ჩემი ახალი იმედიანი ცხოვრება“⁴⁷⁵. ეს ახალი, აქამდე უცნობი სიტყვებია დუდეს ლექსიკონში, მისი შფოთი და კომშარები სიხარულისა და ბედნიერების განცდით ნაცვლდება: „გული აღსავსე იყო სიხარულით და მზად ვიყავი ყოველი გამვლელი გამეჩერებინა ქუჩაში და მეამბო მისთვის, თუ რა უსაზღვროდ ბედნიერი ვიყავი“⁴⁷⁶. უკვალოდ ქრება ქუჩის კომშარებიც, სახლები აღარ დარბიან, „ირგვლივ სამარისებური მყუდროება“⁴⁷⁷), „სანავარდოსა“ და „გურამ ბარამანდიას“ მყუდროება.

დუდე გამოსავალს პოულობს, ამიტომაც მოდის რომანის ბოლოს თოვლი - განწმენდის ნიშანი: „ხეები თოვლის თეთრი მტევნებით იბარდნებოდა და შეციებული ბელურა სარკმლის მინას მოასკდა“⁴⁷⁸. დუდეა ეს ბელურა, სიცივის მიუხედავად, საცხოვრისს არასდროს რომ სტოვებს. დუდეს თვითგადარჩენის ინსტიქტი არის ის, რითაც ქართული საზოგადოების ნაწილმა კომუნისტური რეჟიმის პირობებში თავი გადაირჩინა, ეცადა გამოეყენებინა ის მოცემულობა, ახალმა რეალობამ რომ ჩამოაყალიბა. დემნა შენგელაიასთვის ეს ნაცნობი განცდა უნდა ყოფილიყო.

„გაჯანსაღებული“ დუდე გაწონასწორებული და მშვიდია, სტამბაში ჩასაბარებლად ახალ რომანს ამზადებს, შვილს ელოდება. მის დალაგებულ ცხოვრებას წუთით არღვევს მანანას მოტანილი ამბავი, რომ ბაყალი გეოს გამხდარი და სახელდარული ცხედარი საავადმყ-

ოფოს დარაჯმა ათ შაურად შეიძინა, რადგან „ასეთია დაუმზადებელ მკვლრების ფასი“⁴⁷⁹. ღუდე ემოციებისა და ხილვებისგან იკურნება და პრაგმატული, რაციონალური ადამიანი ხდება, მასში რაციო ემოციოს სჯაბნის (ღუდეს გეო მოუკვდა და თვითონაც უკვე სხვა ღუდეა). ეზიდი მეეზოვე მის კითხვას, „სამშობლო არ გენატრება, ამხანაგო?“ ასე პასუხობს: „მე სამშობლო არა მაქვს... ჩემი სოფელი ქურთებმა აიკლეს დაიზინე, ხაზინ, დაიზინე!“⁴⁸⁰ და ღუდესაც სძინავს.

გრიგოლ რობაქიძე მიიჩნევდა, რომ საქართველო გაჟღენთილია დიონისოს კულტით, საქართველოს ისტორია კი მუდმივი კვდომა-ადდგენის დიონისური მისტერიაა. ქაოტურობით, დაუმორჩილებლობით, სილაღითა და ჩარჩოების რღვევით, დიონისურობა თავისუფლების წყურვილთან ასოცირდებოდა, რაც იმ ეპოქის ქართული საზოგადოებისთვის უმნიშვნელოვანესი აქცენტი იყო.

ღუდეს ხილვებში გეოს მოკვლა, რეალურ ნარატივში კი მისი გაქრობა დიონისეს სასიცოცხლო ენერგიისგან დაცლას, განახლების უნარის დაკარგვას ნიშნავს. ამდენად, ღუდეს განახლება - ფსევდოგანახლებაა, მისი დიონისური საწყისის, გეოს გვამად ქცევა კი ტფილისის (საქართველოს) სულიერი და ხორციელი სიკვდილის დასტური: დესაკრალიზებულ ტოპოსს ტოვებს ღმერთიც (მაცხოვარი) და სასიცოცხლო ენერგიაც (დიონისე).

ღუდეს ბედნიერება მოჩვენებითია, ბონდო ჭილაძის დაღლილი სისხლი აქ ვერ ისვენებს, ვერც გურამ ბარამანდიას დაკარგული ეროვნული იდენტობა იძენს ახალ ნიშნულებს, ერთიცა და მეორეც დროებით ქრება და ადგილს წვივმაგარ ხალხს უთმობს. მათ (მაგარ ხერხემლიანებს) გადარჩენის მეტი შანსი აქვთ. ეს სხვა ხალხია, ისინი „ჯურღმულებიდან, კატორღებიდან, ციხეებიდან, შორეული ციმბირიდან, ქარხნებიდან, სოფლებიდან და ტყეებიდან მოვარდნილი წვივმაგარი ხალხი, დადიან, დაჰქრიან, დაფრინავენ“⁴⁸¹ და აოცებენ აქამდე მრავლისმნახველ ტფილისს, არღევენ მის მყუდროებას.

ღუდეც ეგუება, ჩუმადაა. ამოცანა თვითგადარჩენაა, თვითშენახვა მათთვის აქ დარჩენილთათვის თუ პარიზიდან დაბრუნებულთათვის, რათა ხიდივით შეაერთოს ისინი იმ ღიდ წარსულთან, სადაც ქალდეადან გამოგვყარეს, სადაც სისხლმოწყურებულ გიმშირას პასუხად „არ გადავშენდებით!“ ესმის, სადაც ამირანი ბროლის კოშკში დატყვევებულ მზეთუნახავს უკვე მერამდენედ იხსნის, სადაც მღვდელს

ეკლესია ზურგით დააქვს და რომლის დიდების კვალიც ძველი საფლავების ქვებსღა შემორჩათ მხოლოდ. ამგვარ თვითგადარჩენაში, საკუთარი თავის შენახვაში ხელავეს დემნა შენგელაია ქვეყნის გადარჩენის შანსს.

„ტფილისის“ ძალაძური ტექსტი

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, მოდერნიზმის დამკვიდრების პარალელურად, ურბანული თემა ევროპულ ხელოვნებაში აქტუალური ხდება. ქალაქის, როგორც სოციალ-კულტურული წარმონაქმნის განვითარება კაპიტალიზმის ლოგიკური შედეგი იყო, წარმოების ინტენსიურ ზრდას ახალი ქალაქების წარმოშობა მოჰყვა. ურბანისტული კონცეფციები გაჩნდა არქიტექტურაში (შ. ლე კორბუზიე, ფ. ლ. რაიტი...), ფერწერაში (მ. უტრილო, ე. მუნკი, ვ. კანდინსკი, ე. მანე...), ლიტერატურაში (ი. ბენერი, ა. ბელი, დ. დოს პასოსი, ს. ლიუისი, მ. ბულგაკოვი...). XX ს. 70-იან წლებში ქალაქის, როგორც ფენომენის და ადამიანის ცხოვრებაში მისი როლის განსაზღვრამ ქალაქური ტექსტისადმი ინტერესი ლიტერატურათმცოდნეობაშიც აღძრა (მ. ბახტინი მას „ჰუმანიტარული დისციპლინებისა და კულტურის უმთავრეს ინტეგრალურ ცნებას“ უწოდებდა⁴⁸²). ქალაქური ტექსტი ლიტერატურათმცოდნეობის, სემიოტიკის ერთ-ერთ საკვანძო ცნებად იქცა.

მოდერნიზმი XX საუკუნის ქართულ რეალობაში ევროპიდან შემოვიდა. ამის მიუხედავად, რუსული გავლენა მაინც მეტად დიდი იყო, რასაც, ერთი მხრივ, რუსეთთან უკვე ჩამოყალიბებული ურთიერთობები, რუსული ენის ცოდნა, მეორე მხრივ კი თავად რუსეთში არსებული პოსტრევოლუციური ფონი განაპირობებდა. 1917 წლის რევოლუციის ბრუტალურმა ენერგიამ შფოთი კულტურაშიც შეიტანა, „ქვეყანა შექანდა“⁴⁸³. ძველის დაუნდობელი ნგრევა დაჭაობებულ რეალობაში განახლების ილუზიას ქმნიდა. კულტურის მოღვაწეთა ნაწილი რევოლუციას მიესალმა, ნაწილი იმთავითვე გაუუცხოვდა და რეპრესიების ობიექტი გახდა. რეპრესირებულებმა თბილისს მოაშურეს. თბილისი „თავისუფლების კუნძულად იქცა, ემიგრანტული ხელოვნების უნიკალურ ცენტრად და მხატვრობის მექად“⁴⁸⁴. ქალაქი

ემიგრანტებით აივსო, „კულტურული ადამიანები კოცნიდნენ მიწას... და ტიროდნენ, რაცა ზედადნენ ელექტრონის სინათლეს“⁴⁸⁵. ლტოლვილთა შორის შემოქმედებითი ინტელიგენცია ჭარბობდა, მათ შორის, რუსული ავანგარდიზმისა და მოდერნიზმის წარმომადგენლები. უფრო მეტიც: „ტფილისი გახდა პოეტების ქალაქი... გაიძაზოდნენ - პოეზია მარტო ტფილისშიაო... ტფილისი შეიქნა ფანტასტიური“⁴⁸⁶. დემნა შენგელაიასთვის რუსული მოდერნიზმი ნაცნობი გარემო იყო, რუსულ მოდერნიზმში კი ქალაქური ტექსტის თემა კარგა ხნის წინ დაძრული. ამდენად, ბუნებრივია, ის ერთ-ერთი პირველი რომანისტია, ვისთანაც თბილისის ქალაქური ტექსტის ნიშნები იკითხება.

ქალაქური ტექსტის ცნება XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან მკვიდრდება. ლიტერატურის თეორიტიკოსები მის საფუძველს სტრუქტურალისტებისა (რ. ბარტი, ც. ტოდოროვი, ი. კრისტევა) და ტარტუ-მოსკოვის სემიოტიკური სკოლის წარმომადგენელების (ი. ლოტმანი, ვ. ივანოვი, ბ. გასპაროვი, ვ. ტოპოროვი) შრომებში ხედავენ⁴⁸⁷. 1984 წელს, ვ. ტოპოროვს „პეტერბურგის ტექსტის“ გაგება შემოაქვს, რომელიც წარმოადგენს „არა მხოლოდ ქალაქის სარკისებური ასახვის გამაძლიერებელ ეფექტს, არამედ საშუალებას, რომლის მეშვეობითაც ნამდვილიდან უნამდვილესამდე გადასვლა ხორციელდება“⁴⁸⁸. დღეს ლონდონის, ვენეციის, ნიუ-იორკის, პეტერბურგის, პრატის, სტამბოლის... ქალაქური ტექსტები ლიტერატურათმცოდნეობაში უკვე დამკვიდრებული ცნებებია, ხოლო თავად ქალაქი განიხილება, ერთი მხრივ, როგორც ტექსტი, მეორე მხრივ კი, ტექსტის წარმოშობის მექანიზმი.

ურბანულ თემატიკას ქართული მწერლობა ინტენსიურად XX საუკუნის დასაწყისიდან, სიმბოლიზმის პერიოდიდან მიმართავს, იქამდე თბილისი პირველად ლეონტი მროველთან, „ქართლის ცხოვრებაში“ სახელდება, იხსენიება წმინდანთა სხვადასხვა მარტვილობასა და ცხოვრებაში (იოვანე საბანისძე, „მარტვილობაი ჰაბო ტფილელისა“), მოგვიანებით, სულხან-საბა ორბელიანთან („მოგზაურობა ევროპაში“), არჩილ მეფესთან („გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“), დავით გურამიშვილთან, ბესიკთან, რომანტიკოსებთან, განსაკუთრებით, ნიკოლოზ ბარათაშვილთან, რომლის პოეზიაში გაცოცხლებული თუ დღიურებში აღწერილი თბილისი - ჭორიკანა, პროვინციული ქალაქი („თუ ქალაქის ამბავი გინდა... ბევრი ჭორიანობაა და ჭირიანობაა“⁴⁸⁹),

ქალაქური ტექსტიისთვის გარკვეულ მასალას გვაწვდის; და მაინც, XX საუკუნეებში თბილისის პოეტებზე აშუალო პოეზიის წარმომადგენლები, საიათნოვა და იეთიმ გურჯი ითვლებიან, ერთი - სამეფო კარის, მეორე - ყველაზე დაბალი სოციალური ფენის, ქალაქელი ხელოსნების, მუშებისა და ვაჭრების პოეტი. მათი დამსახურება იოსებ გრიშაშვილმა უკვდავყო და თავადაც საკუთარი, განუმეორებელი კვალი დაამჩნია ქალაქის მითის ჩამოყალიბების პროცესს.

მოდერნიზმმა შეცვალა ყველაფერი, სილამაზის აღქმაც კი. სიმბოლისტი ვალერი ბრიუსოვი წერდა: „წარსულის ზატებს დამორჩილებულ პოეტებს დიდხანს ეჩვენებოდათ, რომ თანამედროვე ქალაქს აკლია „სილამაზე“, რომ ნაკადულები, ბორცვები, ბაღი მთვარის შუქზე, ანდა, კლდეები მშფოთვარე ცის ქვეშ... უფრო „პოეტურია“... არა მხოლოდ ჩვენში... არამედ ევროპაშიც, თანამედროვე ქალაქმა საკუთარი ადგილი პოეზიაში მხოლოდ 90-იანი წლების (XIX ს.) ბოლოს დაიკავა“⁴⁹⁰. XX საუკუნიდან დედაქალაქი ქართველი პოეტების შთაგონების წყაროდ იქცა. ისინი, ერთი მხრივ, XIX საუკუნის პოეტურ ტრადიციებს აგრძელებდნენ, მეორე მხრივ, დასავლელი სიმბოლისტების გამოცდილებას იზიარებდნენ. პრემოდერნისტულ ქართულ მწერლობაში დედაქალაქის განსხვავებული მხატვრული ორეული იქმნება, თბილისი უკვე მატერიალიზებული, რომანტიზმისგან დაცლილი ქალაქია: „ფუფუნება გამოეფინა, ფუფუნება ფანჯრებთან დგას, ფუფუნება ეტლითა და ავტომობილით დაჰქრის.... ლამაზი ცხენები... მორთულ-მოხდენილი ალფონსები და სუტენერები... სანახევროდ ტიტველი ქალები, ისეთი, ისეთი ლამაზები, მდიდრები ერთიმეორეს ახარბებენ... ღირს თუ არა იმ სიმდიდრედ, რომელსაც მაგაზე ვხარჯავ, ზომ ლამაზი საქონელია!“⁴⁹¹.

როცა მოდერნიზმის „ბაცილამ“ ქვეყანაში შემოაღწია, ახალი მოთხოვნების დაკმაყოფილების ფუნქცია საკუთარ თავზე კვლავ დედაქალაქმა აიღო, „თბილისი მიმზიდველი გახდა, როგორც ინტელექტუალურ-საეაჭრო შესაძლებლობათა ასპარეზი. ამან, თავის მხრივ, გამოიწვია მოსახლეობის ინტენსიური ღინება ცენტრისაკენ“⁴⁹². დემნა შენგელაიას რომანებში კარგად ჩანს სწრაფვა სოფლიდან ქალაქისკენ: როგორ ყიდის მამულს არისტოკრატია, როგორ აიძულებს გლეხს ინდუსტრიალიზაცია დატოვოს მიწა ერთადერთი ღირებული და ბრჭყვიალა სატყუარებით გაჯერებულ ქალაქურ ტოპოს-

ში მამულთან იდენტობადაკარგულ, უქონელ მუშად იქცეს. თბილისი - ჭრელი აბანოებით, მუშტაილით, ბანიანი და აივნიანი სახლებით, ხალ- იჩებითა და ფარდაგებით, ფიროსმანის შედევრებიანი ღუქებითა და იტალიური ოპერით, დაკლაკნილი ქუჩებითა და ფაეტონებით, მეჩეთი- თა და სინაგოგით, ქარვასლებითა და პარიზული მოდის მაღაზიებით, ევროპული და აღმოსავლური სანუგბაროებით, ზმაურიანი ბაზრითა და კინტოებით, ორთაჭალელი ყარაჩოღლებითა და ორთაჭალის ტურფე- ბით, შზიანი, კონტრასტული, ჭრელი, ფერადოვანი, სურნელოვანი, ღი- მილიანი, ჭორიკანა, პროვინციული და თან გლობალისტური, ევროპისა და აზიის გზაგასაყარზე მდგარი, ძველი და მარად უბერებელი ქალაქი მოდერნიზტებმა სრულიად სხვა განზომილებაში დაანახეს მკითხე- ელს.

„ტფილისში“ პოსტრევოლუციური საქართველოს პირველი წლებია აღწერილი, როცა რუსეთში ნეპ-ის (ახალი ეკონომიკური პოლიტიკის) პერიოდი დგება, რაც, ბუნებრივია, საქართველოზეც აისახა. კაპიტალიზმის პრინციპებს დამორჩილებული ქალაქური ყოფა პიროვნებას მეტი იზოლაციისა და ჩაკეტილობისაკენ უბიძგებს. ქალაქის დამთრგუნველი ზემოქმედება სიმბოლისტური პოეზიის ფარვატერი ხდება („მე ზმირად მიყვარს ეს ქალაქი მრუში და მყრალი.../ მკლავებში მახრჩობს მე ვიწრო კვალი, ავზნიანი დ./ ცოდვებით მთვრალი“⁴⁹³); რეალობისგან საკუთარი ინდივიდუალობის გამიჯვნის მცდელობა ამოა („აივსო ეს ქალაქი ზმაურობით და სიგიჟით/... ხალხი ირეოდა კენე- სით და ვაებით/ ყვირილით მოჰქროდნენ ჩქარი ტრამვაები/ და ფარშე- ვანგები ჰკიოდნენ, ჰკიოდნენ“⁴⁹⁴); ქალაქის სიმახინჯით ტკბობა შემ- ლილობას ემსგავსება („თქვენ იცით მხოლოდ, რისთვის მტანჯავს ასე ტფილისი/ მისი სიბერე, მრუდი სახე და სიფილისი“⁴⁹⁵); ქალაქი სასტიკი და დაუნდობელი, უსულო და ხელოვნურია („მაგრამ ეს ზომ სიზმარია/ აქ ვერ ვხედავ ბალახს/ ქვის სიმძიმე სამარედ ხდის/ უზარმაზარ ქალაქს“⁴⁹⁶) და დგება კატასტროფის მოლოდინი („ტფილ- ისი მთვრალია ქანაობს ქალაქი ზომალდი. ტფილისი ბოდავს“⁴⁹⁷).

მოდერნიზტებმა განსხვავებულად იგრძნეს და დაინახეს ქალა- ქის თემა, ახლებურად გადაიაზრეს და განსაკუთრებული ფუნქცია შესძინეს მას - ქალაქი აღარაა მხოლოდ მოქმედების ადგილი, სტა- ტიკური მოწმე. ქალაქი ნაწარმოების პერსონაჟია, საკუთარი ხასი- ათით, განწყობით, სახით. ის სიუჟეტის განვითარებაში მონაწილეობს,

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

ლიტერატურათმცოდნეები ქალაქურ ტექსტს უწოდებენ სახეების, მოტივებისა და სიუჟეტების კომპლექსს, რომელიც ქალაქის ყოფის საავტორო მოდელს განასახიერებს⁴⁹⁸. ტერმინი ამბივალენტური ბუნებისაა და ერთდროულად, კულტურისა (ქალაქი) და ლიტერატურის (ტექსტი) კატეგორიების ურთიერთკვეთას გულისხმობს.

ქალაქური ტექსტის ნიშნები სიმბოლისტებთან უკვე იკითხება. ტექსტის სუბიექტიც და ობიექტიც ქალაქია, უმნიშვნელოვანესი ამოცანა კი ლიტერატურულ ნაწარმოებში ქალაქის მხატვრული სახის შექმნა, რომელიც მისი გარეგანი იერსახისა და უზენაესი სულიერი არსის, იდეის გამომხატველია.

ქალაქური ტექსტი ყოველი ქალაქის ინდივიდუალობას უსვამს ხაზს, თუმცა, შესაძლებელია იმ ნიშნულების მოძებნაც, ყოველ მათგანს რომ აერთიანებს. რუსულ ლიტერატურაში ყველაზე გამოკვეთილად, შეიძლება ითქვას, განსაკუთრებულადაც ქალაქური ტექსტის ნიშნები პეტერბურგთან მიმართებით იკითხება (პუშკინი, ლერმონტოვი, დოსტოვესკი, ბელი, გოგოლი, გონჩაროვი, კრესტოვსკი, ახმატოვა, ბლოკი, მანდელშტამი, ანციფეროვი...). გამორჩეული როლი რასაკვირველია, ფ. დოსტოვესკის ენიჭება. ცნობილ რუს კულტუროლოგს, ისტორიკოს ნ. ანციფეროვს, რომელიც დიდი ხნის მანძილზე იკვლევდა სწორედ პეტერბურგს, ეკუთვნის ნაშრომი „დოსტოვესკის პეტერბურგი“ („Петербург Достоевского“). მწერლის შემოქმედების მკვლევრები აღნიშნავენ, რომ „თუკი „დანაშაულისა და სასჯელის“ ყველა ტოპოგრაფიულ მინიშნებას 1860-იანი წლების ქალაქის გეგმასთან შევადარებთ, პეტერბურგი წარმოჩინდება, როგორც მოღრეცილ სარკეში ასახული ქალაქი-ორეული, სადაც ქუჩები და მანძილები რეალობას არ შეესაბამება, სახლები და მათი ადგილმდებარეობა კი გადაადგილებული და მოუხელთებელია“⁴⁹⁹; და თუმცა, კონკრეტული ადგილების (ლოკაციების) სიზუსტეზე დღემდე დაობენ, რასკოლნიკოვის, სონიასა და მოზუცი მევახშის სახლებმა „პოსტრომანული“

ცხოვრება განაგრძეს. დაიბადა კიდევ ერთი მითი ქალაქზე: თანამედროვეები იხსენებენ, ანციფეროვის ლიტერატურული ექსკურსიის შემდეგ, როგორ დარეკა ერთ-ერთი ასეთი სახლის კარზე ახალგაზრდა კაცმა და სრული სერიოზულობით იკითხა: როდიონ რომანოვიჩი (რასკოლნიკოვი) აქ ცხოვრობს?"⁵⁰⁰.

თბილისს არ ჰყოლია თავისი დოსტოევსკი. პირველი მწერალი, რომელმაც დედაქალაქის სახელი რომანის სახელწოდებად აქცია და მისი სულის შეცნობას შეეცადა, დემნა შენგელაია იყო: „ტფილისი ჩემი გულია, ის სცემს ჩემ მკერდქვეშ და მე უბით დამაქვს ეს ქარით ახვეტილი და უბინაო პოეტებით აწანწალებული პროსპექტები, მუშათა სასახლეები, რკინიგზის მთავარი სახელოსნოები, ქუჩაბანდები, ძველისძეველი ეკლესიები, თეატრები, რედაქციები და ეს ზურგგადაცვეთილი მთები“⁵⁰¹. ეს დემნა შენგელაიასეული თბილისის სულია, მისი არსი და იდეა.

ქალაქის ტექსტის არსს, აზრობრივ საფუძველს მისი შემადგენელი ელემენტები განსაზღვრავენ. ესაა ბუნებრივი (კლიმატურ-მეტეოროლოგიური, ლანდშაფტური ელემენტები), მატერიალურ-კულტურული (ქალაქური ტოპოსები, დაგეგმარება, განაშენიანების ხასიათი, სახლები, ქუჩები...), სულიერ-კულტურული (მითები და გადმოცემები, მითოლოგიები, წინასწარმეტყველება, ხელოვნების ნიმუშები, ფილოსოფიური, და რელიგიური იდეები...) და ისტორიული (ლოკალური ლექსიკონი...) სფეროები⁵⁰². დემნა შენგელაიას „ტფილისი“ თითქმის ყველა ამ ნიშნის მატარებელია. მწერალი კარგად იცნობდა ლიტერატურულ კონიუნქტურას და მწერლურ ტექნიკას, ენას, ტროპს, სივრცის ხედვას, მეტაფიზიკურ თუ რელიგიურ ნაკადებს. რომანში არაერთხელაა გათამაშებული დედაქალაქის

ა. ბუნებრივი, კლიმატურ-მეტეოროლოგიური თუ ლანდშაფტური ელემენტები: სიცხე „ტფილისის“ ერთ-ერთი პერსონაჟი; მტკვარი - დუდეს ხილვების პერსონაჟი; მთაწმინდა - უმნიშვნელოვანესი მოვლენების ადგილი;

ბ. მატერიალურ-კულტურული ელემენტები: პროსპექტები ახალი ხალხის, პროსტიტუტების, სტუდენტების თავშეყრის ადგილი; სახლები, რომლებიც ადამიანებს დასდევენ, ივინებიან და მეტაფიზიკურ რეალობას ქმნიან;

გ. სულიერ-კულტურული ელემენტები: „ტფილისის“ ისტო-

რია, მითები და გადმოცემები, იდეალისტური ფილოსოფიის, ნიცშეს იდეები;

დ. ისტორიული ელემენტები: ტფილისის ლოკალური ლექსიკონი, რომელსაც დუდეს ინტელიგენტურ-ქართული და გეოს ყარაჩოლ-ლურ-თბილისური მეტყველების სინთეზი ქმნის.

ძველი და ახალი ტფილისი - ძალაძის მიითი

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

ქალაქის მითი ქალაქური ტექსტის პოეტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კონცეპტია, კულტურული წარმოდგენების ერთობლიობაა, დიდწილად რომ განაპირობებს ადამიანის ცნობიერებაში ქალაქის აღქმას და მოიცავს:

ქალაქურ ფოლკლორში, ლეგენდებში ასახულ ამბებს მისი დაარსების შესახებ (ლეგენდა გორგასალზე);

ცნობებს ისტორიულ მოვლენებზე, რომლებშიც რეალობა უცნაურად ერწყმის ტრადიციებს და გამოწვანს (თბილისის წყალდიდობა და ჭრელ აბანოში დამხრჩვალნი/შეშლილი ლამაზი ქალი - თავისი ვარაუდებით);

ნარატივს პიროვნებებზე, რომლებმაც ქალაქის ცხოვრებაში საბედისწერო როლი ითამაშეს (აბო ტფილელი, მითი ფიროსმანზე, რომელიც ერთ ჭიქა არაყს გადაჰკრავდა და ქალაქს ხატავდა, თბილისური სუბკულტურის განუყრელი ნაწილია) და ა.შ. ასე ყალიბდება ქალაქის შინაგანი ხატი, რომელშიც მისი ყოფის სულიერი არსია აკუმულირებული.

ქალაქის სივრცე ლიტერატურული მითების ბუნებრივი გენერატორია, „ესაა ქალაქის ყოფის მეტაფიზიკური დონე, რომელიც მატერიალური მოცემულობის სიმბოლურ აღნიშვნათა სფეროში გადას-

ვლის საშუალებას იძლევა; შესაბამისად, ზდება აღწერის განსაკუთრებული ენის ფორმირება, რის გარეშეც ტექსტის დაბადება წარმოუდგენელია”⁵⁰³.

ნარატიული სტრუქტურის დონეზე ქალაქური მითი ვლინდება ნაწარმოების პრობლემატიკაში, სათაურების პოეტიკაში, კომპოზიციაში (მოტივები, პერსონაჟთა განლაგება), პეიზაჟებში, ამა თუ იმ ქალაქის მაიდენტიფიცირებელ ხატებში, პერსონაჟთა სახეებში, მხატვრული მეტყველების სპეციფიკაში და ა.შ. მაგ., ასეთია მითი სტამბოლზე - სეგდიან ქალაქზე (ორჰან ფამუქის „სტამბოლი მოგონებები და ქალაქი“), ნიკოლაი ანციფეროვის პეტერბურგის ესქატოლოგიური მითი, თუნდაც, კენდის ბუშნელის მითი ნიუ-იორკზე („სექსი დიდ ქალაქში“) და ა.შ. ქალაქის მითიდან შობილი და მის ცნობიერებაში დამკვიდრებული იდეა ქმნის ტექსტის ერთიან, აზრობრივ განწყობას და დიდწილად, საკუთარ თავში მოიცავს ქალაქის უმაღლეს სულიერ არსს, სულს.

ძველი თბილისის მითს, მის სულსა და იდეას ღემნა შენგელაისთან თბილისის პოეტები, მტკვარი და მთაწმინდა ქმნიან. მთაწმინდაცა და მტკვარიც უშუალოდ უკავშირდება ქალაქის პოეტს, ბარათაშვილს. მტკვარი ქალაქის სულია, ბარათაშვილის სული („ყოველ ღამე დიდუბეში ნიკო ბარათაშვილი ღვება საფლავიდან, გამოივლის მუშტაიდს და მიდის პლენანოვის პროსპექტზე. შიშით აკანკალებული პროსტიტუტები გზას უთმობენ ამ უცნაურ კოჭლ სტოლონაჩაღნიკს, ერთ დროს რომ გაჭორა მთელი ტფილისი და მტკვარი ჩააგდო თავის ფიქრებში”⁵⁰⁴). ეს სახეები, მხოლოდ სახეცვლილნი, ახალ თბილისშიც გადმოდიან, თუმცა, განსხვავებული ინტერპრეტაციით. საერთოდ, თუკი „სანავარდოს“ სტილისტიკა ფოლკლორითა და მითოსითაა ნასაზრდოები, „ტფილისში“ მითოსის კვალი მეტისმეტად მკრთალია. „ტფილისი“ თავად ქმნის ახალ მითოსს, ახალი დროის, ურბან-იზაციის გზაზე დამდგარი ქალაქის ხატს.

ღემნა შენგელაიას თბილისი გარეგნულად სპარსულ ხალიჩასავით ჭრელი, აზიურ-აღმოსავლური ქალაქია, მსუყე ფერებით, ნელ-სურნელებათა სუნით გაჟღენთილი, სავსე მზით, ეკზოტიკური საჭონლით და სხვადასხვა ჯურის ხალხით. ავლაბრის ხიდთან, აბო ტფილელის ხატის წინ, ლოცულობენ ფეხშიშველი დედაკაცები, შაჰ-აბასის მეჩეთიდან გაჰქივის მოლა, დაბახანიდან მოდის ტყავის სუნი, ლალახ-

ანაში გასაშრობად ჰყილია ფერად-ფერადი ხამის თოფები, სირაჯსანა-ში რუმბები წვანან ღვეებივით, შეითანბაზარში აქლემები იცოხნებიან, ღუქებში ფეხმორთხმული თათრები დარიჩინიან ჩაის სვამენ, „სწვევენ ნარგილეს და ჰყილიან: ჰინას, ბასმას, ყვითელ კოჭას... და თვალს აყოლებენ აბანოში მიმავალ გავაგანიერ ქალებს... ახორხოტებულ ხალხში ცეცხლივით ანთია მუსულმან ქალის მობურული ჩარსავი“⁵⁰⁵. ეს თბილისქალაქის სულაია. ავტორი ნაწილობრივ, ღელაქალაქის უკვე დამკვიდრებულ, სტერეოტიპულ ხატებს იმეორებს, თუმცა, ეს გარეგნული ეფექტია მხოლოდ, ოპტიკური ცდომილებაა, სინამდვილეში კი ტფილისის წითელი ვარსკვლავი დაჰნათის, ქრისტე ტოვებს საკრალურ მთაწმინდას და მის ადგილს მორიელი - ანტიქრისტე იკავებს.

ახალი თბილისი სხვა რიტმით ცხოვრობს, თეატრებით, კინოთეატრებით, ცირკით, პროსპექტებით. პროსპექტზეც სხვა ხალხი დადის, „საქმის ხალხი პორტფელებით, ქალი და კაცი, განურჩევლად სქესისა, სარწმუნოებისა და ეროვნებისა... სულ სხვანაირი, სულ უცხო ჯიშის“. ვინც უწინდელ ტფილისს იცნობდა, მას აოცებს ეს „ჯუღრღმულებიდან, კატორღებიდან, ციხეებიდან, შორეულ ციხიბრიდან, ქარხნებიდან, სოფლებიდან და ტყეებიდან მოვარდნილი წვივმაგარი ხალხი“⁵⁰⁶. ეს ის ხალხია, „სანავარდოში“ მიწას რომ მოწყვეტეს, სოფლები დააცლევინეს და მცირემიწიანი, ღარიბი, მაგრამ მაღლიანი გლეხი უმიწო, უმაშულო, უმაღლო მუშად აქციეს, რომელსაც დასაკარგი აღარაფერი დარჩა, იდენტობა მამულთან აღარ აქვს.

ახალ ღრო-სივრცულ რეალობაში ცხოვრების ტემპიც დაჩქარდა, „დადიან, დაჰქრიან, დაფრინავენ. ყველა საქმეს აკეთებს... არ არის ხსენება... ძველი მწვანე კონკები რომ დაფორთხავდნენ ტფილისის ქუჩებში მაშინ, როცა ტფილისს ჯერ კიდევ ტკბილად ეძინა ურმულში“⁵⁰⁷. ამ ქალაქში ყველასთვისაა ადგილი ქართული არისტოკრატიის გარდა, რომელიც კარტის გაქეპილ ქალაქს დამსგავსებია. რუსთაველზე მოსეირნე საბჭოთა ქალიშვილები საუბრობენ ტროცკიზმზე, დემოგრაფიაზე, ატლანტიდაზე, ბალისტიკაზე, ღუგლას ფერბენკსზე და ჩარლი ჩაპლინზე, „ერთი მათგანი პარიზიდან ჩამოსულ ემიგრანტ მუშას მერი შერვაშიძის ამბავს ეკითხებოდა და ძლიერ სწუხდა, რომ ასეთი ღიდებული და ულამაზესი ქალბატონი მთელ ქვეყანაზე, პაკენტან მოდელად მუშაობდა და რემინგტონზე მუშაობისაგან ინდიგოზფრად შეღებილ თითებით თმის სარჭს ისინ-

ჯავდა (...სარჯის დაკარგვა თაყვანისმცემლის დაკარგვას უდრიდა)⁵⁰⁸. ასეთი დაუფარავი ირონიით წერს ავტორი ახალი დროის ხალხზე გაუცხოებულ ქალაქში.

ქალაქის სახელი, მისი ქუჩების, უბნების, ბაზრების... სახელწოდებები ქალაქის ენაა, რომელიც მის ცხოვრებაზე, წარსულზე, კავშირებზე, მოქალაქეებზე მოგვითხრობს. „ტფილისი“ სათაურიდანვე იწვევს კულტურულ-მითოლოგიურ ასოციაციებს, რომლებიც შემდგომ ტექსტში იშლება. თბილისი „ტფილისის“ მთავარი გმირია, მთავარი პერსონაჟია, გასულიერებული („ტფილისი სულივით ჩამიდგა პირში“), ტოპოლოგიური ლეგენდით დაარსების შესახებ, მითებით, დასიცხული ქუჩებითა და ხალხმრავალი პროსპექტებით, რომლებზეც უცხო ხალხი დააბიჯებს და ქალაქს საკუთარ თავთან აუცხოებს. „საქართველოს დედაქალაქი - ტფილისი... თბილისი, თფილისი, ტფილისი, ტაბალისი...“⁵⁰⁹ („პეტერბურგი, სან-პეტერბურგი, პიტერი“- ა. ბელის „პეტერბურგში“). ამირან გომართელი ამ ტიპის დეტალებს არა გავლენად, არამედ ა. ბელის რომანზე მიმანიშნებელ საგანგებო ალუზიად, ანარეკლად, გამოსაცნობ ნიშნად მიიჩნევს. პეტერბურგის თემა მოდერნისტებში პოპულარული იყო (ტიციან ტაბიძე, გალაკტიონი, გრიგოლ რობაქიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, პაოლო იაშვილი...) და ეს ბუნებრივიცაა, რადგან რუსული სიმბოლიზმის მწვერვალად აღიარებული ანდრეი ბელის „პეტერბურგი“ ლოკალურ საზღვრებს იმთავითვე გასცდა.

„თბილისი, თფილისი, ტფილისი, ტაბალისი“ ქალაქის ისტორიაა და თან აქტუალური შემადგენელი ქალაქური ტექსტისა. იური ლოტმანი აღნიშნავს, რომ „ქალაქი მექანიზმია, რომელიც წარსულის მუდმივადშობის პროცესშია, ზოლო წარსულს, თავის მხრივ, აწმყოსთან სინქრონულად მისადაგების საშუალება აქვს“⁵¹⁰. ქალაქური ტექსტი ისტორიული, კულტურული და ადამიანური მეხსიერების მცველია. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა ფროიდის მცდელობა, ქალაქის ხატთან შედარებით გადმოსცეს ადამიანის სულიერი ცხოვრებისა და მეხსიერების სირთულეები: „რომი მხოლოდ საცხოვრებელი ადგილი კი არა, ფსიქიკით აღჭურვილი არსებაა, ისეთი ხანგრძლივი და მდიდარი წარსულით, რომელშიც არაფერი, თუნდაც, ერთხელ აღმოცენებული, არ ქრება“⁵¹¹.

„ტფილისი“ ფეხდაფეხ მიჰყვება დედაქალაქის ისტორიას და

მის ქალაქურ ტექსტს წარსულის გაცოცხლებით ქსოვს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს, არქეოლოგიურ გათხრებში მონაწილეობდა ფენა-ფენა, პლასტებად ჩადიხარ თბილისის ძირში, მის პირველარსში: „საქართველოს დედაქალაქი - ტფილისი. იყო: მცხეთა“⁵¹². მცხეთა თბილისამდელი საქართველოს სულს ინახავს. მცხეთა თბილისმა წაშალა, მისი კვალი რომანში შემდგომ აღარსად ჩანს.

დემნა შენგელაიას უყვარს არტეფაქტების მოხშობა, წარსულის დოკუმენტური ციტირებით ტექსტს მხატვრულ ტილოსავით ხელოვნურად „აბერებს“, აძველებს. „ზედა“ ფენაში კი, სადაც მოქმედება ხდება (აწმყოში), უკვე ყველაფერი ერთადაა წარმოდგენილი: აღმოსავლური და ევროპული, შაჰ-აბასის მეჩეთი და აბოს საფლავი, გაცრეცილი, არისტოკრატიული საქართველო თავმომწონე ყარაამანიდან კუდიან რიფსიმემდე, სუნები, ფერები... ყველაფერი ირევა, იჭრება ერთმანეთში, არც დრო და არც სივრცე არაა შეზღუდული, დრო-სივრცული ურთიერთშეღწევადობა სიზმრის, ხილვის განცდას ქმნის, რეალობაც კონტურებს კარგავს და ამ ხილვის შემადგენელი ნაწილი ხდება.

ქალაქის მითი, ლეგენდა, მის იერსახეს კიდევ უფრო მეტ სიღრმესა და გამომსახველობას ანიჭებს. პარალელს კვლავ ა. ბელის რომანთან გავავლებთ პეტერბურგის ქალაქურ ტექსტს ქალაქის დაარსების ისტორია სდევს თან, რომელმაც მითის წარმოქმნას შეუწყო ზელი; მსგავსი დატვირთვა აქვს „ტფილისის“ ქალაქურ ტექსტში ლეგენდას დედაქალაქის დაარსების შესახებ: „ვახტანგ აშენებდა ქალაქსა ტფილისსა და საფუძველი ოდენ დაედვა... (დაჩიმ) განასრულნა ზღუდენი ტფილისისანი და, ვითარ ებრძანა ვახტანგს, იგი შეიქმნა სახლად სამეფოვლ“⁵¹³. ჯუანშერ ისტორიკოსის ციტირებით⁵¹⁴, ავტორს მოდერნისტულ ტექსტში დოკუმენტურობის და სიმკვლის ელემენტი შემოაქვს, მათ შორის, წმინდა სტილისტურადაც. ვახტანგს ავტორი „თეთრი მეფე ვახტანგ გორგასალი“-დ⁵¹⁵ იხსენიებს, რაც იმის მანიშნებელია, რომ იგი თეთრი გიორგი-წმინდა გიორგის, რწმენის სიმბოლოს დატვირთვის მატარებელია.

დემნა შენგელაია ზუსტად მიჰყვება ისტორიულ წყაროებში თბილისის დედაქალაქად სახელდების ქრონიკას და ამ ტექსტების ციტირებით, რომანის პროლოგს ფოლიანტის ხარისხს ანიჭებს. ფეოდალიზაციის ეპოქაში დაწყებული სამეფო ქალაქების დაარსების პროცესი თბილისის განსაკუთრებული დაწინაურებით სრულდება, კვლავ

დოკუმენტური ტექსტი ლეონტი მროველისგან: „მცხეთაი ათხელდებოდა და ტფილისი ეშენებოდა, არმაზნი შემცირდებოდეს და კალა განდიდებოდა“⁵¹⁶; და ციტატა მემპტიანიდან: „ტფილისს კაცნი დასხდებოდეს“⁵¹⁷, რომელიც სრულად ასე იკითხება: „ქალაქსა ტფილისს კაცნი დასხდებოდეს და მარიამ წმინდა ეკლესია აღაშენეს“⁵¹⁸. ისტორიკოსები ვარაუდობენ, რომ V-VI საუკუნეებში აგებული ანჩისხატის ტაძრის ძველი, დაკარგული სახელწოდება უნდა იყოს სწორედ „მარიამ წმინდა“⁵¹⁹. ციტატას ავტორი მოულოდნელად წყვეტს, თუმცა, რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ აღნიშნავს: ტფილისში „გუგუნიებს სიონის ზარი, ანჩისხატი ეხმაურება“⁵²⁰ - თბილისის დაარსების ღრონდელი ძეგლები, ისტორიკოსთა ვარაუდით, ნარიყალა, სიონი და ანჩისხატია.

არქიტექტურა დემნა შენგელაიას ქალაქური ტექსტის მნიშვნელოვან ნაწილად ვერ იქცა (დოსტოევსკის პეტერბურგის ტექსტებისგან განსხვავებით). პერიოდულად ჩანს ანჩისხატი, ისმის ეკლესიის ზარების ხმაც (ესეც ქალაქური ტექსტის შემადგენელი კონცეპტია), ბაზარი, სადაც აქლებები აწოწილან და დგას „ნელლი ტყავების, ოსური ყველის, დამარილებული თევზის, თუთუნის, ჩონჩორიკის, აბანოებისა და ღუთმა ნესვების სუნი“⁵²¹, აბანო, პროსპექტი („ახალი ხალხის“ სამკვიდრო) და სახლები, რომლებიც დარბიან, ივინებიან, აგრესიულ გარემოს ქმნიან. ინდივიდისა და ქალაქის ურთიერთობაც ამ ფონზე იშლება: ძველი - დასალუბად განწირული, აღმოსავლური ზღაპარივით ფერადოვანი, მაგრამ სისხლნაკლული და ახალი - აგრესიული, შიშისმომგვრელი, შფოთიანი და შემადრწუნებელი თბილისი.

პეტერბურგისა და ვენეციის ქალაქური ტექსტების შედარებისას ლიტერატორები აღნიშნავენ, რომ პეტერბურგი აბსოლუტური, მამაკაცური ძალაუფლების გამოხატულებაა, ვენეცია კი ქალური იპოსტასის სივრცული განსხეულება და ქალური საწყისის მატარებელი⁵²² დემნა შენგელაიას თბილისიც ქალური საწყისის მატარებელი ქალაქია („სამი რამ მიყვარს მე: დედა, ტფილისი და მანანა. ტფილისი მიყვარს მე დედასავით და ამიტომ მიხარია რომ მას ჰქვია: დედაქალაქი“⁵²³), მთლიანად საქართველოც ქალური იპოსტასის სივრცეა: „ტფილისი დედაქალაქია საქართველოსი. და თუ თქვენ საქართველოს რუკას დააკვირდებით, იგი ჰგავს (ალბათ, წმიდა შუშანიკის) ტუტუს თავს“⁵²⁴. შუშანიკის ფიგურა, ღრო-სივრცულად თუ კონტექს-

ტულურად, თბილისის დაარსებასა და ვახტანგ გორგასალს უკავშირდება. შუშანიკის, გორგასლისა და თბილისის, როგორც დედაქალაქის სიმბოლიკა ერთმანეთში იჭრება და იკერება „სანავარდოში“ დაწყებული („სანავარდო“ „შუშანიკის წამების“ ციტირებით იწყება) წრე. საქართველო რუკაზე წმიდა შუშანიკის ძეძუს თავს (ასოციაციის დონეზე, აქ ქეთევან დედოფლის წამების სცენაც შემოდის) ჰგავს, შუშანიკი აწამეს და უნდა ეწამოს საქართველოც. ალბათ, ესაა „უბედურად დაწყებული ამბავის“ ლოგიკური დასასრული.

დღეე აჭიმიძე ერთნაირად ეძიებს და განიცდის სამშობლოსაც და ქალსაც. მისი აღქმა ეროტიკულია, ქალური სიმბოლოებით, ქალური სემანტიკით სედავს ქვეყანასაც და დედაქალაქსაც. შესაძლოა, აქ იმ დროისთვის პოპულარული, ცნობილი რუსი ფილოსოფოსის, ნიკოლაი ბერდიაევისეული რუსეთის ქალურობის, მისი ქალური საწყისის თემა იკითხება, რომელსაც გრ. რობაქიძე ესეე უძღვნა („რუსეთის ტრაგედია“).

იაროსლავ შიმოვი ნარკვევში „პრალა: „პერიფერიული“ დედაქალაქების მოკრძალებული ხიბლი“ ასე აღწერს ქალაქის სულს და მის ფუნქციას: „პრალა, თავისი სულით, საკმაოდ პროვინციული ქალაქია, ამავდროულად, ისტორიული და კულტურული თვალსაზრისით ძალიან ლოგიკური და ბუნებრივი. ბედისწერამ დაინდო იგი დიადი ქალაქების ზეედრისგან... რადგან მუდმივი ორთაბრძოლების, დაპირისპირებებისა და შეხლა-შემოხლის ბედი სადღაც სხვაგან - რომსა და ვენაში, მიუნჰენსა და პოტსდამში, ვაშინგტონსა და მოსკოვში წყდებოდა... არავის გამოუყენებია ტიტანური ძალისხმევა იმისთვის, რომ პრალის იერსახე საკუთარი გემოვნებით და მოთხოვნილებებით შეუცნობლამდე შეეცვალა... ამიტომ გამოიყურება იგი... თუ მომხიბვლავად არა, ყოველ შემთხვევაში, იმპერიული მონსტრებისგან განსხავებით, მყუდროდ მაინც. თუკი პრალას... აქვს ისტორიული მისია, იგი ისტორიული მისიებისადმი ღრმა ირონიაში მდგომარეობს... პრალა, რომელიც დიდი ხანია, ქალაქი - ძეგლია, მაინც ცოცხალი და მხიარული ღარჩა, განსხვავებით შესანიშნავი და ნაღვლიანი ბუდაპეშტისგან, აგრერიგად რომაა გამსჭვალული შეუმდგარი დიდების საუკუნეობრივი, უნგრული სეველით“⁵²⁵. ამ ერცელ ფრაგმენტში კარგად ჩანს, რა გავლენას ახდენს ქალაქის იერსახესა და, შესაბამისად, ქალაქურ ტექსტზე ქვეყნის ისტორია, მისი პოლიტიკური მენტალობა, გეოპოლი-

ტიკა, მისია და ფუნქცია. თბილისი სწორედაც რომ, ბევრჯერ შეცვალეს საკუთარი ნებით, რადგან არქიტექტურა დამპყრობლისთვის მუდამ ძალაუფლების დემონსტრირების საშუალება იყო. დემნა შენგელაიას თბილისიც სახეცვლილია, ძველი თბილისის სიმყუდროვეს მოდერნისტული ქალაქის გაუცხოებული ტოპოსი - პროსპექტები, ავტომანქანები, კინოთეატრები, ჰესები, განათობები, მავთულები, ქალაქში მოხეტიალე ღინოზავრები და რაც მთავარია, ახალი ხალხი არღვევს და ანგრევს. სიცხის მიუხედავად, აქ მაინც სიცივე სუფევს, დღის მოჩვენებით სიმშვიდეს კი ღამის კოშმარი ანაცვლებს.

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

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

ტირების საფუძველს ქმნიდა”⁵²⁶.

პარალელურად, არსებობდა დედაქალაქის მიმართ მიუღებლობის ნეგატიური კონტექსტი, არეობს დღესაც და ეს „ტფილისშიც“ იგრძნობა: „თბილისის გარკვეული ეროვნული სახე არ ჰქონდა... ქალაქის ცენტრალურ უბნებში ქართველობა უფრო ღრეობით შემოხიზნულსა ჰგავდა, ვიდრე თბილისის მკვიდრ მოსახლეობას”⁵²⁷. თბილისისადმი საყვედური ილია ჭავჭავაძესთანაც ჩანს: „ხომ ჩვენი ქალაქია, მაგრამ იქ გული არ მიდგება, თითქოს, ჩვენები აბარგებულან, გახიზნულან და სხვები დასახლებულანო”⁵²⁸. ამგვარივე დამოკიდებულების ნიშნები გვხვდება ილიას მოთხრობაში „სარჩობელაზედ”, სადაც „ქალაქი პეტრესთვის უცხო, არათავისი სივრცეა, რომელიც... არ უყვარს და არ ენდობა ამ სივრცეში ყველაფერი თითქოს თავდაყირა დგება”⁵²⁹. მალხაზ ხარბელია მიიჩნევს, რომ „მწერლებიდან დაწყებული და უბრალოდ რეფლექსიისკენ მიდრეკილი ქალაქელებითა თუ პროვინციელებით დამთავრებული, ყველა თბილისის უარყოფით სურათზე ამახვილებდა ყურადღებას და ღრითა განმავლობაში, განსაკუთრებული სემანტიკა ქალაქის სწორედ ამ ნეგატიურმა ბუნებამ, მისმა ამორფულობამ და უსახურობამ (თუ პირიქით, მრავალსახიერებამ და სიჭრელემ) შეიძინა... ამიტომ თბილისის ქებას - ერთი ძველი თბილისელის ყაიდაზე რომ ვთქვათ - „მდაბიო ხალხის ტვინის მეჯლისზედ” თუ გაიგონებდით”⁵³⁰.

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

სადაც აღმოსავლეთი და დასავლეთი, ევროპა და აზია რიგდება.

დემნა შენგელაიას თბილისი კი სხვა პროფილით იმზირება, ეს ის ქალაქია, რომელიც „ლაყობაში ჩაატარეს“. თუმცა, ახალ ქალაქში სივრცე ფრავგმენტული, დანაწევრებული და შერყვნილია, ისევ სუფევს „მყუდროება, სიყვარული, მოწყვნილობა და მოწყვნილობაში ამართული მილიციონერის წითელი ტარი“⁵³¹. თუკი სანავარდოსა და საბარამანდიოს მოჩვენებითი სიმშვიდე ავისმომასწავებლად რეკავს, ამ შემთხვევაში სიმშვიდეს მილიციონერის გამაფრთხილებლად ამართული წითელი ტარი უზრუნველყოფს. ეს მყუდროება ყალბია, მოჩვენებითა და შინაგან ამბოხს მალავს. აქ სიყვარულიც ყალბი და ნაძალადეგია, „მიყრუებულ ქუჩებში ჩადვრილ კამფეტით მოტკბილულ სანტიმენტალურ ბინდებში სეირნობდნენ შეყვარებულნი გალურსულნი“⁵³². კამფეტის სიტკბოს წებოვანება ჭაობივით გითრევს მოჩვენებით სიმყუდროვეში, მით უფრო, მილიციონერის წითელი ტარიც გაფრთხილებასავითაა ამართული.

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

დღის და ღამის, სოლაჩული და ლუნაჩული ტფილისი

„თანამედროვე ცხოვრების ურთულესი პრობლემები გამოძინარეობს ინდივიდის მცდელობიდან, დაიცვას საკუთარი დამოუკიდებლობა და თვითმყოფადობა საზოგადოების, ისტორიული ტრადიციების, საგარეო კულტურისა და ყოველდღიური ცხოვრების ძალადობისგან... ფულის უპირატესობის პრინციპი შლის მოვლენის ყოველგვარ ინდივიდუალობას, ფულს აინტერესებს მხოლოდ ის, რაც ყველა მოვლენისთვის საერთოა და რაც ყოველგვარი ხარისხისა და ორიგინალობის ნიველირებას ახდენს ერთადერთი კრიტერიუმის - რაოდენობის სასარგებლოდ“⁵³³, აღნიშნავდა გეორგ ზიმელი. ლიტერატურათ-

მცოდნეები მოდერნიზმის პრობლემას მეგაპოლისის ფენომენთან მჭიდრო კავშირში განიხილავენ. „დიდი ქალაქის რომანმა“, როგორც ჟანრმა, დღემდე ვერ ამოწურა საკუთარი თავი.

„ტფილისში“ უკვე იკვეთება ურბანული კონცეპტები, რაც ქალაქურ ტექსტს უფრო თანამედროვეს ხდის, თანამედროვე მკითხველს კი მის მიმართ მგრძნობიარეს. „ღირიკის სეზონი გათავდა. დადგა დრო მანქანების ეპოსის... ლექსი გამოთაყვანდა სონეტებში და პროზა მინიატურებში... ხელოვნება დაუახლოვდა ფიზიოლოგიას“⁵³⁴. ეს ფუტურისტული ესთეტიზმით გამსჭვალული სტრიქონები ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის ეპოქის სულისკვეთებაზე, როცა რომანტიკულ-სენტიმენტალური დისკურსი მარინეტის ტექნიკურ-მანქანურმა აზროვნებამ ჩაანაცვლა, შეიცვალა სილამაზის აღქმის პარამეტრები, ხოლო ახალი ეპოქა რევოლუციური ამბოხით იმკვიდრებდა ადგილს მზის ქვეშ.

„ფუტურისტების მანიფესტში“ ნათლად იკითხება ტექნიკური რევოლუციისა და ურბანიზმის პირველი ნიშნები. ადამიანის გაუცხოება სამყაროსთან, მდგომარეობა, რომელშიც ადამიანის ქმედება მის-სავე წინააღმდეგაა მიმართული ხელოვნებაში კომპარული, აპოკალიფსურ-კატასტროფული მოტივების გაჩენის საფუძველი გახდა. საქართველოში მოდერნისტული და სოციალურ-პოლიტიკური რევოლუციების დამთხვევამ ვითარება კიდევ უფრო გაამძაფრა. დემნა შენგელაია სწორედ ამ პერიოდის სოციალურ-კულტურულ სურათს ასახავს. ახალი ეპოქის საკომუნიკაციო ენა კინოა, მასკულტურის ფენომენი: „ტფილისი ჰყვავის თეატრებით, კინოებით, ცირკით, პროსპექტებით... კინოებში კივიან პლაკატები, ემსხით მიბნედილი როიალი დასტირის ესმა ფულავას (ნატო ვაჩნაძე) ბედს... ჩარლი ჩეპლინი, სასაცილო კაცი კატელოკით... დაფორთხავს ეკრანზე ულაზათოდ“⁵³⁵. მწერალმა - შემოქმედმა და სიტყვის დიდოსტატმა, პირვანდელი ფუნქცია დაკარგა.

დემნა შენგელაიას დღის თბილისი მზის ქალაქია, თბილისის დღე უცილობლად უკავშირდება ჰაპანაქება სიცხეს. თუმცა, არც თაკარა მზეა ჯანსაღი, რადგან შხამიანი ენერგიის მატარებელია: „სიცხე ირეოდა ჩახუთულ ეზოებში და იგი: საწვიმარ მილებში მომწყვდეული, ვერ ეტეოდა და გაჟიჟინებული და ბრაზიანი ზუზუნებდა სკასავით, მერე გახელებული დააცხრებოდა ძაღლებს, კატებს და არწყევდა

ტვინში ლოშქრსა და ცოფიან ლორწოს” (შენგელაია 1927:1-47). ყოვლის წამლეკავ პაპანაქებაში მხოლოდ ღუდეს ოთახს ადგება მზე იშვიათად, იგი უმზობაში, ნესტში ცხოვრობს. ღემნა შენგელაიას რომანებში მზე უპირველესად, ნაყოფიერების სიმბოლოდ და ბიძგის მიმცემად გვევლინება. ასეა „ტფილისშიც”, სადაც „ზილთა ქების“ ეპიზოდი გაუღენთილია სოლარული ენერგიითა და ეროტიზმით. მზის აქტივობას უკავშირდება გეოს ეროტიკული ვნებებით სავსე სიზმრებიც, ღუდეს ოთახის უმზობა კი მისი სულიერი უნაყოფობის ნიშანია.

არქაულ ხეთურ მითოსში ოკეანე ცასა და მიწას წაეჩხუბება და მათ დასასჯელად თავის უკიდევანო სიღრმეებში წაიყვანს მზის ღმერთს, რომელსაც შემდგომ ნაყოფიერების ღმერთი დაიხსნის⁵³⁶. მზე, ნათელისა და ბნელის უფალი ქართულ მითოსში პოპულარული ასტრალური სიმბოლოა. ციურ მნათობთა პერსონიფიცირება ქართული მითებისთვისაც დამახასიათებელია, მთვარე მამაკაცია, მზე კი ქალი⁵³⁷. ღემნა შენგელაიას რომანშიც მზე ქალია („მზე ჩამოემზო ქუჩებში და აბორგდა მთვრალი ღუდაკაცივით”⁵³⁸), პერსონიფიცირებულია („უზარმაზარი მზე უზარმაზარი ცხელი უკანალით ჩაჯდა პროსპექტებში და დადგა თაკარა სიცხეები”⁵³⁹). გარდა ნაყოფიერებისა, მზეს, სიცხეს ღემნა შენგელაიას რომანებში სხვა დატვირთვაც აქვს: სიცხის დროს ყველაფერი გამლღვალა, ლივლივებს, ფორმას, კონტურებს კარგავს. ასეთია მოდერნისტული სივრცე. „ტფილისი” ეპოქათა გზაგასაყარზე შეიქმნა, როცა სამყარომ თითქოს, არტახები აიხსნა, მოსწყდა საყრდენ წერტილს, აცურდა. აქ მყარი ღირებულებები აღარ არსებობს, სივრცე დაძრულია, დაცურებულია, ღუდამიწა საყრდენს კარგავს, სიმყარე აღარაფერს აქვს (ეს სახეები გვხვდება ნიკო სამადაშვილთანაც). მყარი შეხედულებები მეცნიერებაშიც (ბუნებისმეტყველებაში) გაფერ-მკრთალდა, ადამიანს ფეხქვეშ მიწა დაეძრა, ყველაფერი ირყევა, ყველაფერი მირაჟულია, არსებობს იმდენად, რამდენადაც ვხედავთ (სუბიექტური იდეალიზმი). თბილისი სიცხის ქალაქია, ზილვებითა და ჰალუცინაციებით აბოღებული. არაფერია ნამდვილი, ჭეშმარიტი, ყველაფერი ეჭვქვეშ დგება, დაწყებული ღმერთით, სამყაროს წარმოშობის, ადამიანის გაჩენის თეორიებით და რელიგიური დოგმებით დასრულებული. ასეთი იყო ფუტურისტის, ექსპრესიონისტის (ექსპრესიონისტული ზედა ნათლად იგრძნობა დ. შენგელაიას რომანებში) თვალთ დანახული ირეალური ქალაქი.

რომანში დღისა და ღამის ფუნქცია შეცვლილია, დღე ქალაქს სძინავს, მისი ჭეშმარიტი სახე არ ჩანს, ღამით კი იღვიძებს და ნამდვილ, მორალური არტახებისგან თავისუფალ სახეს აჩვენებს. ღამის თბილისი დღის თბილისისგან მკვეთრად განსხვავებულია, მასში მეტია მისტიკაც, კოშმარიც და ზილვაც. ღამე ბოროტი და დაუნდობელია, შიშვლდება ყველა უარყოფითი ემოცია, „ქუჩაში დადის საეჭვო ხალხი“⁵⁴⁰. ეს ფანტომების ქალაქია, კოშმარული და აბსურდული ზილვების საუფლო, „ეზღავ: მოცურავენ სალამანდრას ზურგზე შეფორთხებული მორიელი, ღიპი ტრიტონი და აგური... სალამანდრა იწვის თეთრად, წყალი შიშინობს მისი ცხელი მუცლის ქვეშ... სალამანდრას ფოსფორული სინათლე წმინდანის ნიშნით ადგას მორიელს და მთლად განათებული ღრიანკალი ჰკბენს სალამანდრას“⁵⁴¹.

მთავრიანი ღამე რომანში მზიან დღეს უპირისპირდება. ვ. ივანოვი მიიჩნევს, რომ მზესთან მითოლოგიურ დაპირისპირებაში მთვარე უმეტესად, უარყოფითი როლის მატარებელია, რაც მაგ., ეგვიპტურ მითებში, მთვარის ღვთაების მცირე როლით აიხსნება⁵⁴². ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს: „ხალხი წინასწარმეტყველებას, ბოდვას, ქადაგად დაცემას მთვარეს მიაწერს ხოლმე... მეგრელები ისეთ ავადმყოფობას, როცა ყმაწვილს სიცხეს მისცემს და ბოდვას დააწყებინებს ხოლმე, „თუთამის“ უძახიან; ხოლო თუთაში მეგრულად ნიშნავს „მთვარის“ ავადმყოფობას“⁵⁴³. ბონდო ჭილაძეც, გურამ ბარამანდიაც და დღე აქიმიძეც მთვარის ენერგეტიკის მატარებლები არიან, სწორედ მზოურობის დეფიციტი ხდის მათ მთვარეულებს, უნაყოფოებს, უენერგიოებს, ქმედების უნარის არმქონეთ.

„ტფილისის“ ურბანული ელემენტები

ქალაქური ტექსტის ერთ-ერთი კონცეპტია ქალაქური ტოპოსები, რომლებიც საკუთარ თავში მოიცავენ ქალაქურ თემას, მოტივს, ქალაქური პეიზაჟის ელემენტებს. გამოდინარე აქედან, ქალაქური ტექსტი არის კონცეპტების, მოტივების, სოცეტების კომპლექსი, რომელიც ქალაქური ყოფის ავტორისეულ მოდელს ასხამს ზორცს. თავის მხრივ, ტოპოსები წარმოქმნიან მთელ რიგ მნიშვნელობებს, როგორებიცაა:

ბუნებრივი (მზის, ზღვის, მდინარის, მთის, ტყის პეიზაჟები);

ბუნებრივ-კულტურული (ბაღები, პარკები, სკვერები);

კულტურული (საჯარო ცხოვრების ტოპოსები ქუჩები, სახლები, თეატრები, პროსპექტები, ტაძრები, ბაზრები, სასაფლაოები);

სენსორული (ქალაქის სუნები და ხმები) მნიშვნელობები.

სიმბოლისტები ქალაქს უარყოფით კონტექსტში განიხილავდნენ და მიიჩნევდნენ, რომ ურბანულ გარემოში სულიერება საბოლოოდ ქრება. მათთვის ქალაქი ქაოტური, ავზნიანი, ცინიკური და დისპარმონიული ტოპოსია, რომელშიც ადამიანის ინდივიდუალობა ნიველირებულია. ქალაქი ჯოჯოხეთია, „დემონურია“ და ის ლირიკულ გმირს აშინებს.

საფრთხის ამგვარი შეგრძნება მუდმივად იგრძნობა დემნა შენგელაიას მოდერნისტულ რომანებში: „ირგვლივ საფრთხეა და საშიშროება“, „არ იყო ზსნა, არ იყო გამოსავალი“ („სანავარდო“); „მყუდროება იყო სამარისებური“ („გურამ ბარამანდია“); ღამის თბილისში საბედისწეროდ ისმის: „სხვა მხრივ იყო სიმშვიდე“ („ტფილისი“). დღე შემზადებაა ღამის თბილისისთვის, სადაც არაცნობიერი იღვიძებს და საკუთარი ნების მატერიალიზებას ახდენს. ქალაქის ამგვარი დეესთეტიზაცია იწვევს გაუცხოების განცდას, ღუდეს ყველაზე უსაფრთხო, „შინ“ გარემოს, სახლის მიმართაც რომ ურნდება. მისი გაუცხოება ექსპრესიონისტულია, ხოლო მისი დამოკიდებულება ქუჩასთან, სახლთან, ოთახთან საფრთხის აშკარა გამოხატულებაა.

ა. ქუჩა

ქუჩა ქალაქური ტექსტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია. რომელშიც აისახება ქალაქისთვის დამახასიათებელი ყველა თვისება. ის მიკროკოსმოსია, რომელშიც მოქცეულია ქალაქის წარსული, აირეკლება აწმყო და ჩანს მომავალი. რომანში თბილისის ვიწრო ქუჩები და პროსპექტი ოპოზიციურ წყვილად წარმოჩნდება: ვიწრო ქუჩები ღუდეს, გეოს, მანანას, რიფსიმეს სივრცეა, პროსპექტი კი ახალი, მაგარხერხემლიანი ხალხის. „სასრული სივრცე ვიწრო ქუჩებით სუბიექტს დროისა და სივრცის დაუბრკოლებელი დაძლევის შესახებ ატყობინებს“⁵⁴⁴, ურბანული გარემოს ერთ-ერთი ნიშანი კი სივრცის დასაზღვრის სურვილია, რომლითაც ადამიანს საკუთარი

შიშის დაძლევის ილუზია უჩნდება.

ლამ-ლამობით თბილისის ქუჩებში ძველი თბილისის აწ უკვე, ძეგლებად ქცეული მკვიდრნი დააბიჯებენ. შთამბეჭდავია სცენა, როცა მეფისნაცვალ ვორონცოვისა და პუშკინის ძეგლები ზღვებიან ერთმანეთს, შემდგომ კი, „მთელი ღამე ღვაფუნობენ ეს უზარმაზარი ბრინჯაოს ძეგლები აბანოში აპოკალიფსურ ვაყებივით და გულგახეთქილ მექისეებს არა აქვთ მთელი ღამე ძილი და მოსვენება“⁵⁴⁵. ძეგლების სიარული ეპოქის აღრევის ნიშანი და „პეტერბურგის“ თუჯის მხედრის, პეტრეს ძეგლის ალუზიაა.

ბ. სახლი

სახლი, რომელშიც დუდე ცხოვრობს, ბოროტების წიაღია, საიდანაც ღამ-ღამობით „ქურდები, პროსტიტუტები, რეციდივისტები, ჯოღის... გუბერნიებიდან გადმოხვეწილი უპატრონო ბავშვები და კაცისმკვლელები ბაცილებივით გამოხიზნებიან ბნელ ჯურღმულებიდან და თვალაცეცებულნი მიიპარებიან შესახვევებში და ქუჩაბანდებში. მთელი ღამე მუშაობენ, იღწვიან, მოქმედობენ და მერე, როცა ცა მტრელისფრად ინათებს, სისხლში დასვრილ ბებუთებს ქარქაშში ჩააგებენ და მოქანცულნი, სახე ნაგვემნი ბრუნდებიან ისევ სოროში“⁵⁴⁶. დილით, როცა ღამის ამბებით შეშფოთებული ქალაქი წრიალებს, ყველაფერი თავიდან იწყება: „პატიოსანი და წარჩინებული მრავალსართულიანი სახლები ალაყაფებს უზარმაზარ ხაზებივით დააბრენენ, გამოძინებულ მდგმურებს ნესტიან ყრონტიდან ქუჩაში გადმოყრიან და აყეფდებიან მეეზოვეებით, მილიციონერებით და ნახევრად ჩაუცმელ, თმაგაწეწილ ჭორიკანა დედაკაცებით“⁵⁴⁷. სახლი სისტემაა, რომელმაც ჩაყლაპა ადამიანი - ინდივიდი. სახლის დერეფანში დევს აგური (ეს აგური არის იდეა ამ სახლის“⁵⁴⁸). მიმართება აგურისადმი არის ინტენცია სახლისადმი, რადგან აგური სახლის ნაწილია, სახლი კი ქალაქის. ამდენად, დუდეს თავს გაუცხოებული სიერცე, ქალაქი უხმობს, სასიცოცხლო ენერგიას ართმევს და კონფორმიზმის გარეშე განახლებულ თბილისში აღარ დაედგომება („ვიცი, რომ ეს სახლი შემჭამს“⁵⁴⁹); და პირიქით, დუდეს კონფორმიზმი განაპირობებს ქალაქს, როგორც გაუცხოებულ ტოპოსს.

დემნა შენგელაია სახლის ურბანისტულ პორტრეტს ზატავს და ადამიანური ვნებების პროექციით აღძრავს საჭირო ემოციებს: შიშს, ზიზღს, შეძრწუნებას. „ტფილისში“ სახლი ღამის კოშმარის მთავარი შემოქმედია, რომელსაც შეუძლია „ილრინოს ალაყაფებით, იხროტინოს ბრონხიტიანივით გაციებულ ბუხრებით, გადამთვრალ ლოთივით წაიქცეს სადმე შუა პროსპექტზე... ათორის წელკაციანი კენესით გახრული კედლები, რომ მერე სახურავგადახდილმა იაროს უქუდოთ პროსტიტუტებთან ერთად“⁵⁵⁰. მას ზუსტად ის ქცევა აქვს, რაც საიდანლაც გადმოხვეწილ თუ გადმოხვეტილ ახალ ხალხს, უცხო სხეულივით რომ დააჩნდა თბილისს. ამიტომაცაა სახლი ავი, „იქნევს გარბილებსა და ბუხრის თავებს მოღერებულ მკლავებივით და აგინებს ძირსა და მოსავალს“⁵⁵¹ ფაქტობრივად, ესაა სახლი - კლოაკა, სადაც მთელი ქალაქის სიბინძურე იყრის თავს, ის, რაც თბილისისთვის არაორგანულია, რაც თავს მოახვეის.

სახლი ქაოსური სივრცეა, სადაც ათასი ჯურის ნარჩენი ხალხი იყრის თავს („სად გაჰქრა, ნეტავ... ქართველი წარმტაცი კნენები... და თავადი პოეტები!“⁵⁵²) და „დაბოტებიან ქალაქში ბოროტ სულებივით“⁵⁵³; ეს თბილისის ახალი რეალობაა, სადაც მკვიდრი მოსახლეობა სოციალურმა ნარჩენებმა ჩაანაცვლა. ესაა ბოროტების ქალაქი, რომლის ტოპოსი სავსეა აბსტრაქტული სახე-სიმბოლოებით; თანამედროვე ქალაქი, ნაჩვენები საკუთარ სოციალურ-ყოფით კონკრეტულობაში; დაბალი ფენის, დესაკრალიზებული ქალაქი, რომლისთვისაც წარსულის ფერადი სურათები გაქცავებული ისტორიულ-არქეოლოგიური ნამარხია, მკვდარია, არ სუნთქავს. ის ან ბოღვით ზილვებში ბინადრობს, ან ქალაქის ტექსტში დეკორაციის ფუნქციასღა ასრულებს მხოლოდ.

ქალაქური რეალიები - პროსპექტები, დასიცხული ქუჩები, სახლები, ტაძრები ექსპრესიონისტულ დეტალებშია მოცემული და თანამედროვე ადამიანის მძიმე სულიერ მდგომარეობას ასახავს, რომელიც საკუთარ ქალაქში (სახლში) ზედმეტია, დაბნეული და თავგზაბნეული ეძებს თავშესაფარს, რომელსაც ვერაფრით პოულობს („მორბის ჩემკენ სახლი... დედის გინებით, კედლების ქნევით“⁵⁵⁴). სახლი ახალი თბილისის მოდელია, უცხო და მტრული სივრცე.

„ეხედავ ამ ვეება ქალაქს... სულით ობლობით გაჟღენთილს... ყველაფერი ეს ხომ სიზმარია... და მოჩვენება, და ყველა მივისწრაფოდით სახლისაკენ, სამშობლოსაკენ, თავშესაფრისაკენ“ წერდა XX საუკუნის დამდეგს ჭოლა ლომთათიძე⁵⁵. სახლის, სამშობლოსა და თავშესაფრის ამგვარი გაიგივება მოდერნიზმში უკვე ქრება, ჯერ უცხოვდება სამშობლო, მერე სახლი, ბოლოს საკუთარი ოთახიც: „ჩემი ოთახის სიგრძე ათი ნაბიჯია, განით რევანახევი. დავდივარ... ამ ოთხმოცდახუთ კვადრატთან ოთახში“⁵⁶. საკუთარი ოთახი ღუდეს არ აქვს, ნაქირავეებში ცხოვრობს და ესეც უ-შინ-ობის კიდევ ერთი ნიშანია, ღუდეს ლიტერატურულ წინაპრებს, ბონდოს და გურამს მოზრდილი, თავადური ოდები ედგათ და უზარმაზარ მამულებს ფლობდნენ. ღუდეს ეს ვიწრო, სხვისი სივრცე აწვალებს, მისი ყველა კომმარული ჰალუცინაცია კი ოთახს უკავშირდება: ოთახში შემოდის მტკვარი და აკვარიუმად აქცევს მას; ოთახში მორიელი გაკრულია ჯვარცმაზე; ოთახში ეჭრება ყვავი რიფსიმე და ართმევს სიცოცხლის დღეებს და აქვე ზდება მისი „განკურნებაც“. ოთახი იმ მიწისქვეშეთის კვაზიმოდელია, სადაც ბონდოს მითოსური პრასახე, თამუზი შთავიდა და ველარ დაბრუნდა. ღუდე აქიმიძე (აქიმი-ექიმი) კი ბრუნდება, თანაც „გამოჯანმრთელებული“: ღუდე დაღუშდა. მისი კონფორმიზმი დროებითია, ის ჯერ კიდევ ფიქრობს, პირში წყალი აქვს ჩაგუბებული თევზივით (ოთახი მტკვარმა აკვარიუმად უქცია). ღუდეს ოთახი ექვსკუთხედაა, ჰექსაგონია, მითოლოგიასა და რელიგიაში, ოკულტიზმში ფართოდ გამოყენებული ფიგურა. მითოლოგიაში ჰექსაგონი სიუხვის, სილამაზის, ჰარმონიის, თავისუფლების, სიამოვნების, მშვიდობის, სიმეტრიის სიმბოლოა, ყოველივე იმის, რაც ღუდეს არ აქვს.

დ. მთანმინდა -
Genius loci

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

ქალაქში ხდება, აღმშენებლის მდუმარე ძეგლში აისახება.

პეტრეს სპილენძის ძეგლი დეზნა შენგელაისთან თუჯად ტრანსფორმირდა („სანაგარდო“), დამბიდა⁵⁵⁷. გორგასალის სახე ვერ ითავსებს ფუნქციას, რომელიც პეტრე პირველის ძეგლს, „ამ მკვეთრად მოხაზულ, ძლიერფორმებთან, სპილენძადქცეულ ცეცხლს“ აკისრია, რომელიც პეტერბურგის ადგილის ღვთაება და მფარველია (Анциферов). „ტფილისის“ ადგილის ღვთაება მთაწმინდაა, ადგილი, სადაც რომანის უმთავრესი, საბედისწერო მოვლენები ვითარდება.

მთაწმინდა თბილისის ქალაქური ტექსტის მნიშვნელოვანი ლანდშაფტური ელემენტია. ნებისმიერი ეთნოსის კულტურაში მთა ზეცისა და ქვესკნლის კავშირს განასახიერებს და სიწმინდის, სულიერი ამაღლების, ტრანსცენდენტურობის სიმბოლოა. „ტფილისში“ მთა ხშირად ფიგურირებს და ქალაქური ტექსტის ლანდშაფტურ-კულტურულ კონცეპტს ქმნის: „ტფილისის ირგვლივ წვანან ზურგადატყავებული, აცოხნილი აქლებები: მთაწმინდა, შავნაბადა, თელეთი, თაბორი, კოჯორი, მახათა, ლოტკის გორა და მოხვეულ მკლავში მომწყვდეული ფუნიკულორი დგას ბავშვის სათამაშოსავით და დაპყრებს ტფილისს ხუთქმიანი ვარსკვლავი“⁵⁵⁸. მწერალი ქალაქის ყველა მნიშვნელოვან სიმაღლეს, ქალაქის მფარველს, დამცველს, წმინდას მონიშნავს და მათ ხუთქმიან, წითელ ვარსკვლავს ასვამს თავზე, რითაც მათ დესაკრალიზებას ახდენს.

წითელვარსკვლავიან მთაზეა დავანებული რწმენისა და სიწმინდის ნიშანი, თეთრი ფაიფურის ეკლესიაც („ფუნიკულორი გამხდარ ვირის ზურგივით ამართულიყო და ორი თეთრი ფაიფურის ეკლესია ეკიდა ძვირფას ზურჯინებივით“⁵⁵⁹); მთაწმინდიდან ეშვება დაბლა მაცხოვარი; მთაწმინდაზე უხსნის ღუდე მანანას სიყვარულს; მთაწმინდაზეა დაკრძალული ილია ჭავჭავაძეცა და ალექსანდრე გრიბოედოვიც და „ორ დიდს ტრალიკულად დაღუპულ პოეტს დასტირის უხმოდ ორი ქართველი ქალი: თეირანს ნინო ჭავჭავაძე და წიწამურს მწუხარე საქართველო“... შუბლგატეხილი დიმიტრი ყიფიანი დასცქერის ტფილისს“⁵⁶⁰; ორივეს, სამშობლოსთვის თავგანწირულ თუ საქართველოსადმი არაკეთილგანწყობილ პოეტს ქართველი ქალი დასტირის, ერთს კონკრეტული, მეორეს კი ქალში განიფთებული ქვეანა. ამ კონტექსტში დიმიტრი ყიფიანის ხსენება კიდევ უფრო აძლიერებს მწერლის ირონიას. ასე აჩვენებს იგი ქალაქურ ტექსტში იდეოლოგიურ-

პოლიტიკური დაპირისპირების, ბოროტის ზეობის ეპოქას.

მთაწმინდა თავისი სიმბოლური მნიშვნელობით თბილისის სიონია, მის მღვიმეში ლოცულობდა წმინდა დავით გარეჯელი და მთის კალთაზე გადმომდგარი ლოცავდა თბილისს. ამიტომაც თელიძენი, რომ მთაწმინდა შავი, სატანური ძალებისგან იცავდა ქალაქს. წითელი ვარსკვლავის ხშირი ხსენება მთაწმინდის დესაკრალიზების ნიშანია და ამას მოწმობს მაცხოვრისგან მისი დატოვების აქტიც. სწორედ ამ წმინდა მთის, ქალაქის მფარველის შერყვნა თბილისის დაცემის, მისი გარდაუვალი დაღუპვის მაუწყებელი.

ე. მდინარე

„მტკვარი სულივით ჩამიდგა პირში“⁵⁶¹, ამბობს დუდე. მტკვარი „ტფილისის“ ერთ-ერთი პერსონაჟია (როგორც რიონი „სანავარდოსი“, თერგი „გურამ ბარამანდიასი“). ს. ავერინცევი წყლის სტიქიის ფუნდამენტურ მნიშვნელობაზე საუბრისას აღნიშნავს მის მრავალსაქეტიანობას: წყალი, ესაა ყოველი არსებულის პირველსაწყისი, საყოველთაო ჩასახებისა და დაბადების არეალი; მითოსში წყალს თანაბრად აქვს როგორც მამაკაცური, ისე ქალური საწყისი; განბანვის რიტუალში წყალი ადამიანის პირველყოფილ სიწმიდეში, დედის საშოში დაბრუნების სიმბოლური აქტია; ამავედროულად, წყალი ქოსია, უფსკრულია, საფრთხისა და სიკვდილის მეტაფორაა; წყლის ურჩხულის მუცელი ჯოჯოხეთია და მისგან თავის დახსნა კი აღდგომა (იონას მოტივი); და ბოლოს, წყალია საწყისიც და ესქატოლოგიური ფინალიც (წარღვნა)⁵⁶².

საზოგადოდ, მდინარე უმნიშვნელოვანესი მითოლოგიური სიმბოლო, ტოპოგრაფიის საკრალური ელემენტია და სივრცის სტრუქტურას ქმნის. სიმბოლურ მნიშვნელობას რეგიონის მთავარი მდინარე იძენს (ნილოსი, განგი...), ამიტომაც რეგიონის ყველა დიდი მდინარე საკრალიზებულია, საზღვარია ამ და იმ სამყაროს, საკუთარ და უცხო სივრცეს შორის. მტკვარი, როგორც ორ სამყაროს შორის საზღვარი, რომანში აქტუალური სიმბოლო და ქალაქური ტექსტის ერთ-ერთი შემაღგენელი ელემენტია. მტკვარი ამიერკავკასიის ყველაზე მნიშვნელოვანი მდინარე და განსხვავებული ისტორიის, მენტალიტეტის,

კულტურის ქვეყნებისა და ხალხების გამაერთიანებელი არტერიაა. მის სანაპიროზეა გაშენებული საქართველოს ძველი და ახალი დედაქალაქები, მცხეთა და თბილისი. ფუნქციურად ის სიცოცხლის მდინარეა („მოჩანს მტკვარი დაღვრილი ბარაქანად, თითქოს წყაროდან მომავალ ღმერთს ხელიდან კოკა გაუვარდა“⁵⁶³), იმავე ფუნქციის მატარებელი, როგორისაც ნილოსი. თუმცა, მოდერნისტულ რომანში თბილისის მთავარი მდინარე უმეტესად უარყოფითი კონოტაციის მატარებელია, საფრთხისა და სიკვდილის მეტაფორაა, უფსკრულია, ქოსია, თბილისის იდუმალი ღამეების, ყველა ხილვისა და კოშმარის განუყოფელი ნაწილია. მტკვარი დღისით მდინარეა, ღამით კი საფრთხე და საშიშროება, ურბანისტულ-ტექნოკრატიულ პროცესში ჩართული, მასზე ჰესები შენდება („საცაა ზაპესიც შემოვა მაღალ ფეხებით და ყელზე დაკიდებული ლამპებით გაანათებს სახლებს“⁵⁶⁴). მტკვარი პერსონიფიცირებულია, „სათავე მისი იმყოფება კოლის სანახებში და სათავე მისი არის წამება შვილთა ყრმათა კოლაელთა. მე ზომ წმინდანი არა ვარ, მე ვარ პოეტი, და რატომ უნდა იყოს მაინცა და მაინც ჩემი სათავე წამება“⁵⁶⁵. კოლაელი ყრმები ქრისტეს რწმენას შეეწირნენ, ღუდეს სიტყვები („მე ზომ წმინდანი არა ვარ...“), ერთი მხრივ, რელიგიისადმი წმინდად მოდერნისტული დამოკიდებულების გამოხატულებაა, მეორე მხრივ კი შინაგანი პროტესტი მძიმე ისტორიული მემკვიდრეობის მიმართ.

3. წვიმა

წვიმა, როგორც ნიშანი ღებნა შენგელაიას რომანებში არასდროს არაა მხოლოდ პაუზის შემავსებელი ანდა განწყობის შემქმნელი, იგი მუდამ სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია. „სანავარდოში“ წვიმის სემანტიკა, მისი ფუნქცია უშუალოდ და პირდაპირ უკავშირდება სანავარდოს დაჭაობებას, გაპარტახებას, ქმნის ხელჩაქეულობის, სევდის, აპათიის, გულის გამაწვრილებელი უძრავობის უიმედო და განწირულ სურათს.

„ტფილისში“ წვიმა დადებითი ემოციის გამომხატველია, გესმის ზმა, გრძნობ სინოტივეს, ნაწვიმარი მიწის სუნს, სიგრილეს. წვიმიანი პეიზაჟი გაწელილია, სახლებს, საგნებს კონტურები უქრებათ. ბავშვე-

ბი წვიმას მოაჯირზე ჩამოდებულ ნიკაპებით უცქერენ და „ოცნებობდნენ იმ ოქროს თევზზე, წვიმას რომ უნდა ჩამოჰყოლოდა ციდან, მაგრამ ოქროს თევზი არ ვარდებოდა“⁵⁶⁶. გაზაფხულის წვიმა მხიარულიაო, ამბობს ავტორი, წვიმა თითქოს, მომაჯადოვებელ, ჰიპნოზურ გავლენას ახდენს გარემოზე.

თუკი „სანავარდოში“ გაუთავებლად წვიმს, „ტფილისში“ წვიმა ერთხელ მოდის, მაგრამ მრავალი მნიშვნელობის მატარებელია. რომანში წვიმის აღწერას სულ ერთ გვერდამდე ეთმობა, თუმცა, მრავალი შედარება და ეპითეტი ახლავს: „კოკისპირული წვიმა ზრიალით ავსებს საწვიმრის ქვეშ შედგმულ გეგებს, სპილენძის შაურიაგებივით მძიმედ ეცემოდა გახურებულ ტროტუარებზე და მოღუნული სახლები ღიღინებდნენ საწვიმრებით წვიმის უცნაურ სიმღერას“⁵⁶⁷.

წვიმა ქალაქს ტექნოლოგიურ სუნს ამორებს, რეცხავს, პირველყოფილ სურნელს უბრუნებს და სისუფთავის ელემენტი შემოაქვს დაბინძურებულ ტოპოსში: „უეცრად... გაიხეოდა შუაზე შავი ღრუბელი და ამ ნახევში გამოიხედავდა გახარებული და გარეცხილი ლურჯი ცა“⁵⁶⁸. წვიმის ეს მრავალფეროვანი აღწერა, სუნი, მოქმედების („მოადგებდა ღორღს“), ინტენსივობის აღმნიშვნელ სიტყვათა მრავალფეროვნება, ხმები, რომელსაც წვიმის წვეთი დაცემისას გამოსცემს („სახლები ღიღინებდნენ საწვიმრებით წვიმის უცნაურ სიმღერას“), ემოციური კონტექსტი თავისი დადებითი კონოტაციით, ბუნებრივად „იბამს“ ბავშვებსაც და ოქროს თევზსაც, დესაკრალიზებულ ქალაქურ სივრცეში შემორჩენილ საოცნებოს, ზღაპრულის სიმბოლოს.

„ტფილისში“ ბავშვები ანგელოსებს ჰგვანან, უფრო სწორად, გასული საუკუნის დასაწყისის საბავშვო წიგნებზე, კალენდრებსა და კანფეტის შეიკვრაზე გამოსახულ ანგელოზებს, „ისინი ისე სუფთა არიან და მათ თვალებში არის განუსაზღვრელი ნდობა, გულუბრყვილობა და უბრალო ჭკუა“⁵⁶⁹. სწორედ ბავშვები (კამოს სახელობის საბავშვო ბაღის ბავშვები, ესეც ირონიაა!) პოულობენ ღუდეს მორიგ ჰალუცინაციაში მის გულს და ეთამაშებიან. ბავშვები სუფთა ჰერის ნაკადია, რომელიც დაბინძურებულ ქალაქს უკვე კელარ ყოფნის.

თბილისის ქალაქური ტექსტი არ ჰგავს იმავე პერიოდის პეტერბურგის ტექსტს, სადაც ქალაქის სიკვდილი ზნეობრივი აქტის ტოლფასია („ოქროში ჩაფერფლილი ვენეცია და მარადიული რომი უფერულდებიან მომაკვდავი პეტერბურგის სიდიადის წინაშე“⁵⁷⁰). აქ სიკვდილის პროცესი ესთეტიზებული, ეგზისტენციალური და მოდერნისტულია („პეტერბურგს უხდებოდა უბედურება. პეტერბურგი დიდებული გახდა, ზედმეტი ბრჭყვიალება მოსცილდა“⁵⁷¹). რევოლუციის შემდეგ კი პეტერბურგმა ფუნქცია დაკარგა, ის აღარ იყო ევროპულ კულტურასთან შემაკავშირებელი ხიდი, წინ დაღუპვის, სიკვდილის მოტივებმა წამოიწია. სხვა მიზეზებთან ერთად, რევოლუციის გამარჯვების ადგილად მისი არჩევა, როგორც ჩანს, სიმბოლურ ხასიათს ატარებდა: უკულტურო ფენას სწორედ კულტურულ დედაქალაქში უნდა ეზეიმა საკუთარი გამარჯვება.

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

ქალაქი ის ადგილია, სადაც თავმოყრილია სულიერი და ელიტური ძალაუფლება, რაც თრგუნავს და მძიმე ტვირთად აწევს ადამიანს. ნ. მიწისვინის „თებერვალში“ თბილისი განწმენდის მოლოდინშია: „ცეცხლის არმია ევლებოდა ქალაქს გარშემო. დაისის წითელი ალივით იდგა ცეცხლი მთებზე... ასი წლის წინეთ ეს მიდამოები უკანასკნელად განოყიერდა ქართული სისხლით. გათბა ტფილისი და გაათბო ამ სისხლის მადლმა საქართველო. ალბათ - დრო იყო ახალი შემოხერვის... საჭირო იყო, ალბათ, სისხლი“⁵⁷². ღემნა შენგელაიას თბილისი კი ანგრევს შინაგან ჰარმონიას ადამიანსა და გარემოს შორის: „ტფილისი ავია, ტფილისმა დაცდა იცის. ტფილისმა ჩაყლაპა ბევრი ქალაქები (ოდესღაც: მცხეთა... ახლა ქუთაისი). ვინ გადაუხდის სამაგიეროს!.. ის ორპირია სატევარივით, მრუში და მოყვრის დაუნ-

დობელი. მას ბევრი საყვარლები ჰყოლია”⁵⁷³. ასეთს ხედავს თბილისის გრიგოლ რობაქიძეც: „ჯელალ-ედდინ შემოიჭრა მაზვილით ტფილისში. აიღო იგი... რომელი საქმარო კიდეე?! ყველა ყალბი?! ყველა ცრუ?! ეგებ თვითონ არის ყალბი?! ეგებ თვითონ არის ცრუ?”⁵⁷⁴ ასე ხდება ტფილისის გაორპირება, ის იმავე ფუნქციას იღებს, რასაც „სანავარდოში” ორპირი სივრცე, სადაც ყველაფერი შერყენილი, ყალბი და არანამდვილია. ქალაქი, როგორც შერყენილი და ავი სივრცე, მოდერნისტთათვის დამახასიათებელი კონცეპტია და ამ თვალსაზრისით, მოდერნისტთა თბილისურ ტექსტებს სემანტიკური მთლიანობა ახასიათებთ.

მოდერნისტული თბილისი უცნაური, მისტიკური ქალაქია, მისი სიყვარულით ახურებული „ოქროს ქუჩიანი სპარსული სამეფო ვეფხი გადმოველო თრიალეთის მთებს და სიკვდილი და სიყვარული იხილა ერთბაშად”⁵⁷⁵. გარეგნულად აქ თითქოს, არაფერი შეცვლილა, თუმცა, თბილისში აღარაა ვეფხვის ადგილი, აკი ამბობს დედაქალაქზე ავტორი: „შენ ყაბახივით იყავ აწეული ამქრის დროშებით, ყეინობებით, ბერიკაობით, ჯოჯოობით, ბარბარობით, ქაშუეთობით საღაყბოს თავზე და ასე ლაყბობაში გაგატარეს”⁵⁷⁶. ეს რომანში თბილისისადმი მიძღვნილი ყველაზე ტკივილიანი სტრიქონებია.

„ყოველ ქალაქს საკუთარი ზეციური ორეული და ზეციური მფარველი ჰყავდა. ქალაქები ფლობდნენ დროთა მანძილზე გაძლიერებულ ან შესუსტებულ მეტაფიზიკურ აურას, რაც განსაზღვრავდა ქალაქების უნარს, ეშვა ზეტექსტები”⁵⁷⁷. ნეტარი ავგუსტინე ნაშრომში „ღვთის ქალაქის შესახებ” ქალაქთა ყოფას ადამიანური ბუნების ორიპოსტასურობას, ცოდვილსა და ღვთიურს ადარებს და ასახულებს ქალაქის ორი ტიპის, მიწიერისა და ზეციურის სიმბოლური ანტინომიის იდეას: „ორი სახის სიყვარული ორი სახის მოქალაქეობას წარმოშობს. უფლისადმი სიყვარული იერუსალიმის (ზეციური ქალაქის) მოქალაქეებად გვაქცევს, ამა სოფლისადმი სიყვარული კი ბაბილონის (ცოდვილი ქალაქის) მოქალაქეებად”⁵⁷⁹. ამ მოდელს ავითარებს ვ. ტოპოროვიც, რომელიც მითოპოეტური და აქსიოლოგიური წანამძღვრებიდან გამომდინარე, გამოყოფს „ქალაქი-ქალწულისა“ და „შეცდომილი ქალაქის“ ტექსტებს: „დაწყვედილი, დაცემული და გარყვნილი... ზეციური სასჯელის მომლოდინე ქალაქი - უფსკრული და გარდაქმნილი... ზეციდან მიწად ჩამოსული ახალი ქალაქი”⁵⁷⁹. ქალაქთა

არქეტიპების სისტემაში პირველის პრასახეა ბაბილონი - შეცდომილი ქალაქი, მეორისა კი იერუსალიმი - წმინდა ქალაქი, ქალაქი-ქალწული.

თუკი ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული ესქატოლოგიური „განწირული ქალაქისა“ და უტოპიური „ღვთის ქალაქის“ მითოლოგემების სქემას მოვიშველიებთ, თბილისი (როგორც დემნა შენგელაიას სხვა მოდერნისტული რომანების ტოპოსი) ესქატოლოგიური, განწირული, ცოდვილი ქალაქია, ბაბილონია (გრ. რობაქიძე პირდაპირ უწოდებს მას ბაბილონს: „იგიც ხომ ბაბილონია?! ათასი ხალხი. ათასი თემი. ათასი მოდგმა. არევა. მრუშობა. განცხრომა“⁵⁸⁰), სადაც თავს იყრის მთელი სამყაროს ბოროტება, უბედურება და ავადმყოფობა, სადაც სხვა, დიდი ქალაქებისა და კულტურების ანარეკლი უფრო გვხვდება, ვიდრე თავად ქალაქის ავტონთონური ნიშნები. ამიტომაცაა თბილისი აპოკალიფსური, ცოდვიანი, გარყვნილი... მის სახეში ბაბილონის, სოდომისა და გომორის არქეტიპული ნიშნები იკითხება და მითოლოგიური ლოგიკით, მკვიდრთა ცოდვების გამო, ქალაქი აუცილებლად უნდა დაიღუპოს. რომანის დასაწყისში მოხმობილი ქალაქის დაარსების სიუჟეტიც ლოგიკურად ითხოვს აპოკალიფსური ნგრევის ფინალს.

ნგრევა, მხოლოდ სულიერი, ხორციელდება კიდევაც, ადამიანი ქალაქთან შემხებლობას კარგავს და ეს უცხო ქალაქი მხოლოდ ახალი ხალხის სამკვიდროდ თუ გამოდგება. თბილისის ძველი ბინადრები, არისტოკრატები, პოეტები, ზელოსნები და ვაჭრები აქ ზედმეტად გრძნობენ თავს.

ზედმეტობის განცდას აძლიერებს ურბანული ელემენტიც. ავტორი ტექნიკური პროგრესის ნიშნების ერთგვარი რომანტიზებით ამ განცდას კიდევ უფრო ააშკარავებს („ქალაქი გუგუნებს გვაღვით, ქარხნებით, ტრამვაებით, ავტომობილებით... და ზაპესიდან დიღომის ველზე მოჰქრის წეროებივით გამოქნეული რკინის სვეტების გრძელი დაუსრულებელი ქარავანი“⁵⁸¹) ზოგან, ძველისა და ახლის მორიგების მცდელობაცაა, რაც მოდერნისტული ქალაქის ახალ ესთეტიკას ქმნის („ტრამვაები ზრიალებდნენ, ვატმანები ზარს მოუთმენლად რეკდნ და ქუჩაში ისმოდა ბორჩალოელ მეურმეების ყაყანი“⁵⁸²), თუმცა, ურბანული ელემენტი მაინც საფრთხის, საშიშროების განცდას იწვევს და რომანის მთავარ პერსონაჟს დისკომფორტს უქმნის.

თბილისი სიმბოლოა ახალ დროში გადასული ქვეყნისა, მან მოსვენება დაუკარგა ღუდეს: „გარეთ გუგუნობს ტფილისი, ტფილისი - ჩემი გულია, და ეს ქალაქი ვარ მე. მე ვწევარ გაშლილ პროსპექტებით, გათელილ ტროტუარებით და ტროტუარებზე - ჩემ მკერდზე, - დადიან პროსტიტუტები, ქურდები, კაცის მკვლელები“⁵⁸³. ამგვარ დაბინძურებულ გარემოში ზედმეტობის განცდას აძლიერებს ურბანული ელემენტიც: „მოდიან ირგვლივ ნივთები, მანქანები, დიზელები, ოწინარები და მე ჩამორჩენილსა და ქალაქით დამფრთხალ საცოდავ კაცს მიყუფუნ, მგლეჯენ ხორცს ქოფაკებივით და ჩემი სული ძიგ-ძიგებს ბოროტად აღრენილ ნივთებით შეშინებული“⁵⁸⁴. მასა და ქალაქს, საზოგადოებას შორის გაჩენილ გაუცხოებასა და შინაგან სიცარიელეს ღუდე საკუთარ ცნობიერებაში წარმოსახვითი სივრცის შემოტანით ივსებს. თუმცა, ეს წარმოსახვაც მისი შინაგანი სამყაროს პროექციაა და ამდენად, მძიმეა და კომპარული; მით უფრო, რომ წარმოსახული სამყაროს ძირითადი ელემენტიც გაუცხოებული თბილისია.

დემნა შენგელაიას „ტფილისი“ ქალაქის თემის წამოწევის ერთ-ერთი პირველი მცდელობაა, რაც მეტად აქტუალური იყო, რადგან „ყველა გზა ქალაქში მიდის. ქალაქები შეხვედრების ადგილებია. ქალაქები - კვანძებია, ეკონომიკურ და სოციალური პროცესებს რომ აკავშირებენ. ისინი განსხვავებული ძალების მიზიდულობის ცენტრებს წარმოადგენენ, რომლითაც ცხოვრობს ადამიანთა საზოგადოება“⁵⁸⁵.

დემნა შენგელაიას თბილისი ფანტომების ქალაქია, რომელმაც „დაცდა იცის“, ქვეყნის ეროვნული სხეულის შემაკავშირებელი კვანძია, ყველა მხრიდან რომ იკრავს ამ ქვეყნის ავსაც და კარგსაც, დღისით მშვიდი, ჭრელი ქუჩებით, ღამით ავი და დაუნდობელი. დემნა შენგელაიას თბილისი საკუთარ მიწასთან გაუცხოებული ქალაქია, ქვეყნის თავს დატეხილი უბედურებაა და მისი კომშარი, რომლითაც იგია შეპყრობილი. არსებობს კი ეს უცნაური ქალაქი საერთოდ, თუ ის მხოლოდ ღუდეს ავაღმყოფური ხილვაა? თბილისი თავადაა მოჩვენებაცა და ბოღაც, ის არა მხოლოდ დედაქალაქია საქართველოსი, არამედ იმ საქართველოს ჰგავს, რომელმაც ბედი უცხო ტომს დაუკავშირა.

ყველა ქალაქს საკუთარი ბედისწერა აქვს, ყოველი ქალაქის იერსახე ინდივიდუალურია. თავის ნამდვილ სახეს ქალაქი მარტო

მათ უჩვენებს, ვისაც ცოტა ხნით მაინც უცხოვრია, ყოფილა მისი მოქალაქე, მისი ნაწილი. ყველაზე უკეთ ამას მწერალი გრძნობს და ხედავს. ღებნა შენგელაიას თბილისი აღარაა გრიშაშვილისა და ფიროს-მანის ქალაქი, მუდიდური, ამაყი და ტრადიციული, წარსულში ჩაზრდილი ღრმა ფესვებით, ესაა ქალაქი მომავლის გარეშე, რომელსაც განწირულობის ბეჭედი აზის.

ღებნა შენგელაიას მხატვრული სტილისთვის

ღებნა შენგელაიას რომანებს მკვლევრები ხან სიმბოლისტური, ხანაც ექსპრესიონისტული თუ ფუტურისტული პროზის ნიმუშებად მიიჩნევენ. მართლაც, აქ წერის ფუტურისტულ მანერასაც შეხვდებით, სიმბოლისტურსაც და ექსპრესიონისტულსაც. მწერალი არ იზღუდება ჩარჩოებით, ექსპერიმენტატორია, წარმატებით იყენებს თხრობის კინოხერხებს, რომელიც ქართველ ფუტურისტებში ნიკოლოზ შენგელაიამ შემოიტანა. მისი ტექსტები მოზაიკური ხატვით, მითით, შელოცვით, წვიმიდან გაჟღენთილი ისლით, ჭაობის ნესტითა და ბოდვითაა ნაქსოვი. მხატვრულ სახეებს ფრთხილად, თითქოსდა, ქვიშით ხატავს და ქარის ერთი წამოქროლებადაა საკმარისი, რომ ყოველივე წაიშალოს და გაჭრეს ისე, თითქოს არც არასდროს ყოფილა („იყო და არა იყო რა...“).

„სანავარდო“, როგორც აღვნიშნეთ, „პირველი უსიუჟეტო რომანია ჩვენს ლიტერატურაში“³⁸⁶, ერთ-ერთი პირველი ქართული რომანი, სადაც ავტორი ცნობიერების ნაკადს ქმნის. პერსონაჟთა დაფლეთილი აზროვნება, ზილვებსა და ასოციაციებში ერთმანეთთან ლოგიკურად დაუკავშირებელი ხატები, ქაოსურად წარმოქმნილი დეტალები ძნელად ლაგდება ცნობიერების ნაკადის მიღმა. ავტორი პერსონაჟების სულიერ სამყაროს კი არ ხსნის მხოლოდ, არამედ ფსიქიკის აქტივობას აჩვენებს, ნორმისა და ანომალიის ზღვარზე აყენებს მათ. ამიტომაც პერსონაჟთა აზროვნებაცა და მეტყველებაც დაუნაწევრებელი, ქცევა კი კანონზომიერებისგან თავისუფალი. სწორედ ამ ალოგიკურობაში, თავისუფალ სივრცეში ხერხდება სივრცისა და დროის დაძლევა, იკვეთება სამყაროს მოდერნისტული აღქმის კონტურები.

ღებნა შენგელაიას სამივე რომანი შინ დაბრუნების მსურველი

კაცის ერთი დიდი თავგადასავალია, ცოდვა, მონანიება და დაბრუნება ბიბლიური უძღვები შვილისა. შინ დაბრუნება საზოგადოდ, ლიტერატურის უკვდავი თემაა. ავტორს პერსონაჟი რომანიდან რომანში გადაჰყავს, მისი ხასიათი გარემოდან გამომდინარე ვითარდება, იცვლება.

ბონდო ჭილაძეს წასვლა არ სურდა (მამამ მოტყუებით წაიყვანა რუსეთში), დაბრუნება რომ ვერ შეძლო, თვითმკვლელობა სცადა. უცხო გარემომ არ მიიღო, ვერც უცხო მიწის ქალმა იგუა და შინ დაბრუნდა, მაგრამ მხოლოდ ფიზიკურად. რწმენა შერყეული აქვს, ეჭვები ღრღნის, არ შეუძლია გუჯუხსავით პირველყოფილი სიხარულით აღიქვას და მიიღოს სამყარო, გაუცხოებულ სიერცეს ვერ მოერგო, დედის ზღაპარში ვერ დაბრუნდა, თუმცა, ყველაფერი სცადა, ყველაფერს მოეძო, რევოლუციონერებსაც, წარმართულ კულტებსაც, სკოპტებსაც, მაგრამ მაინც. ვერც გამრავლდა, უნაყოფოდ დარჩა.

შინ ვერც გურამ ბარამანდია დაბრუნდა, გარუსდა, არც უცხო მიწამ და ქალმა მიიღო, ვერც ის გამრავლდა და მხოლოდ სიკვდილის წინ გაახსენდა შინ სიერცე - სამშობლო.

დუდე აქიმიძე არსად წასულა, საკუთარ მიწაზევე გაუცხოვდა. დედის წერილმა მხოლოდ მცირე ხნით დააბრუნა ფესვებთან, იდენტობასთან, მაგრამ მალევე დაივიწყა.

„სანავარდოში“ სიერცის ლაპობა, დაჭაობება დაწყებულია, „გურამ ბარამანდიაში“ სიერცე უკვე დაჭაობებული და გაუცხოებულია, „ტფილისში“ კი გაუცხოების პროცესი საბოლოოდ დასრულებულია, ეს უღმერთოდ დარჩენილი, დასაღუპად განწირული სიერცეა.

არც ერთი მთავარი პერსონაჟი არ არის პეროიკული გმირი, ტრადიციული გაგებით. სამივენი საკუთარ თავში დაურწმუნებული, ხელმოცარული ადამიანები არიან, რომლებიც ვერ ეგუებიან გარემოს, წეალობენ, მათთან იდენტობის მქონე ქალს - თანამგზავრს ვერ პოულობენ, ფარხმაღს ყრიან და ნებდებიან.

არც ღემნა შენგელაია ტრადიციული, ყოვლისმცოდნე მთხრობელი, კლასიკოსი მწერლებივით პერსონაჟების ყველა განცდასა და ფიქრს რომ ხედავს. მისი გმირები საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრობენ, თავად კი, ხშირად, გარედან უყურებს მათ.

„სანავარდო“, კომპიუტერის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, „დაზიპული“ რომანია. ავტორი მინიმალისტური ხერხებით აღწევს ეფექტს: დაუმთავრებელი წინადადება, ფრაზა, მრავალწერტილები და

ძახილის ნიშნები სრულიად ახლებურ ესთეტიკას ქმნიან. ყველაფერი ასოციაციურია - სიტყვაც, ქმედებაც, ბგერაც. „სანავარდო“ ავტორის მოდერნისტული ექსპერიმენტია, ფერით, აკუსტიკით, სუნით, ტაქტილური შეგრძნებებით. რომანის „ცალკეული სახეები თავისთავად არ წყვეტენ არაფერს, მხატვრული სახის ამოკითხვა სახეთა სისტემაში შეიძლება“⁵⁸⁷, სადაც ყველა მათგანი ერთმანეთთან კავშირშია და ერთმანეთს განაპირობებს. ხშირი ასოციაციები, ალუზიები, ცნობიერების ნაკადი გასული საუკუნის დასაწყისში შექმნილ რომანებს თანამედროვე ელფერს ანიჭებს და აქტუალობას უნარჩუნებს.

დემნა შენგელაიას რომანებში სტიქიები პერსონაჟების ფუნქციას ასრულებენ და ბერძნული მითების წინასწარმეტყველებივით განსაზღვრავენ სიუჟეტის განვითარებას. განსაკუთრებული ფუნქცია ამ თვალსაზრისით მიწის სტიქიას ენიჭება, რომელიც დასრულებულობას, სიმყარეს, სტაბილურობას განასახიერებს. მიწა სამივე რომანის პერსონაჟია და პირველი ნადგურდება, ნაყოფიერების უნარს კარგავს, ჭაობდება და კვდება. „სანავარდოში“ მიწა საკვანძო ნიშანია: მიწაზე დააგორეს უშვილობის ქვა სულეიმანი და მიწას მოედვნენ სკოპცები; მიწას ყიდიან თავადები და მიწას ტოვებენ გლეხები; სხივისი მიწისთვის იბრძვის და სიკვდილის წინ მიწა ენატრება გურამ ბარამანდიას; უცხო მიწის ქალები ვერ ჰგუობენ ბონდოსა და გურამს; მიწასთან გაუცხოებულა ღუღე აქიმძი; „ტფილისში“ გლეხს უმიწო, უფესო მუშა ანაცვლებს; მიწის დაკარგვა ქალაქის ურბანულ გარემოში მცხოვრებ ადამიანს სამყაროსთან დამაკავშირებელ ჭიპლარს უჭრის.

მიწის შებღომ ნადგურდება წყალი, სიცოცხლის, ნაყოფიერების, განწყობის, მოძრაობის სიმბოლო. „სანავარდოში“ წყალი ჭაობდება, გაუთავებელი წვიმა ალპობს, ჭაობი სტაგნაციაა; „გურამ ბარამანდი-ში“ ზღვა საზღვარია და შინ სამყაროს გარე სამყაროსგან საზღვრავს; „ტფილისში“ მდინარე მტკვარი პერსონიფიცირებულია, ღუღეს ღამის კოშმარებში მონაწილეობს. წყალი განაზღვრის, ხელახლა შობის ფუნქციას ასრულებს „სანავარდოს“ ფინალში.

ცეცხლი, სურვილის და ენების სტიქია, განმწყნდო, ინიციაციის პროცესის მონაწილე, ენერგიის წყარო, დემნა შენგელაიას რომანებში ძირითადად, მზის სახით შემოდის. მზე, ნაყოფიერების წყარო, „სანავარდოსა“ და „ტფილისში“ ყველაფერს წევას, შხამავს, ანადგურებს

(„გველვით შეწუხებული, ლელიანში ჩაფენილი კოლოები სულს ძლივს იბრუნებენ და შხამს ინახავენ, რომ საღამოთი მეტი სიმწარით მოშხამონ სანაგარდოს მიდამოები“⁵⁸⁸). „ტფილისში“ მცხუნვარე მზის ქვეშ ასფალტი ღვებდა, ლივლივებს, ქალაქს ბული ასდის, სიცხე გთნთავს, გაღუნებს, გზარავს. მოვარვარე მზე საგნებს ფორმას უკარგავს, არღვევს ზღვარს რეალურსა და ირეალურს შორის. ხოლო ცეცხლი კი არ წმენდს, არამედ წვავს: „სანაგარდოში“ საბძლის დაწვა არისტოკრატიის დეგრადირების სიმბოლოა, „გურამ ბარამანდიაში“ წმინდა გიორგი ცეცხლით ებრძვის წარმართ მორღუს, ცეცხლით იწმინდება ცა (აქაც ორი სტიქიის გადაკვეთაა) რომანის ფინალში.

ჰაერის სტიქია რომანებში ყველაზე მნიშვნელოვანი და აქტიური: იქ წყდება სამყაროს ბედი („ცა ვარსკვლავებით არის მოჭედ-ილი და ცაში ზდება მრავალი უცნაური ამბები“⁵⁸⁹). ცა სამი მსოფლმხედველობის, მითოსის, ქრისტიანობისა და ბოლშევიზმის დაპირისპირების არენაა. მითოსური ოქროს ევრძი პროფანირებულია, შაქრის ვერძადაა ქცეული და ცაში ქრება. ქრისტიანული ზატი ძახთაპირი მარცხდება ბოლშევიზმის სიმბოლოსთან, მასონურ წითელ ვარსკვლავთან. ცაში ბრძოლები ანტიქრისტეს გამარჯვებით სრულდება.

დემნა შენგელაიას რომანების მისტიკურ საბურველს წარმართული მითოსისა და ფოლკლორული სახეების ერთობლიობა ქმნის (იშთარი-თამუზის მითი, ღოდო ბაყაყი, ჭინკა თათარზანი, ყვავი ჩაკუნა, ალი ფაინა, უჟმურთ-უჟმური, უჩა-ღართამი („სანაგარდო“), ემხვარის ლეგენდა, კოჩა („გურამ ბარამანდია“), ვარსკვლავების წინასწარმეტყველება, მორიელი, რიფსიმე („ტფილისი“)). რომანებში წაშლილია ზღვარი რეალურ და ირეალურ სივრცეებს შორის. ამ ზღვარს, პერსონაჟებთან ერთად, მკითხველიც ლახავს, როცა ავტორს ნარატივში შემოჰყავს ჭინკა, ბაყაყი, ყვავი, ალი, მორიელი, მტკვარი, გველი, უჟმური და სხვა. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულად გამორჩეულია „გურამ ბარამანიას“ ორი ეპიზოდი, მსხვერპლშეწირვა და წმიდა გიორგისთან კოჩას შებრძოლების სცენა.

თხრობის ეგზალტირებული სტილი, მელანქოლია, შეშლილობა დემნა შენგელაიას რომანებს დრამატიზმს ანიჭებს და ქმნის აზრობრივ და ფორმალურ რიტმს, რომელიც ბოლომდე დაძაბულობაში ამყოფებს მკითხველს. დაძაბულობის ამგვარი განცდა ზუსტად ეხმიანება მუდმივი საფრთხის შეგრძნებას („ირგვლივ საფრთხეა და სა-

შიშროება“). სამივე რომანში ყველაფერი ძველი იღუპება, ძველი კულტურული ფასეულობები ნაცვლდება ახლით, ძველ ეკლესიას სახურავი ჩამოექცა, ძველ სახლს ყავარი შემოაღა, ძველი სასაფლაო მიტოვებულია, წარსული ღიძება საფლავის წარწერებსღა შემორჩა, ძველი პოეტების რომანტიზმისგან აღარაფერი დარჩა, ძველი არისტოკრატია მარგინალიზებულია და ა.შ.

ანდრეი ბელი ამბობდა, ჩემი პროზა ზმამაღლა უნდა წაიკითხოთო. „პეტერბურგის“ რიტმი, მელოდიკა ამის თქმის საფუძველს იძლევა. „ბელი არსობრივ დატვირთვას ანიჭებდა ამ ზმებს და მათ კომბინაციას“⁵⁹⁰. „სანავარდოს“ ჟღერადობა ანალოგიურის თქმის საფუძველს იძლევა, რომანი რიტმული პროზის ფორმითაა დაწერილი, რიტმი ხან მონოტონურია, ხანაც კონველსიური. ამ დაძაბულობაში ფორმულებით მეორდება რაღაც ფრაზები („მარაოები ირწევინან, მარაოები ირწევინან“⁵⁹¹), რაც ტრაგიკული, დაძაბული ეპოქის არითმიის, დისჰარმონიის მაუწყებელია.

ლიტერატორებმა გამოჩენისთანავე მიაქციეს ყურადღება დემნა შენგელაის წერის გამორჩეულ მანერას, მხატვრულ სტილს, სიტყვისადმი განსაკუთრებულ მგრძნობელობას. მისი ტროპი გარეგნულად სადაა, არტისტული, ის შინაარსისგან არ ცლის სიტყვას, თუმცა, ეძებს მის სხვა, ფარულ მნიშვნელობებს. მწერლის ექსპერიმენტები, უიშვიათესი გამონაკლისის გარდა, არასდროსაა „ზაუმური“, მხოლოდ ფორმალური ხასიათის. ის გრძნობს სიტყვის არსს, ფერს, სურნელს, გემოს. მის ტექსტებს აკუსტიკური ჟღერადობა აქვთ, რომელიც ფრაზაშია, სიტყვაშია, ბგერაშია. მის მხატვრულ ფრაზას არასდროს ასდის პუდრმოყრილი პარიკის ყალბი სურნელი, მისი ენა ორგანულია, ბუნებრივია, ენობრივი ძიებების ღროს მწერალი ღრმა შრეებს წვდება და აკვარელის საღებავით ხატავს სანავარდოს, საბარამანდილოსა თუ თბილისის მქრქალ ტილოებს.

„სანავარდოს“ ტექსტურა, სათქმელის სიმძაფრის მიუხედავად, რბილია, ნესტიანია, მასში წვიმის სიგრილე იგრძნობა („წვიმა სცრიდა, იჟინულებოდა... ხნულები და... თხრილები გაივსებოდა ნაწვიმარით... ეზოს უკან ხის გელესია და სამრეკლო სტიროდა. წაფერდილ საფლავის ჯვრებზე ყვავები ყაყანებდნენ“⁵⁹²). ავტორი ბგერწერით ქმნის განცდას, რასაც შემდგომ ვერბალურადაც ამბობს: „მწუხარება იყო ყველგან და დუმილი“⁵⁹³.

„ტფილისში“ უფრო ზორხისმიერი, მკვეთრი ბგერები ისმის: „ფეხმორთხმული თათრები ჰინით შეღებილ წვერებით სხედან ყაფა-ზასავით პატარა ღუქნებში, წითელ ვარდიან მუცელ გამობერილ ღვინის ჭიქებით დარიჩინიან ჩაის შაქრის მიკნეტიტ სეამენ... და თვალს აყოლებენ აბანოში მიმავალ გავაგანიერ ქალებს... აზორხოტებულ ხალხში ცეცხლივით ანთია მუსულმან ქალის მობურული ჩარსავი“⁵⁹⁴). ეპითეტები მხატვრული სახის სემანტიკას ცვლიან და ახალი შინაარსით ავსებენ მას („ბნელაშეპყრობილი მზე“, „ზურგადაცვეთილი მთები“); ხშირად მიმართავენ ირონიულ შედარებებს („მზე ჩამოემხო ქუჩებში და აბორგდა მთვრალი დედაკაცივით“⁵⁹⁵); ალიტერაციას, რაც ტექსტს მუსიკალობას ანიჭებს და შთაბეჭდილებას აძლიერებს („მე მაგონდება: ყაფია, ჰაფიზის კახალები, ჯელადელდინ რუმი ჰყეფს მის თვალებში და სადღაც დნება შექირევით შირაზის ზარხოშიანი ბაიათი“⁵⁹⁶); ჰიპერბოლას („პატიოსანი და წარჩინებული მრავალსართულიანი სახლები ალაყაფებს უზარმაზარ ხახებივით დააბჩენენ, გამოძინებულ მდგმურებს ნესტიან ყრონტიდან ქუჩაში გადმოყრიან“⁵⁹⁷, („სპარსეთიდან... დამრული აქლემების ქარავნები: სცოხნიან გვალვას“⁵⁹⁸).

დემნა შენგელაია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ტექსტის რიტმულ, ინტონაციურ, ბგერით მოწესრიგებულობას, ესთეტიკურ მხარეს. „სანავარდოსა“ და „გურამ ბარამანდიასგან“ განსხვავებით, „ტფილისში“ ფუტურისტულ-„ზაუშური“ ექსპერიმენტებიც გვხვდება, რომლებიც განსაკუთრებით, ფორმის თვალსაზრისითაა საყურადღებო, მაგ., ალიტერაციები „ძროხა/ სახრე/ ძახრი, -/უხმო ენას ყელში გაყრილს/ ძროხას დარდით წელში გახრილს/ არხი- ზორხო ჭვავებს დაყრის!“⁵⁹⁹, ინტერტექსტუალური ალუზიები ცნობილ მხატვრულ („მოდი, ძროხავ, ვიცხოვროთ ერთად... ერთგულად ვწიოთ ჭაპანი ჩვენი და უსიხარულო ზმუილით დავლიოთ დღენი“⁶⁰⁰) და ფოლკლორულ („აღზვეანს წავიდნენ მარილზე, მარილი მოიტანეს ბროლის და დამაყარეს გაჭრილ ჭრილობაზე“⁶⁰¹) ტექსტებთან.

ცალკე აღნიშვნას იმსახურებს ზმნა, რომელიც თითქმის, არასდროს ასახავს სტაბილურ მდგომარეობას, აქ ყველაფერი მოძრაობაშია, მოქმედებაშია („გაისმა ვაება და დამფრთხალი ხალხი მიაწყდა ეკლესიის გაღავანს... მოღრუბლული ცა გასკდა უზარმაზარი ხარის ფაშევივით და დაუშვა კოკისპირული, დამპალი წვიმა, წამოვიდა თქეში

და ნიაღვარი. კელესიის ყავარს რეცხს წყალი. ცაცხვები შავი ყორნებივით მოფუყულან და წვიმის წვეთები მწუხარედ თქაფუნობენ ფოთლებში... გამოჩნდა პირველი მატარებელი. მიფრინავს იგი ტყეებში, ღრეებში, მიპკივის, გრიალით არღვევს სოფლის მყუდროებას. მოფრინავს, მოაქვს ახალი ცხოვრება, მოჰყავს ახალი ხალხი⁶⁰². ავტორი ხშირად იყენებს ზმნის, ზედსართავი სახელის სინონიმებს, როგორც მხატვრულ ხერხს („ჭინკას კოლოები დასევია, ჰკბენენ, შხამავენ და საცოდავი მოთქვამს გამწარებული, იქექება, იფხანს დაკბენილ, გამხდარ ბარკლებს“⁶⁰³), რითაც, გარდა სურათის სისავსისა და მრავალასპექტოვნებისა, ქმნის დაძაბულობას, ნერვოზულობას და იმ შინაგან რიტმს, რაც „სანავარდოს“ არა მხოლოდ დემნა შენგელაიას რომანებიდან გამოარჩევს.

მოდერნისტებთან ფერს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. დემნა შენგელაიასთან ფერს ხან სოციალური ელერადობა, ხანაც ფსიქოლოგიური დატვირთვა აქვს. „სანავარდოში“ პასტელის ფერები ღომინირებს, ფერითი სტრუქტურა უმეტესად გაცრეცილია, ჭაობის შეგრძნებას იწვევს, გამოუვალობის, ჩიხურობის განცდას ბადებს. ხოლო იქ, სადაც ნაყოფიერების თემა შემოდის, მსუყე ფერები ჭარბობს: იასამნისფერი, ოქროსფერი, ლურჯი, ბროწეულისფერი, სისხლისფერი, ჭარბი, აღმოსავლური ფერითი-ვიზუალური გამა, რომელიც ემოციურ განწყობას ქმნის („მაღლა... აზიდულა ოქროსკლდეები... ცა ლურჯ კათხასავით ახურავს სერებს... მწიფე ბროწეულივით გადაფატრული მზე ფანტავს სისხლისფერ ლალებს... მოსკდება ღვარი იისფერ გველებისა... კულზე აღერებულს მოაქვს ოქროს საწმისზე დასვენებული ანთებული ხვითო... გველები ნებივრად იქვარქნებიან ოქროს მტკერში“⁶⁰⁴). „გურამ ბარამანდიაში“ - მეწამული (თავად ემხვარის მსხვერპლობის სიმბოლო) და სისხლისფერი (რევოლუციის სიმბოლო) ფიგურირებს.

ფერთან ერთად რომანებში შემოდის ხმა (ისევე, როგორც კინოში) - როყინი, ღმუილი, ზუზუნი, ჟინჟღვა, თქაფუნი. ძირითადი ხმა, რომელიც საშიშროების მაუწყებელია, ორთქმავლის კივილია, ორთქმავლის კივილს რევოლუციის, ომის, ტყვიის ზუზუნის ხმა და გახრწნილი გვაძების სუნი ემატება. საფრთხის მაუწყებელი სუნი - ჭაობის სუნია.

„ტფილისში“ ფერი უკვე აქტიურად შემოდის, თბილისი ფერა-

დი ქალაქია, მზით სავსე, ნათელი, აღმოსავლური ფარდაგივით ჭრელი. აქ ერთდროულად ჩანს ფერიც („ლალაზანაში ფრიალობენ გასაშრობად გაკიდებული ლურჯი, წითელი და შავი ხამის თოფები.⁶⁰⁵), ხმაც („დაბაზანაში ისმის ქობინების ცემა“⁶⁰⁶), „გაჰკივის მოლა შაჰ-აბასის მეჩეთიდან“⁶⁰⁷) და სუნიც („დგას ნელლი ტყაების, ოსური ყველის, დამარილებული თევზის, თუთუნის, ჩოჩნორიკის, აბანოებისა და ღუთმა ნესვების სუნი“⁶⁰⁸). ნესტისა და საპნიანი, ნარეცხი წყლის სუნია ღუდეს ოთახში, რიფსიმეს ასდის ნაფტალინის სუნი და ეს ყოველივე, ერთ სტილისტურ კომპლექსში, ქმნის ქალაქის სახეს, მის მისტიკას, საიდუმლოს.

„ეს იყო... არავის ახსოვს“ (ისევ „იყო და არა იყო რა...“)⁶⁰⁹ - წერს თბილისის ისტორიაზე დემნა შენგელაია და აქვე ყოფს ძველ, აღმოსავლურ ბაზრიან, ეკლესიის ზარებიან, დაბაზანიან-ლალაზანიან, „ურმულში ჩაძინებულ“ თბილისსა და ახალ თბილისს, ცირკით, კინოთეატრებით, პროსპექტებით, ჰესებით, ჭლექიანი პროსტიტუტებით, კატორღებიდან, ქარხნებიდან, სოფლებიდან და ტყეებიდან მოვარდნილი ახალი ხალხით. ქალაქის სულს სწორედ ეს ორი პლასტი განსაზღვრავს, ანტურაჟად შემორჩენილი ძველი და ღესაკრალიზებული, აპოკალიპსური ახალი. ახალი დროის ნიშანი ჩარლი ჩაპლინია, რომელიც მაცხოვარს ანაცვლებს და რუსთაველზე უპირატესია. კინო ცვლის კულტურის ძველ ნიშნულებს, რადგან კინო მასკულტურის „ახალი რელიგიაა“, რომელიც ადამიანებზე უშუალოდ ზემოქმედებს.

დემნა შენგელაიას თხრობის კინო-ენა ლიტერატურათმცოდნეობაში გაზიარებული პოზიციაა და ეს მის თანამედროვეებსაც შეუნიშნავთ. სიუჟეტების მონტაჟური ბმები, კადრების მონტაჟური მონაცვლეობა, როცა ერთი სიუჟეტი მეორეს „ედება“ და ცვლის, (ძველი-ახალი, სიზმარი-ცხადი), პანორამული თხრობა, ზუმის ეფექტი - შორი და ახლო ხედების ცვლილება („გურამ ბარამანდიაში“- სოფელი, დაბა და მაზრა) და ა.შ. მის რომანებში მნიშვნელოვან სივრცულ ეფექტებს ქმნის. მწერლობაში კინოს ხერხების შემოტანა „ფუტურისტებისგან“ დანერგილი ფორმალური სიახლე იყო.

„სანავარდოს“ ავტორს ეპატიუებოდნენ სიმბოლისტებიც, ფუტურისტებიც, მან კი ამ უხერხულობისგან თავდასაცავად, საკუთარი სტილი შეიმუშავა - ტაქტილიზმი, შენიშნავს ამირან გომართელი. და მაინც, დემნა შენგელაიას პროზა ხან სიმბოლისტურია, მრავლადაა

ეპიზოდები, სადაც ის ექსპრესიონისტული გამოსახვის ფორმებს იყენებს, მაგ., მზეთუნახავის ხილვა, სადაც ნივთები დამოუკიდებლად მოძრაობენ. ნატიფი, აღმოსავლური ესთეტიკით შესრულებულ სურათში „ოთახის ავეჯეულობა სულს აიდგამდა და დაიწყებოდა იღუმალის ცხოვრება“ და სხვა. საგანთა სამყაროს სახიფათო დამოუკიდებლობით, დროის განსაკუთრებული აღქმით, „სანავარდო“ ექსპრესიონისტული რომანის ყველაზე ფაქიზ მხატვრულ ხერხებს იყენებს.

საგნები „ტფილისშიც“ სახიფათო დამოუკიდებლობას იძენენ, „სული“ აქვთ, ნების გამოხატვა სურთ, მაგ., საწოლს უნდა იყოს რკინის მადანი, მაგიდას სურს ტყეში ზე იყოს, სახლები ღარბიან, გარბილებს იქნევენ, ივინებიან. ექსპრესიონისტულია კომპოზიციის ფრაგმენტულობა, ქაოსური, აბსურდული სამყარო, სინამდვილის დანაწევრებული სურათები, განუწყვეტლივ რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს. სამყარო წინააღმდეგობრივ ძალებად დახლეჩილი, მიზეზ-შედეგობრივ კავშირზე აგებული, ტრადიციული ლოგიკა აღარ მოქმედებს, რეალური სამყარო დეფორმირებულია.

ექსპრესიონისტულ პროზაში საგანთა ზედაპირი თითქოს ირხევა, ირყევა ფარული შინაგანი აზრით, სიტყვები ორმაგ მნიშვნელობას იძენენ, არა იმდენად კონვენციურს, რამდენადაც მეტაფორულს. „სანავარდოს“ მთელი ტექსტი თავისი დამაბულობითა და ნერვიული ცახცახით, დისპარმონიით, პროპორციათა რღვევითა და არაბუნებრივი რაკურსებით (ბონდო ჭერზე აკრული უცქერის, როგორ ყირავდება სამყარო, ღიდი თავი აქვს) ექსპრესიონისტული ელემენტების შემცველია. „გურამ ბარამანდიაში“ თხრობა მუდამ უკიდურესობებზე, შავისა და თეთრის კონტრასტზე გადის, სამყაროც კონტრასტული ძალების შეჯახების მომენტშიაა ნაჩვენები (ტყის ეპიზოდი, ციმბირი).

ექსპრესიონიზმში ყველაფერი გახსნილია, არ არსებობს საზღვრები და მიჯნები, დრო-სივრცულ წერტილებს, რეალურ და ირეალურ სამყაროს შორის ყოველგვარი მიჯნა მოხსნილია (ბონდო წარსულსა და აწმყოში უპრობლემოდ გადაადგილდება). ექსპრესიონისტულია მომავლის წინასწარმეტყველური ხედვაც (ბონდო, ციციწო, ღუდე, ყარამანი...), მასში განსაკუთრებულად ჩანს ისტორიული გარდატეხების მკვეთრი აღქმა, სოციალური ყოფიერებისადმი პიროვნების ტრაგიკული, იბულებითი დაქვემდებარების მტკივნეული შეგრძნება.

უმნიშვნელოვანეს თემად იქცევა ქალაქი, იგი იჭრება ადამიანთა

შინაგან სამყაროში და იმორჩილებს მის ფსიქიკას. „ტფილისში“ ყველაფერი უცხოვდება, სიკვდილის სუნი ღვას, „აჲა... დაცდა იცის“, ორპირი და მრუშია, ქალაქი-ბაბილონია, რომელიც უნდა დაიხგრეს. თბილისის კონტრასტები, აბსურდამდე მისული ირონიული ტექსტები, მისტიკა ურბანულ ყოფაში ფასეულობათა სრულ დეველუირებას აჩვენებს. თბილისი უკვე ურბანული ქალაქია, სულიერება გამქრალი, დეესთეტიზებული, დისპარმონიული, ცინიკური, განსხვავებული ძველი დედაქალაქისგან, ურმულში რომ ეძინა. ამ ქალაქში დრო დეფორმირებულია („კედლის საათი კაკუნობს და სთვლის დაღეჭილ დროებს“¹⁰), ურბანისტულ ყოფაში იკარგება ადამიანური ფასეულობები, დიდი ქალაქი კლავს რომანტიზმის სულს.

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

„პეტერბურგის“ შესახებ წერდნენ, რომ ის ან ბოდვაში შეიქმნა, ანდა ბოდვის იმიტირებას ახდენს. დაახლოებით, იმავე შთაბეჭდილებას ტოვებს პირველი წაკითხვისას „სანავარდოც“. თუმცა, წერის უჩვეულო მანერით გამოწვეული ეფექტის შემდგომ უკვე თვალსაჩინო ხდება, რომ „ბოდვა რომანში მართლაც არის, მაგრამ იგი გათვლილი და დოზირებულია, ჩნდება საჭირო დროს და საჭირო ადგილზე, რათა მონიშნოს პერსონაჟის გადასვლა ყოველდღიური გაშეშების მდგომარეობიდან ხარისხობრივად, გაცილებით მნიშვნელოვან არსობრივ ყოფაში“¹¹. ნიკოლაი აბლეუხოვი და ბონდო ჭილაძე ერთმანეთს ფსიქიკური მდგომარეობით გვანან, ორივე ექსცენტრული და ნევრასთენიკია, ორივეს ამბივალენტური დამოკიდებულება აქვს მამასთან. „პეტერბურგში“ მამის მკვლელობა ერთ-ერთი წარმმართველი თემაა. ნიკოლაი აბლეუხოვი, ბოლშევიკი ტერორისტების მოთხოვნის მიუხედავად, მამას არ კლავს, თუმცა, მამა-შვილს ერთმანეთის არ ესმით, შვილს მამა აღიზანებს, სძულს, იმავდროულად, უყვარს და ებრალება. ნიკოლაი პეტერბურგში მშობლების სიკვდილის შემდგომ ბრუნდება, მხოლოდ არა მამისეულ სახლში („გაპრიალებულ სახლში

ცხოვრებისეული ავღარი უჩუმად მიედინებოდა და მიუხედავად ამისა, ეს ცხოვრებისეული ავღარი მაინც დამლუპველი იყო⁶¹²). პარალელისტვის: „გურამ ბარამანდიაში“ „მყუდროება იყო სამარისებური“⁶¹³. ბონდო ჭილაძესაც ანალოგიური დამოკიდებულება აქვს მამისადმი, აღიზიანებს, თან ებრალება და უყვარს. „გურამ ბარამანდიაში“ მამა შეიღს ღალატობს, ცხოვრების რთულ გზაზე მარტო ტოვებს, „ტფილისში“ კი მამა საერთოდ აღარ ჩანს. „პეტერბურგშიც“, „სანაგარდოშიც“, „გურამ ბარამანდიაშიც“ და „ტფილისშიც“ მამა - ღმერთია, მისდამი დამოკიდებულება კი ღვთისადმი დამოკიდებულებას ნიშნავს. ის, რომ „ტფილისში“ მამის ხატი თითქმის, აღარ ჩანს, ტოპოსის დესაკრალიზებისა და უღმერთობის ნიშანია.

პეტერბურგის ქუჩებში ქრისტე ნაღვლიანი სახით დადის და კითხულობს, რატომ უარყვეს და რისთვის განაგდეს. „ტფილისში“ ქრისტე მამაღმერთს ტელეფონით ეკითხება: „ღმერთო ჩემო... რისთვის დამიტყვე მე!“⁶¹⁴. „პეტერბურგშიც“ და „ტფილისშიც“ სამყარო კოსმოური ორთაბრძოლის ადგილია, არენაა, სადაც ეს ორთაბრძოლა თვალსაჩინოდ მიმდინარეობს. ორივე ქალაქი მიწისა და ზეცის, ქრისტესა და ანტიქრისტეს შეხვედრის ადგილებია, აქ ორი ძალა იბრძვის სამკედრო-სასიცოცხლოდ ქრისტე და ანტიქრისტე, ძველი ყოფა (მომაკვდავი წესრიგი) და წვივმაგარი ხალხი (წითელი ქაოსი). „პეტერბურგში“ ქრისტე კი არ მოქმედებს, უბრალოდ მყოფობს: ხალხს აკვირდება, ყურადღებით შესცქერის და არაფერში ერევა. „ტფილისში“ სურათი კიდევ უფრო ტრაგიკულია: ქრისტე ჯვარცმოდან ეხსნება და ტოვებს მთაწმინდას, ქრისტე ძალაგამოცლილია, ორივე ქალაქი უკანმოუხედავად უფსკრულისკენ მიექანება. „პეტერბურგში“ ამ ყველაფერს თან ერთვის რევოლუციური, ყოვლის უარმყოფელი და წამლუკავი ნიჰილიზმი, რომელიც ანადგურებს ჰუმანურ ფასეულობებს და მისი ანარეკლი ღებნა შენგელაიასთანაც იგრძნობა. პეტერბურგიცა და თბილისიც ესქატოლოგიური ქალაქებია, სულიერი ბრძოლის ეპიცენტრებია. მწერალს ანტიერესებს არა ყოფითი რეალობა, არამედ სამყაროში მიმდინარე ცვლილებების სიღრმისეული არსი.

პერსონაჟების ბედიც ქალაქში მიმდინარე მოვლენების ლოგიკასთანაა გადაჯაჭვული. ანდრეი ბელის პეტერბურგი ესაა ქალაქი - ფანტომი, მოჩვენება, მასში ყველაფერი ემორჩილება ფანტაზიას და ბოდვას. ანალოგიური ხდება „ტფილისშიც“. ორივე ქალაქი შეუქცე-

ვადადაა დაძრული, გადაადგილებული ცენტრალური ღერძიდან. მხოლოდ, თუკი „პეტერბურგში“ აღწერილია ყოფა მოსალოდნელი აფეთქების წინ, სადაც ჯერ კიდევ არაა ცხადი, რა მოხდება და არც მომავლის კონტურები იკვეთება, „ტფილისში“ მთავარი უკვე მოხდა, მთაწმინდას ხუთქიმიანი, წითელი ვარსკვლავი დაჰყურებს და „იცავს ტფილისს ყოვლისაგან ავისა“⁶⁵.

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

დემნა შენგელაიას მოდერნისტული პროზა კვლავ სერიოზული კვლევის საგნად რჩება. ფაქტობრივად, პირველი ქართული მოდერნისტული რომანის ავტორის შემოქმედება დღეს ისევე თანამედროვედ და აქტუალურად ჟღერს, როგორც მისი შექმნისას, თითქმის, 100 წლის წინ, რადგან XX და XXI საუკუნეთა დასაწყისი მეტისმეტად ჰგავს ერთმანეთს მსოფლიო რყევებით, სისხლიანი ომებითა და რევოლუციებით, ახალი იდეოლოგიების ექსპანსიით, კულტურული შოკით, ნიჰილიზმით, ყოფნა-არყოფნის ზღვარზე მყოფი ქვეყნის ეგზისტენტური კრიზისითა და უღმერთოდ დარჩენილ ადამიანთა სევდით.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. კალანდაძე ანა, „დემნა შენგელაიას საწერ მაგიდაზე შეილი-იშვილის ფესსაცემელი ელ“, ჟურნ. „რეიტინგი“, N41, თბილისი, 2010, გვ., 16;
2. ახალკაცი ნინო, „ასე შეიქმნა „ბათა ქექია“, ჟურნ. „კრიტიკა“ N 8, თბილისი, 1974, გვ., 132-134;
3. იქვე;
4. რურუა ილია, „მახვში“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, N 218 (2329), 1996, გვ., 4;
5. ჯიყაშვილი ლელა, „რა უნდა ექნა ბათა ქექიას?- დაბერდა და ამან გვიშველა მეც და იმასაც“, გაზ. „კვირის პალიტრა“ N 41 (845), 2010, გვ., 29;
6. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N3, გვ., 63;
7. იათაშვილი შოთა, „დემნა შენგელაია და მადამ ტიუსო“, გაზ. „24 საათი“ N 2816 (208), 2011;
8. Бердяев Николай, „Кризис искусства“, Изд. СП Интерпринт, Москва, 1990. стр., 13;
9. Ортега-и-Гассет Хосе, „Дегуманизация искусства“, Москва, 2000, стр., 21;
10. Батракова Светлана, „Искусство и утопия: из истории западной живописи и архитектуры XX в., Москва, 1990 стр., 256;
11. Бердяев Николай, „Кризис искусства“, Изд. СП Интерпринт, Москва, 1990. стр.,
12. გასეტი ზოსე ორტეგა, „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“, გამომც. „ლოპისი“, თბილისი, 1992, გვ., 7-8;
13. Ортега-и-Гассет Хосе, „Дегуманизация искусства“, Москва, 2000, стр., 36, 42;
14. Кривцун Олег, „Пути искусства в культуре XX-XXI веков“, Эстетика, Москва, 2016; стр., 501-518;

15. Замятин Евгений, „Лица“, Собрание сочинений в 5 томах (Т. 3), Москва, 2004 стр., 34;

16. Олшанский Дмитрий, „Основы идеологии модернизма“, <http://lib.rin.ru/doc/i/51790p.html>

17. სიგუა სოსო, „მოდერნიზმი“, გამომც. „მწერალთა გაზეთი“, თბილისი, 2008, გვ.11;

18. გამსახურდია კონსტანტინე, „ტრადიციის წარმოშობა მისტიკის სულიდან“, კრებ. „ევროპა თუ აზია?“, თბილისი, 1997, გვ.104;

19. იაშვილი პოლო, „პირველთქმა“, ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, 1916, N 1, გვ. 4;

20. ტაბიძე ტიციან, „ცისფერი ყანწებით“, ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, 1916, N 1, გვ. 22-23;

21. ავალიანი ლალი, „გიჟი დროის ქართული მწერლობა“, თბილისი, 2005, გვ.246;

22. ტაბიძე ტიციან, „ცისფერი ყანწებით“, ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, 1916, N 1, გვ. 23;

23. კაკაბაძე ნოდარ, „სიმბოლიზმი“, „ქართული კრიტიკის სასკოლო ქრესტომათია“, (II), თბილისი, 2008, გვ., 93;

24. აბაშიძე ირაკლი, „ზარები ოცდაათიანი წლებიდან“, თბილისი, 2003, გვ.13;

25. იქვე;

26. იქვე, 60;

27. ტაბიძე ტიციან, ცისფერი ყანწებით, ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, 1916, N 1, 1916, გვ.26;

28. სიგუა სოსო, „მოდერნიზმი“, გამომც. „მწერალთა გაზეთი“, თბილისი, 2008, გვ. 157;

29. ჯიყაშვილი ლელა, „რა უნდა ექნა ბათა ქექიას?- დაბერდა და ამან გვიშველა მეც და იმასაც“, გაზ. „კვირის პალიტრა“ N 41 (845), 2010, გვ. 29;

30. ცირეკიძე სანდრო, „სათაური პოეზიაში“, ჟურნ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1919, N 3, გვ.15-16;

31. ჟღენტი ბესარიონ, „1924 წელი ქართულ ლიტერატურაში“, ჟურნ. „მნათობი“, 1925, N 2(10), გვ.206;

32. ჩიჩუა შალვა, „მეოცე საუკუნის ქართული რომანი“, (წერ.

II), ჟურნ. „ლიტერატურული ძიებანი“, 1999, N20, გვ., 274;

33. ჟღენტი ბესარიონ, „1924 წელი ქართულ ლიტერატურაში“, ჟურნ. „მნათობი“, 1925, N 2(10), გვ., 206;

34. ბახტაძე ვალერიან, „ცხოვრება და ხელოვნება“, ჟურნ. „მნათობი“, 1925, N 11-12, გვ., 264, 258;

35. აბულაძე ბიძინა, „მნათობი“, ჟურ. „ლიტერატურა და სხვა“, 1924-1925, N 1, გვ., 100;

36. ბახტაძე ვალერიან, „ცხოვრება და ხელოვნება“, ჟურნ. „მნათობი“, 1925, N 11-12, 1925 გვ., 264;

37. თევზაძე დავით, „საუკუნის თვალით“, „მერანი“, თბილისი, 1994, გვ., 30;

38. ჭავჭავაძე ილია, „რა გითხრათ, რით გაგახაროთ?“, რჩეული ნაწარმოებები 5 ტომად, (ტ. IV), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1987, გვ., 175-176;

39. ლენინი ვლადიმერ, „წერილი გ. კ. ორჯონიკიძეს“, თხზ. (ტ. XXXII), გამომც. „სახელგამი“, თბილისი, 1950, გვ., 190;

40. ნიცშე ფრიდრიხ, „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, გამომც. „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, თბილისი, 1993, გვ., 16;

41. ბუაჩიძე თამაზ, „ფრიდრიხ ნიცშე და მისი „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, წიგნში ნიცშე ფ. „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, გამომც. „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, თბილისი, 1993, გვ., 250-251;

42. ნიცშე ფრიდრიხ, „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, გამომც. „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, თბილისი, 1993, გვ., 8;

43. გამსახურდია კონსტანტინე, „ტრადედიის წარმოშობა მისტიკის სულიდან“, კრებ. „ევროპა თუ აზია?“, თბილისი, 1997, გვ., 66-67;

44. მიწიშვილი ნიკოლო, „ფიქრები საქართველოზე“, გამომც. „ინტელექტი“, თბილისი, 2006, გვ., 19, 22;

45. რობაქიძე გრიგოლ, „საქართველოს ზერნემალი“, კრებ. „ფიქრები საქართველოზე“, თბილისი, 2006, გვ., 27-30;

46. ჯავახიშვილი მიხეილ, „მასალები ლექციისათვის“, კრებ. „ფიქრები საქართველოზე“, თბილისი, 2006, გვ., 107-108;

47. ლეონიძე გიორგი, „ქართული მესსიანიზმი“, კრებ. „ევროპა თუ აზია?“ გამომც. „ლიტერატურის მატთანე“, თბილისი, 1997, გვ., 203-208;

48. ტაბიძე ტიციან, „ომის თემა ქართულ მწერლობაში“, კრებ. „ქართული პუბლიცისტიკა“, XX საუკუნე, (ნაკვ. I.), თბილისის უნივერსიტეტის გამომც., თბილისი, 2010, გვ., 64;

49. ჩხაიძე თინა, „მიბრუნება წარმართობისაკენ“, გამომც. „უნივერსალი“, თბილისი, 2000, გვ., 30-31;

50. შენგელაია დემნა, „სანაევარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 117;

51. ნიცშე ფრიდრიხ, „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, გამომც. „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, თბილისი, 1993, გვ., 27;

52. იქვე, გვ., 28;

53. იქვე, გვ., 64;

54. ელიზბარაშვილი ელიზბარ, „ნიცშეს წაკითხვის პარადიგმათა კონფლიქტი დასავლურ აზროვნებაში“, ჟურნ. „სემიოტიკა“, 2010, N 7, გვ., 155;

55. სირაძე რევაზ, „კულტურა და სახისმეტყველება“, გამომც. „ინტელექტი“, თბილისი, 2000, გვ., 101-102;

56. შენგელაია დემნა, „სანაევარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 114-123;

57. ჯავახიშვილი ივანე, „ქართველი ერის ისტორია“, (ტ. I), „თუმანიშვილის გამოცემა“, თბილისი, 1908, გვ., 50;

58. ჭავჭავაძე ილია, „აი, ისტორია“, თხზ. სრული კრებული 5 ტომად (ტ. II). სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1941, გვ., 376;

59. ჯავახიშვილი ივანე, „ქართველი ერის ისტორია“, (ტ. I), თბილისის უნივერსიტეტის გამომც. თბილისი, 1960, გვ., 411;

60. კიკნაძე ზურაბ, „შუამდინარული მითოლოგია“, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1979, გვ., 41;

61. ჯავახიშვილი ივანე, „ქართველი ერის ისტორია“, თხზ. 12 ტომად, (ტ. I), თბილისის უნივერსიტეტის გამომც. თბილისი, 1979, გვ., 63;

62. ორბელიანი სულხან-საბა, „ლექსიკონი ქართული“, (ტ. II), გამომც. „მერანი“, თბილისი, 1991, გვ., 163;

63. ჯავახიშვილი ივანე, „ქართველი ერის ისტორია“, თხზ. 12 ტომად, (ტ. I), თბილისის უნივერსიტეტის გამომც. თბილისი, 1979, გვ., 70;

64. ბუაჩიძე თამაზ, „ფრიდრიხ ნიცშე და მისი „ესე იტყოდა

ზარატუსტრა", წიგნში ნიცშე ფ. „ესე იტყოდა ზარატუსტრა", გამომც. „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა", თბილისი, 1993, გვ., 252;

65. შენგელაია დემნა, „სანავარდო", ჟურნ. „მნათობი", 1924, ?1, გვ., 60;

66. Шамбаров Валерий В, Беседы о Руси древнейшей, Беседа 11. Знакомьтесь – киммерийцы Наши предки.

<http://www.trinitas.ru/rus/doc/0211/002a/02110030.htm>

67. Лесной Сергей, Велесова Книга, Изд. „Донское слово", Ростов-на-Дону, 1995;

http://modernlib.ru/books/lesnoy_s/velcsova_kniga/read

68. Кесарийский Прокопий, Война с готами. О постройках, Изд. „Арктос", Москва, 1996, стр., 4;

69. ჩხაიძე თინა, „მიბრუნება წარმართობისაკენ", გამომც.

„უნივერსალი", თბილისი, 2000, გვ., 9;

70. კოტეტიშვილი ვახტანგ, „აზიისაკენ", კრებ. ევროპა თუ აზია? გამომც. „ლიტერატურის მატიანე", თბილისი, 1997, გვ., 200-202;

71. გომართელი ამირან, „ქართული სიმბოლისტური პროზა", თბილისის უნივერსიტეტის გამომც. თბილისი, 1997, გვ., 112;

72. „Тайная Доктрина", 2012, Мистерия крови.

<http://tdoctrina.ru/2012/05/????????-????/>

73. დაბადება 4.10.11;

74. ლევანნი, 17.13.14;

75. მათე, 26,28;

76. Белова Ольга, Петрухин Владимир, Славянская мифология, Энциклопедический словарь, Изд. „Международные отношения", Москва, 2002, стр., 521;

77. გოეთე იოჰან, „ფაუსტი", ბაკურ სულაკაურის გამომც. თბილისი, 2014; გვ., 84;

78. Штайнер Рудольф, Окультное значение крови.

<http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/occultsignificansofbloodr.txt>

79. Грицанов Александр, Новейший философский словарь, Изд. „Книжный Дом“, Минск 2003, стр., 519;

80. მახაური ტრისტან, „ტექსტისა და რიტუალის პრობლემა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საკულტო ზეპირსიტყვიერებაში“, ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევები, (წიგნი III), გამომც. „უნივერსალი“, თბილისი, 2011, გვ., 55-56;

81. Малая медицинская Энциклопедия, Изд. „Советская энциклопедия“, Москва, 1966, стр., 378;

82. შენგელაია ღემნა, „სანაგარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 7;

83. იქვე, გვ., 8;

84. იქვე, გვ., 45;

85. იქვე, გვ., 8;

86. ჯალიაშვილი მაია, „წინაპარი და შთამომავალი“, ჟურნ. „ლიტერატურული ძიებანი“, 2000, N 21, გვ., 285;

87. შენგელაია ღემნა, „სანაგარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 78;

88. იქვე, გვ., 65;

89. იქვე, გვ., 17;

90. იქვე, გვ., 78;

91. იქვე, გვ., 17-18;

92. იქვე, გვ., 73;

93. იქვე, გვ., 78;

94. კვანტალიანი სოფიკო, „დიონისოს ღიმღილი“ და „გველის პერანგი“: მამისა და ძის ურთიერთობის ორი მოღელღი, ჟურნ. „კრიტიკური“, 2004, N 62, გვ., 62;

95. იოანე, 14.10;

96. შენგელაია ღემნა, „სანაგარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 106;

97. იქვე, გვ., 62-64-103;

98. იქვე, გვ., 9;

99. შენგელაია ღემნა, „სანაგარდო“, ჟურნ. „მნათობი“, 1924, N2, გვ., 2-23, 103-104;

100. იქვე, გვ. 38;
101. ჩხაიძე თინა, „მიბრუნება წარმართობისაკენ“, გამომც. „უნივერსალი“, თბილისი, 2000, გვ., 44-45;
102. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 122;
103. იქვე, გვ., 70;
104. ნიკშე ფრიდრიხ, „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, გამომც. „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, თბილისი, 1993, გვ., 54;
105. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 22;
106. Юнг Карл , Психологические аспекты матери. , Душа и миф: шесть архетипов“, Изд. „Государственная библиотека Украины для юношества“, Киев, 1996, стр., 211-250;
107. Фрейд Зигмунд, Я и Оно, Избранное, Изд. „Внешторгиздат“, Москва, 1990, стр., 96;
108. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 48;
109. იქვე, გვ., 32;
110. იქვე, გვ., 20;
- 111.1. Фрейд Зигмунд, Основидениях, Избранное, Изд. „Внешторгиздат“, Москва, 1990, стр., 89-125;
112. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 98-99;
113. იქვე, გვ., 100;
114. იქვე, გვ. 24-25;
115. ჭავჭავაძე ილია, „კაცია-ადამიანი?!“, რჩეული ნაწარმოებები 5 ტომად, ტ. II. თბილისი, 1985, გვ., 134;
116. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 46;
117. იქვე, გვ., 9;
118. იქვე, გვ., 66;
119. იქვე, გვ., 60;

120. იქვე, გვ., 74;
121. იქვე, გვ., 119;
122. იქვე, გვ., 14;
123. იუნგი კარლ, „ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები. სიზმრები“, ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატის გამომც. თბილისი, 1995, გვ., 9-10);
124. შენგელაია ღემნა, „სანავარდო“, თხზულებანი 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 14-15;
125. იქვე, გვ., 75;
126. იქვე, გვ., 46;
127. იქვე, გვ., 59;
128. იქვე, გვ., 59-60;
129. Оксфордский толковый словарь по психологии, 2002.
<http://www.psyoffice.ru/6-487-psihiicheskaja-impotencija.htm>
130. Лейбин Валерий, Словарь-справочник по психоанализу, Москва, 2010.
<http://elkniga.ru/static/book/sample/00/20/19/00201904.bin.dir/00201904.pdf>
131. Revised 2010: Revised terminology and concepts for organization of seizures and epilepsies: Report of the ILAE Commision on Classification and Terminology, 2005-2009.
http://www.ilae.org/Visitors/Centre/ctf/documents/ClassificationReport_2010_000.pdf
132. შენგელაია ღემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 111-112;
133. იქვე, გვ., 36;
134. იქვე, გვ., 112;
135. ბრეგაძე კონსტანტინე, „ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე)“, გამომც. „მერიდიანი“, თბილისი, 2013, გვ., 70;
136. შენგელაია ღემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 110;
137. იქვე, გვ., 108-109;
138. იქვე, გვ., 107-108;

139. ბარნოვი ვასილ, თხზ. სრული კრებული ათ ტომად, (ტ. X), გამომც. „საბჭოთა მწერალი“, თბილისი, 1964, გვ., 245-246;
140. კვაჭანტირაძე მანანა, „პრიტა თეთრ ვეშაპზე“, „წერილები ლიტერატურაზე“, თბილისი, 2001, გვ., 12;
141. შესაქმე: 1,1-3;
142. იოანე: 8, 12;
143. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 110;
144. Даль Владимир, Толковый словарь живого великорусского языка, (Т. IV), Изд. „Товарищество М. О. Вольфа, С-Петербург-Москва, 1909, стр., 849-850;
145. ბაგრატიონი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, (ტ. IV), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1973, გვ., 36;
146. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 109;
147. იქვე, გვ., 107;
148. იქვე, გვ., 60;
149. იქვე, გვ., 76;
150. რობაქიძე გრიგოლ, „გველის პერანგი“, ნაწერები 5 ტომად, (წ. I.), ლიტერატურის მუზეუმის გამომც. თბილისი, 2012, გვ., 240;
151. რობაქიძე გრიგოლ, „ვასილი კამენსკის“, ნაწერები 5 ტომად, (წ. I.), ლიტერატურის მუზეუმის გამომც. თბილისი, 2012, გვ., 67;
152. რობაქიძე გრიგოლ, გველის პერანგი, ნაწერები 5 ტომად, (წ. I.), ლიტერატურის მუზეუმის გამომც. თბილისი, 2012, გვ., 440;
153. Юнг Карл, Психологические аспекты матери. , Душа и миф: шесть архетипов“, Изд. „Государственная библиотека Украины для юношества“, Киев, 1996, стр., 114-121;
154. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 112;
155. იქვე, გვ., 61;
156. იქვე, გვ., 46;
157. იქვე, გვ., 81;

158. იქვე, გვ., 85;

159. იქვე, გვ., 102;

160. Булгаков Сергей, Православие. Расколы. Ереси. Секты, Изд. „Современник“, Москва, 1994, стр., 168;

161. Мельников-Печерский Павел, Белые голуби, Собрание Сочинений в 6 т., (Т. VI), Изд. „Правда“, Москва, 1963, стр.253-376;

162. Бонч-Бруевич Владимир, Сектантство и старообрядчество в первой половине XIX века, избранные сочинения, Изд. СПб, Москва, 1908-1910, стр., 296;

163. 1. Капанадзе Константин, История русского населения в Грузии, Журнал „Клио“, 2000, стр., 184-193;

164. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 86;

165. იქვე, გვ., 113;

166. მეტრეველი როინ, „მეფე თამარი“, გამომც. „განათლება“, თბილისი, 1991, გვ.-123-155;

167. მარინეტი ფილიპო ტომასო, „ფუტურისმის პირველი მან-იფესტი“, ჟურნ. „კრიტიკა“, 1993, N 1-2, გვ., 155;

168. Леви-Стросс Клод, Структурная антропология, Изд. „Эксмо-пресс“, Москва, 2001, стр., 215;

169. ჩხენკელი თამაზ, „ტრაგიკული ნიღბები“, გამომც. „მემკვიდრეობა“, თბილისი, 2009, გვ., 16;

170. ბაქრაძე აკაკი, „მითოლოგიური ენგადი“, გამომც. „ნეკერი“, თბილისი, 2000, გვ., 97;

171. კიკნაძე ზურაბ, შუამდინარული მითოლოგია, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1979, გვ., 172;

172. შენგელაია დემნა, „მზეთუნახავი“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ., 262-263);

173. იქვე, გვ., 266;

174. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 14-15;

175. იქვე, გვ., 118;

176. ინწკირველი ეთერ, „ბიბლიური სიუჟეტების ხალხური ვარიანტები“, დისერტაცია, თბილისი, 2004, გვ., 137;

177. ბატრაძე ა., მითოლოგიური ენგადი, გამომც. „ნეკერი“, თბილისი, 2000, გვ., 98-99;

178. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, ჟურნ. „მნათობი“, 1924, ?1 გვ., 52;

179. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, ჟურნ. „მნათობი“, 1924, ?2 გვ., 22;

180. შენგელაია დემნა, „ამირანის გარშემო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ.301;

181. შენგელაია დემნა, „ვაშა“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ., 264;

182. შენგელაია დემნა, „ამირანის გარშემო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ.. 301.

183. სიხარულიძე ქეთევან, „ერთი უცნობი მითისა და მასთან დაკავშირებული რიტუალის რუდიმენტები კავკასიელთა ფოლკლორში“, ჟურნ. „ქართული ფოლკლორი“, 2010, ? 5 (XXI), გვ., 7;

184. შენგელაია დემნა, „მზეთუნახავი“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ., 266-267;

185. კიკნაძე ზურაბ, „შუამდინარული მითოლოგია“, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1979, გვ., 244;

186. ჯანჯიბუხაშვილი მ., „მარადქალური (გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სულის“ მიხედვით)“, კრებ. „თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით“ (ეძღვნება გრიგოლ რობაქიძის ხსოვნას), საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, 2003, 133;

187. კიკნაძე ზურაბ, „შუამდინარული მითოლოგია“, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1979, გვ., 228;

188. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 116;

189. „თაბუზის სიზმარი“, „ძველი შუამდინარული პოეზია“, რედაქტორი მ. ამაშუკელი, გამომც. „ნაკადული“, თბილისი, 1969, გვ., 101;

190. Фрезер Джеймс Джордж, „Золотая ветвь:

Исследование магии и религии", Изд. „Ермак“, Москва, 2003, стр., 343-34; .

191. Крамер Самюэль, Мифология Шумера и Аккада, Сборник Мифологии древнего мира, Изд. „Наука“, Москва, 1977, стр., 122-160;

192. კიკნაძე ზურაბ, „შუამდინარული მითოლოგია“, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1979, გვ., 244;

193. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზულებანი 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 116;

194. იქვე, გვ., 117;

195. კიკნაძე ზურაბ, „შუამდინარული მითოლოგია“, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1979, გვ., 252-253;

196. Тресиддер Джек, Словарь символов, Изд. „Фаир Пресс“, Москва, 1992, стр., 115;

197. ზუციშვილი ქეთევან, „წინარეკრისტიანული რწმენა-წარმოდგენები საქართველოში“, საქართველოს ეთნოგრაფია/ეთნოლოგია, რ. თოფჩიშვილის საერთო რედაქციით, გამომც. „უნივერსალი“, თბილისი, 2010, გვ., 400-401;

198. მახაური ტრისტან, „გველის სახე ინგილოურ თქმულებებში“, ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევები, (წ. III), გამომც. „უნივერსალი“, თბილისი, 2011, გვ., 103;

199. გაბრიელაშვილი ლელა, „ცხოველთა პარადიგმული სახე-სიმბოლოები ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველ რედაქციებში“, ჟურნ. „კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა“, 2005, ? 8, გვ., 37;

200. მათე, 10,16;

201. ბაქრაძე აკაკი, „კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი“, თხზ. (ტ. II). გამომც. „ლომისი“, თბილისი, 2003, გვ., 47;

202. შენგელაია დემნა, „ვაშა“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ., 258-259;

203. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, ჟურნ. „მნათობი“, 1924, ?1 გვ., გვ., 46,47;

204. შენგელაია დემნა, „ამირანის გარშემო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ., 292;

205. შენგელაია დემნა, „ვაშა“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომც.

„საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ., 259;

206. Бычков Виктор, „Византийская эстетика“, Изд. „Искусство“, Москва, 1977, стр., 223;

207. აბაკელია ნინო, „სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში“, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, თბილისი, 1997, გვ., 17;

208. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 92-93;

209. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, ჟურნ. „მნათობი“, 1924, ?1 გვ., 48;

210. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 93;

211. ბაქრაძე აკაკი, „ქარღუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი“, თხზ. (ტ. II). გამომც. „ლომისი“, თბილისი, 2003, გვ., 197;

212. გამსახურდია ზვიად, „საქართველოს სულიერი მისისია“, გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1991, გვ., 205-206;

213. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 96;

214. იქვე, გვ., 77;

215. კვაჭანტირაძე მანანა, „ოთარ ჭილაძის მხატვრული სისტემის სემიოლოგიური ასპექტები“, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, 1999, გვ., 131-132;

216. ჯავახიშვილი ივანე, „ქართველი ერის ისტორია“, თხზ. 12 ტომად, (ტ. I), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1979, გვ., 201;

217. Мелетинский, Елеазар, Древнезпические сказания народов Кавказа и Закавказья, История всемирной литературы В 9 Томах, (т. II), Изд. „Наука“, Москва, 1984, стр., 283;

218. შენგელაია დემნა, „ამირანის გარშემო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ., 288;

219. შენგელაია დემნა, „ამირანის გარშემო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ., 288;

220. იქვე, გვ., 305;

221. ვაჟა-ფშაველა, „ამირანი“, თხზ. 2 ტომად, (ტ. I.), გამომც.

„საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1979, გვ.7-9;

222. წერეთელი აკაკი, „თორნიკე ერისთავი“, რჩეული ზუთ ტომად, (ტ II), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1989, 74;

223. იქვე;

224. ტაბიძე გალაკტიონ, „მშობლიური ეუემერა“, რჩეული, გამომც. „მერანი“, თბილისი, 1982, გვ., 152-153;

225. როდოსელი აპოლონიუს, „არგონავტიკა“, გამომც. „მეცნიერება“, თბილისი, 1975, 114;

226. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ.,96;

227. რობაქიძე გრიგოლ, „რა უნდა აგონდებოდეს ქართველს“, ნაწერები 5 ტომად, (წიგნი IV), ლიტერატურის მუზეუმის გამომც. თბილისი, 2012, გვ., 208;

228. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 123;

229. ჭილაძე ოთარ, „მარტის მამალი“, გამომც. „მერანი“,თბილისი,1991, გვ., 338;

230. ჭრელაშვილი მანანა, „„ხის ბეჭის“ მითის ვარიანტები კავკასიურ ფოლკლორში“, ჟურნ. „ქართული ფოლკლორი“, 2006, 3, (XIX). გვ., 251;

231. კვაჭანტირაძე მანანა, „პრიტჩა თეთრ ვეშაპზე“, „წერილები ლიტერატურაზე“, თბილისი, 2001, გვ., 92;

232. შენგელაია დემნა, „სამი სკნელი“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ., 252;

233. ზუციშვილი ქეთევან, „წინარეკრისტიანული რწმენა-წარმოდგენები საქართველოში“, საქართველოს ეთნოგრაფია/ეთნოლოგია, რ. თოფჩიშვილის საერთო რედაქციით, გამომც. „უნივერსალი“, თბილისი, 2010, გვ., 392;

234. სიხარულიძე ქეთევან, „ერთი უცნობი მითისა და მასთან დაკავშირებული რიტუალის რუდიმენტები კავკასიელთა ფოლკლორში“, ჟურნ. „ქართული ფოლკლორი“, 2010, N 5 (XXI), გვ., 5;

235. ჯავახიშვილი ივანე, „ქართველი ერის ისტორია“, თხზ. 12 ტომად, (ტ. I), თბილისის უნივერსიტეტის გამომც. თბილისი, 1979, გვ., 271;

236. აბაქელია ნინო, „„დაიმონები“ ქართულ მითო-რიტუალურ

სისტემაში", ჟურნ. „სემიოტიკა“, 2008, N 3, გვ., 153;

237. შენგელაია დემნა, „სანაგარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 19;

238. ორბელიანი სულხან-საბა, „ლექსიკონი ქართული“, (ტ. II), გამომც. „მერანი“, თბილისი, 1991, გვ., 402;

239. მაკალათია სერგი, „სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია“, საქართველოს მხარეთმცოდნეობის საზოგადოების შრომები, თბილისი, 1941, გვ. 337;

240. შენგელაია დემნა, „სანაგარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 22;

241. იქვე, გვ., 23;

242. იქვე, გვ., 90;

243. იქვე, გვ., 35-36;

244. თანდილავა ზურაბ, „წყლის კულტი და ქართული ფოლკლორი“, გამომც. „აჭარა“, ბათუმი, 1996, გვ., 47;

245. შენგელაია დემნა, „სანაგარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 13;

246. იქვე, გვ., 33-34;

247. იქვე, გვ., 35;

248. Гильденштедт Иоганн, „Путешествие по кавказу и тешествие и наблюдение в Грузии“.

<http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Kavkaz/XVIII/17601780/Gildenstedt/text4.htm>

249. შენგელაია დემნა, „სანაგარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 20;

250. იქვე, გვ., 36;

251. შენგელაია დემნა, „სანაგარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 11-12;

252. იქვე, გვ., 12;

253. იქვე, გვ., 97;

254. იქვე, გვ., 13;

255. ორბელიანი სულხან-საბა, „ლექსიკონი ქართული“, (ტ. I), გამომც. „მერანი“, თბილისი, 1991, გვ., 606;

256. შენგელაია დემნა, „სანაგარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 87;

257. მილორავა ინგა, „კერია-მიწა-მამული ნიკო ლორთქი-ფანიძე“, კრებ. „ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზ-მის მიჯნაზე (ეძღვნება მიხეილ ჯავახიშვილისა და ნიკო ლორთქი-ფანიძის დაბადებიდან 130-ე წლისთავს)“, ლიტერატურის ინსტიტუ-ტის გამომც. თბილისი, 2010, გვ., 36-37;

258. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 87;

259. იქვე, გვ., 87;

260. იქვე, გვ., 34,79;

261. იქვე, გვ., 2-35;

262. Скопцы, Следствие Вели... с Леонидом Каневским- 137, (30.04.2010), НТВ.

https://www.youtube.com/watch?v=0n8faNuJabY&ab_channel=%D0%9D%D0%A2%D0%92

263. Иванов Василий, „Русская интеллигенция и масонство, От петра Первого до наших дней“, Харбин, 1934, стр., 497;

264. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 127;

265. იქვე, გვ., 105;

266. იქვე, გვ., 125;

267. იქვე, გვ., 128-129;

268. იქვე, გვ., 100;

269. იქვე, გვ., 127;

270. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, ჟურნ. „მნათობი“, 1924, ?3 გვ., 68;

271. Холл Джеймс, „Словарь сюжетов и символов в искусстве“, Изд. „Крон- Пресс“, Москва, стр., 1999, 23;

272. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 129-130;

273. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, ჟურნ. „მნათობი“, 1924, ?3 გვ., 67;

274. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 35;

275. იქვე, გვ., 36;

276. იქვე, გვ., 36;

277. იქვე, გვ., 128-129;

278. გომართელი ამირან, „ქართული სიმბოლისტური პროზა“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომც. თბილისი, 1997, გვ., 113-114;

279. Барт Ролан, „Расиновский человек“, „О Расине, Семиотика, Поэтика (Избранные работы)“, Изд. „Прогресс“, Мсква, 1989, стр., 142;

280. ჯალიაშვილი მაია, „იდეალების გარეშე (კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ მიხედვით)“, ჟურნ. „კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა“, 2005, N 8, გვ., 238;

281. გამსახურდია კონსტანტინე, „დიონისოს ღიმილი“, თხზ. 20 ტომად, (ტ. II), გამომც. „დიდოსტატი“, თბილისი, 1992, გვ., 148;

282. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია, თხზ. 4 ტომად, (ტ. III), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1970, გვ., 36;

283. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, ალმანახი „დარიალი“ (ჟურნ. „მნათობის“ დამატება), 1925, ?1, გვ., 82;

284. შენგელაია დ., „გურამ ბარამანდია, თხზ. 4 ტომად, (ტ. III). გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1970, გვ., 36;

285. იქვე, გვ., 37;

286. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, ალმანახი „დარიალი“ (ჟურნ. „მნათობის“ დამატება), 1925, ?1, გვ., 94;

287. იქვე, გვ., 96-97;

288. იქვე, გვ., 93;

289. იქვე, გვ., 97;

290. ბრეგაძე კონსტანტინე, „ქართული მოღერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე)“, გამომც. „მერიდიანი“, თბილისი, 2013, გვ., 62;

291. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, ალმანახი „დარიალი“ (ჟურნ. „მნათობის“ დამატება), 1925, N1, გვ., 192;

292. იქვე, გვ., 102;

293. იქვე, გვ., 103;

294. იქვე, გვ., 101;

295. იქვე, გვ., 104;

296. იქვე, გვ., 106;

297. იქვე, გვ. :84;

298. იქვე, გვ. 84;

299. იქვე, გვ. 85;

300. იქვე, გვ. 85;

301. იქვე, გვ. 86;

302. იქვე, გვ. 87;

303.1. Барт Ролан, „Расиновский человек“, „О Расине, Семиотика, Поэтика (Избранные работы)“, Изд. „Прогресс“, Мсква, 1989, стр.,145;

304. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, აღმანახი „დარია-ლი“ (ჟურნ. „მნათობის“ დამატება), 1925, N1, გვ., 109;

305. იქვე, გვ. 89;

306. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია, თხზ. 4 ტომად, (ტ. III). გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1970, გვ., 46;

307. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, აღმანახი „დარია-ლი“ (ჟურნ. „მნათობის“ დამატება), 1925, N1, გვ., 23;

308. გამსახურდია კონსტანტინე, „დიონისოს ღიმილი“, თხზ. 20 ტომად, (ტ. II), გამომც. „დიდოსტატი“, თბილისი, 1992, გვ., 363;

309. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, აღმანახი „დარია-ლი“ (ჟურნ. „მნათობის“ დამატება), 1925, N1, გვ., 82,99;

310. იქვე, გვ. 92;

311. იქვე, გვ., 88;

312. იქვე, გვ., 108;

313. იქვე, გვ., 109;

314. Барт Ролан, „Расиновский человек“, „О Расине, Семиотика, Поэтика (Избранные работы)“, Изд. „Прогресс“, Мсква, 1989, стр.,185;

315. იქვე;

316. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, აღმანახი „დარია-ლი“ (ჟურნ. „მნათობის“ დამატება), 1925, N1, გვ., 88;

317. მოსია ბელა, „ახალი აღთქმის სახისმეტყველებითი აზროვნების ასახვა ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაში (მეგრული მასალების მიხედვით)“, ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, ზუგდიდი, 2000, გვ., 57;

318. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, აღმანახი „დარია-

ლი" (ჟურნ. „მნათობის" დამატება), 1925, N1, გვ., 84;

319. იქვე, გვ., 104;

320. გამსახურდია კონსტანტინე, „ახალი ევროპა ლიტერატურული პარიზი", თხზ. 10 ტომად, (ტ. VII), გამომც. „საბჭოთა საქართველო", თბილისი, 1983, გვ., 460;

321. რობაქიძე გრიგოლ, თხზ. სერია „შერისხულნი", (ტ. II.), გამომც. „მერანი", თბილისი, 1994მ გვ., 228;

322. შენგელაია ღემნა, „გურამ ბარამანდია", აღმანახი „ღარიალი" (ჟურნ. „მნათობის" დამატება), 1925, N1, გვ., 82;

323. იქვე, გვ., 45;

324. იქვე, გვ., 110;

325. იქვე, გვ., 82;

326. შენგელაია ღემნა, „გურამ ბარამანდია, თხზ. 4 ტომად, (ტ. III). გამომც. „საბჭოთა საქართველო", თბილისი, 1970, გვ., 13;

327. შენგელაია ღემნა, „გურამ ბარამანდია", აღმანახი „ღარიალი" (ჟურნ. „მნათობის" დამატება), 1925, N1, გვ., 114;

328. იქვე, გვ., 115;

329. იქვე, გვ., 115;

330. იქვე, გვ., 114;

331. იქვე, გვ., 114;

332. გელოვანი აკაკი, „მითოლოგიური ლექსიკონი", გამომც. „საბჭოთა საქართველო", თბილისი, 1983, გვ., 142;

333. შენგელაია ღემნა, „გურამ ბარამანდია", აღმანახი „ღარიალი" (ჟურნ. „მნათობის" დამატება), 1925, N1, გვ., 114;

334. იქვე, გვ., 113;

335. იქვე, გვ., 110;

336. ბაქრაძე აკაკი, „მითოლოგიური ენგადი", გამომც. „ნეკერი", თბილისი, 2000, გვ., 106;

337. შენგელაია ღემნა, „გურამ ბარამანდია, თხზ. 4 ტომად, (ტ. III). გამომც. „საბჭოთა საქართველო", თბილისი, 1970, გვ., 16;

338. იქვე, გვ., 16;

339. იქვე, გვ., 40;

340. იქვე, გვ., 117;

341. შენგელაია ღემნა, „გურამ ბარამანდია", აღმანახი „ღარიალი" (ჟურნ. „მნათობის" დამატება), 1925, N1, გვ., 112-113;

342. მოსია ბელა, „ახალი აღთქმის სახისმეტყველებითი აზროვნების ასახვა ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაში (მეგრული მასალების მიხედვით)", ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, ზუგდიდი, 2000, გვ., 27-28;

343. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია", აღმანახი „დარიალი" (ჟურნ. „მნათობის" დამატება), 1925, N 1, გვ., 118;

344. აბაკელია ნინო, „სიცოცხლის ციკლთან დაკავშირებული საკრალური ხის სიმბოლიკა ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში", ჟურნ. „სემიოტიკა", 2007, N 1, გვ., 24;

345. კვაჭანტირაძე მანანა, „ოთარ ჭილაძის მხატვრული სისტემის სემიოლოგიური ასპექტები", შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, 1999, გვ., 157;

346. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია", აღმანახი „დარიალი" (ჟურნ. „მნათობის" დამატება), 1925, N 1, გვ., 119-120;

347. შენგელაია დემნა, „მორღუ", თხზ. 4 ტომად, (ტ. III). გამომც. „საბჭოთა საქართველო", თბილისი, 1970, გვ., 20;

348. lempereur Frances, Ghosts, visions, voices. BMJ (British Medical Journal) 1992, 1518-1519;

349. Papadimitropoulos Panagiotis, Psychedelic Trance: ritual, belief and transcendentalexperience in modern raves, Durham Anthropology Journal Volume 16 (2) 2009, 67-74;

350. aski Marghanita, A Study of some Secular and Religious experienses. Psychology, Gresset Press, london, 1961, 57

351. ბაქრაძე აკაკი, „მითოლოგიური ენგაღი", გამომც. „ნეკერი", თბილისი, 2000, გვ., 107;

352. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია", აღმანახი „დარიალი" (ჟურნ. „მნათობის" დამატება), 1925, ?1, გვ., 121;

353. იქვე, გვ., 121-122;

354. მაკალათია სერგი, „სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია", საქართველოს მხარეთმცოდნეობის საზოგადოების შრომები, თბილისი, 1941, გვ., 348;

355. შენგელაია დემნა, „მორღუ", თხზ. 4 ტომად, (ტ. III), გამომც. „საბჭოთა საქართველო", თბილისი, 1970, გვ., 23;

356. Конен Валентина, „История зарубежной музыки", Изд. „Музыка", Москва, 1976, стр., 218;

357. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, ალმანახი „დარია-ლი“ (ჟურნ. „მნათობის“ დამატება), 1925, N1, გვ., 122;

358. რობაქიძე გრიგოლ, „იმამ შამილ“, ნაწერები 5 ტომად, (წიგნი I.), ლიტერატურის მუზეუმის გამომც. თბილისი, 2012, გვ., 138;

359. იქვე, გვ., 139;

360. ჯავახიშვილი მიხეილ, „გივი შადური“, ქართული პროზა, (ტ. XXII), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1995, გვ., 459;

361. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, ალმანახი „დარია-ლი“ (ჟურნ. „მნათობის“ დამატება), 1925, ?1, გვ., 88;

362. იქვე, გვ., 89;

363. იქვე, გვ., 109;

364. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. III). გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1970, გვ., 53;

365. იქვე, გვ., 56;

366. Шишкин Владимир, Военный и морской министр Временного Всероссийского правительства А.В. Колчак, Вестник НГУ, Т. 7, Новосибирск, 2008, стр., 54-65;

367. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, ალმანახი „დარია-ლი“ (ჟურნ. „მნათობის“ დამატება), 1925, N1, გვ., 70, 56;

368. იქვე, გვ., 123;

369. იქვე, გვ., 124-125;

370. შენგელაია დემნა, „ფაიფურის პავილიონი“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. IV), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ., 247-249;

371. იქვე, გვ., 125-127;

372. იქვე, გვ., 129;

373. იქვე, გვ., 129;

374. იქვე, გვ., 126;

375. იქვე, გვ., 128;

376. იქვე, გვ., 128;

377. იქვე, გვ., 130;

378. იქვე, გვ., 140;

379. Ключников Сергей, Священная наука чисел, Изд. „Беловодье“, Москва, 1996, стр., 11-12;

380. შენგელაია ღემნა, „გურამ ბარამანდია“, აღმანახი „ღარი-
ლი“ (ჟურნ. „მნათობის“ ღამატება), 1925 ,N1, გვ. 131;
381. იქვე, გვ. 131;
382. იქვე, გვ. 132;
383. იქვე, გვ. 133-134;
384. იქვე, გვ. 135;
385. იქვე, გვ. 136;
386. იქვე, გვ. 136;
387. იქვე, გვ. 137;
388. იქვე, გვ. 137;
389. იქვე, გვ. 138;
390. იქვე, გვ. 138-139;
391. იქვე, გვ. 140;
392. იქვე, გვ. 140;
393. იქვე, გვ. 141;
394. იქვე, გვ. 141;
395. იქვე, გვ. 141;
- 396 შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1,
გვ. 43;
397. იქვე, გვ. 60;
398. იქვე, გვ. 45;
399. იქვე, გვ. 43;
400. იქვე, გვ. 67;
401. იქვე, გვ. 62;
402. იქვე, გვ. 62;
403. აფხაზაფა ილია, „ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია“, (ტ.
VII), საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომც. თბილისი,
1984, გვ. 652;
404. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N
1, გვ. 54;
405. Личман Борис, „Древние государства и
движение народов (до X века). История России“,
(Кн. I), Изд. „СВ 96“ Екатеринбург, 2001, стр.,
26;
406. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N

- 1, გვ. 60;
407. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“ , 1927, N 3, გვ., 53-54;
408. Беркли Джордж, „Сочинения“, Изд. „Мысль“, Москва, 1978, стр., 208;
409. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“ , 1927, N 3, გვ., 53-54;
410. Фихте Иоганн, „Назначение человека“, Сочинения в двух томах, (Т. II.), Изд. „Мифрил“, Санкт-Петербург, 1993, стр., 223;
411. Фролов Иван, „Философский словарь“, Изд. „Политиздат“, Москва, 1981стр., 445;
412. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“ , 1927, N 1, გვ. 60-61;
413. ბერგსონი ანრი, ცნობიერების უშუალო მონაცემები, გამომც. „ნეკერი“, თბილისი, 1993, გვ., 9,24;
414. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“ , 1927, N 3, გვ. 62;
415. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“ , 1927, N 1, გვ. 65;
416. ჩხაიძე თინა, „მიბრუნება წარმართობისაკენ“, გამომც. „უნივერსალი“, თბილისი, 2000, გვ., 45;
417. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“ , 1927, N 1, გვ. 49;
418. იქვე, გვ., 53-62;
419. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“ , 1927, N 2, გვ. 93;
420. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“ , 1927, N 1, გვ. 50;
421. იქვე, გვ. 50;
422. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“ , 1927, N 2, გვ. 111;
423. იქვე, გვ. 102;
424. იქვე, გვ. 102;
425. იქვე, გვ.113;

426. იქვე, გვ. 36;
427. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 41;
428. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 2, გვ. 101;
429. იქვე, გვ. 105;
430. Мелетинский Елеазар, „Ворон“, „Мифы народов мира: Энциклопедия“, Изд. „Советская Энциклопедия“, Москва, 1980, стр., 245-247;
431. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 53;
432. იქვე, გვ. 53;
433. იქვე, გვ. 63;
434. იქვე, გვ. 64;
435. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 2, გვ. 91;
436. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 55;
437. იქვე, გვ. 55;
438. იქვე, გვ. 57;
439. იქვე, გვ. 44;
440. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 2, გვ. 95;
441. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 3, გვ. 51;
442. ფსალმ. 115,2;
443. პავლე 3:4-20;
444. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 46;
445. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 3, გვ. 52;
446. ლუკა 7:36-50;
447. მარკოზი 15,34;
448. შენგელაია ღემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 47;

449. ყაუხჩიშვილი თინათინ, „სტრაბონის გეოგრაფია“, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომც. თბილისი, 1957, გვ., 126;
450. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 3, გვ., 52;
451. იქვე, გვ., 57-58;
452. იქვე, გვ., 57,58;
453. იქვე, გვ., 57;
454. იქვე, გვ., 58;
455. იქვე, გვ., 58;
456. იქვე, გვ., 59;
457. იქვე, გვ., 59-60;
458. იქვე, გვ., 58;
459. იქვე, გვ., 59;
460. იქვე, გვ., 59;
461. იქვე, გვ., 59;
462. იქვე, გვ., 59,60;
463. იქვე, გვ., 59,60;
464. იქვე, გვ., 60;
465. იქვე, გვ., 61;
466. იქვე, გვ., 62;
467. იქვე, გვ., 63;
468. იქვე, გვ., 62;
469. იქვე, გვ., 63;
470. იქვე, გვ., 65;
471. კოტეტიშვილი ვახტანგ, „ხალხური პოეზია“, თბილისი, 1961, გვ., 325;
472. ჩხეიძე ეკა, „რიცხვთა სიმბოლიკა ქართულ ფოლკლორში“, ჟურნ. „ლიტერატურული ძიებანი“ N 22, თბილისი, 2002, გვ., 437;
473. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 3, გვ., 65;
474. იქვე, გვ., 67;
475. იქვე, გვ., 66;
476. იქვე, გვ., 67;
477. იქვე, გვ., 69;
478. იქვე, გვ., 70;

479. იქვე, გვ. 70;

480. იქვე, გვ. 69,70;

481. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N1, გვ. 43;

482. Бахтин Михаил, „Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках“, Изд. „Искусство“, Москва, 1986, стр., 281;

483. რობაქიძე გრიგოლ, „ფალესტრა“, ნაწერები 5 ტომად, (წიგნი I), ლიტერატურის მუზეუმის გამომც. თბილისი, 2012, გვ., 467;

484. კაკაბაძე გიორგი, „ნიკო ფიროსმანი. დაკარგული უბრალოების ძიება“, გამომცემლობა „პეგასი“, თბილისი, 2010, გვ., 294;

485. ტაბიძე ტიციან, „ქიმერიონი“, რჩეული ნაწარმოებები 2 ტომად, (ტ. II), გამომც. „პალიტრა L“, თბილისი, 2012, გვ., 224;

486. რობაქიძე გრიგოლ, „ფალესტრა“, ნაწერები 5 ტომად, (წიგნი I), ლიტერატურის მუზეუმის გამომც. თბილისი, 2012, გვ., 468;

487. Гришанин Никита, „Текст, символ, миф в семиотическом анализе городской культуры“

<http://www.dissercat.com/content/tekst-simvol-mif-v-semioticheskom-analize-gorodskoi-kultury>

488. Топоров Владимир, Петербургский текст русской литературы, избранные труды, Изд. „Искусство-СПБ“, Санкт-Петербург, 2003, стр., 7;

489. ბრათაშვილი ნიკოლოზ, თხზულებანი, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 174;

490. Брюсов Валерий, „Н.А. Некрасов как поэт города,“ Изд. „Художественная литература“, Москва, 1987, стр., 206;

491. ლომთათიძე ჭოლა, „თეთრი ღამე, რჩეული თხზულებანი ორ ტომად, (ტ. II), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, 1972, გვ., 113;

492. ჯიშიაშვილი ქეთევან, „ქალაქური სივრცე და კულტურის ახალი პარადიგმა“, ჟურნ. „სემიოტიკა“, 2011, N 9, გვ., 174;

493. ნადირაძე კოლაუ, „ავზნიანი ქალაქი“, ჟურნ. „ცისფერი ყანები“, 1916, N 2, გვ., 26;

494. იაშვილი პაოლო, „ფარშევანგები ქალაქში“, პოეზია, პროზა, წერილები, თარგმანები, გამოც. „ნაკადული“, თბილისი, 1975, გვ., 78;

495. ტაბიძე ტიციან, „ორი აპრილი“, ლექსები, პოემები, პროზა, წერილები, გამოც. „მერანი“, თბილისი, 1985, გვ., 84

496. ტაბიძე გალაკტიონ, „მშობლიური ეფემერა“, რჩეული, გამოც. „მერანი“, თბილისი, 1982.გვ., 391;

497. რობაქიძე გრიგოლ, „გველის პერანგი“, ნაწერები 5 ტომად, (წ. I.), ლიტერატურის მუზეუმის გამოც. თბილისი, 2012, გვ., 381,383;

498. Шмидт Наталья, „Городской текст“ в поэзии русского модернизма, диссертация, Москва, 2007.

<http://www.dslib.net/russkaja-literatura/gorodskoj-tekst-v-poezii-russkogo-modernizma.html?>

499. Кумпан * Ксения, Конечный Альбин, „Наблюдения над топографией „Преступления и наказания“, Изд. „Наука“, Москва, 1976, стр., 180-190;

500. Анциферов Николай, Непостижимый город. Душа Петербурга, Ленинград, 1991

[https // im werden de / pdf / antsiferov_nepostizhimy_gorod_1991__ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/antsiferov_nepostizhimy_gorod_1991__ocr.pdf)

501. შენგელაია დეზა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, ?3, გვ. 36;

502. Топоров Владимир, „Петербург и Петербургский текст русской литературы. Семиотика города и городской культуры“. Петербург, труды по знаковым системам, XVIII. Издательство Тартуский госуниверситет, Тарту, 1984, стр., 18-22;

503. Меднис Нина, Сверхтексты в русской литературе.

<http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>

504. შენგელაია დეზა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 45;

505. იქვე, გვ., 42;

506. იქვე, გვ., 43;

507. იქვე, გვ. 43;

508. იქვე, გვ. 48,49;

509. იქვე, გვ. 41,43;

510. Лотман Юрий, „Символика Петербурга и проблемы семиотики города, Сборник Семиотика города и городской культуры“. Петербург, труды по знаковым системам XVIII, Изд. Тартуский госуниверситет, Тарту, 1984, стр., 35;

511. Фрейд Зигмунд, Психоанализ. Религия. Культура, Издательство „Ренессанс“, Москва, 1992 стр., 71;

512. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 41;

513. იქვე, გვ. 41;

514. ჯუანშერი, „ცხოვრება და მოქალაქეობა ვახტანგ გორგასლისა“, „ქართლის ცხოვრება“, (ტ. I), ბაკურ სულაკაურის გამომც. თბილისი, 2012-გვ., 176-180;

515. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 46;

516. იქვე, გვ. 48;

517. იქვე, გვ. 41;

518. მროველი ლეონტი, „მოქცევაი ქართლისაი, ქართლის ცხოვრება, გამომც. „მერიდიანი“, „არტანუჯი“, თბილისი, 2008.229;

519. მელიქიშვილი გიორგი, ანთელავა ილია, ღუნდუა ვარლამ, „საქართველოს ისტორიის ნარკვევები 8 ტომად“, (ტ. II), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1973-გვ., 132;

520. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 42;

521. იქვე, გვ. 42;

522. Меднис Нина, Сверхтексты в русской литературе .

<http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>

523. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 36,37;

524. იქვე, გვ. 41;

525. Шимов Ярослав, „Прага: скромное обаяние „посторонней“ столицы“, Журнал „Логос“ 1991-2005, Избранное: В 2 т., (Т. II), Изд. дом „Территория будущего“, Москва, 2006, стр., 566;

526. იაკობიშვილი ლელა, „ქართულ და ევროპულ ღირებულებათა პარმონიზაციის პერსპექტივა“, კრებ. „საქართველო 2014 ევროპიზაციის მოლოდინში“, გამომც. „უნივერსალი“, თბილისი, 2014 გვ., 110-111;

527. ჭიჭიშვილი გერონტი, „ესეები, ნარკვევები“, გამომც. „მერანი“, თბილისი, 198543;

528. ხარბელია მალხაზ, „გალაკტიონის ქალაქური ტექსტი (პოეტური ნარკისიზმი და ინტერტექსტუალობა)“, კრებ. „გალაკტიონოლოგია“, (ტ. I), საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, 2002გვ., 162;

529. კვაჭანტირაძე მანანა, „ვინ არის პეტრე?“, „ვექტორები“, გამომც. „მერიდიანი“, თბილისი, 2013, გვ., 121;

530. ხარბელია მალხაზ, „გალაკტიონის ქალაქური ტექსტი (პოეტური ნარკისიზმი და ინტერტექსტუალობა)“, კრებ. „გალაკტიონოლოგია“, (ტ. I), საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, 2002 გვ., გვ. 102;

531. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 49;

532. იქვე, გვ., 49;

533. Зиммель Георг, „Большие города и духовная жизнь“, журн. „Логос“, № 3/4 (34), Москва, 2002, стр., 23-25;

;

534. შენგელაია დემნა, Comentario de bello Gallico, ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“, 1924-25, N 1, 94-95;

535. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N1, გვ. 43;

536. Иванов Вячеслав, Солярные мифы, Мифы народов мира: Энциклопедия, Изд. „Советская Энциклопедия“, Москва, 1980, стр., 461;

537. ზუციშვილი ქეთევან, „წინარეკრისტიანული რწმენა-წარმოდგენები საქართველოში“, საქართველოს ეთნოგრაფია/ეთნოლოგია, რ. თოფჩიშვილის საერთო რედაქციით, გამომც. „უნივერსალი“, თბილისი, 2010.397;

538. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 2, გვ., 111;

539. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N1, გვ., 58;

540. იქვე, გვ., 47-53;

541. იქვე, გვ., 65-66;

542. Иванов Вячеслав, Лунарные мифы, Мифы народов мира: Энциклопедия, Изд. „Советская Энциклопедия“, Москва, 1980 стр., 79-80;

543. ჯავახიშვილი ივანე, „ქართველი ერის ისტორია“, თხზულებანი 12 ტომად, (ტ. I), თბილისის უნივერსიტეტის გამომც. თბილისი, 1979, გვ., 96;

544. ჯიშიაშვილი ქეთევან, „ქალაქური სივრცე და კულტურის ახალი პარადიგმა“, ჟურნ. „სემიოტიკა“, 2011, N 9178;

545. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ., 46;

546. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 2, გვ., 90;

547. იქვე, გვ., 90;

548. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 3, გვ., 64;

549. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 2, გვ., 92;

550. იქვე, გვ., გვ., 91;

551. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 3, გვ., 64;

552. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ., 46;

553. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 2, გვ., 91;

554. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N

3, გვ., 64;

555. ლომთათიბე ჭოლა, "თეთრი ღამე", რჩეული თხზ. ორ ტომად, (ტ. II), გამომც. „საბჭოთა საქართველო", 1972, გვ., 123;

556. შენგელაია დემნა, „ტფილისი", ჟურნალი „მნათობი", 1927, N 1, გვ., 51;

557. გომართელი ამირან, „ქართული სიმბოლისტური პროზა", თბილისის უნივერსიტეტის გამომც. თბილისი, 1997/134;

558. შენგელაია დემნა, „ტფილისი", ჟურნ. „მნათობი", 1927, N 1, გვ., 44-45;

559. იქვე, გვ., 47;

560. შენგელაია დემნა, „ტფილისი", ჟურნ. „მნათობი", 1927, N 3, გვ., 38;

561. შენგელაია დემნა, „ტფილისი", ჟურნ. „მნათობი", 1927, N 1, გვ., 66;

562. Аверинцев Сергей, „Вода"., Мифы народов мира: Энциклопедия, Изд. „Советская Энциклопедия", Москва, 1980, стр., 240;

563. შენგელაია დემნა, „ტფილისი", ჟურნ. „მნათობი", 1927, N 1, გვ., 58;

564. იქვე, გვ., 58, 59;

565. იქვე, გვ., 67;

566. იქვე, გვ., 48;

567. იქვე, გვ., 48;

568. იქვე, გვ., 48;

569. იქვე, გვ., 58;

570. Богданов Евгений, „Три столицы", Журнал „Версты", 1926, №1, стр., 148;

571. Ходасевич Владислав., Литературные статьи и воспоминания, Изд. им. Чехова, Нью-Йорк, 1954, стр., 399-400;

572. მიწიშვილი ნიკოლო, „თებერვალი", გამომც. „არტანუჯი", თბილისი, 2006/გვ., 86-87);

573. შენგელაია დემნა, „ტფილისი", ჟურნ. „მნათობი", 1927, N 1, გვ., 42;

574. რობაქიძე გრიგოლ, „გველის პერანგი", თბილისი, 1988, გვ., 242

219-220;

575. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 43;

576. იქვე, გვ. 46;

577. Меднис Нина, Сверхтексты в русской литературе.

<http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>

578. Аврелий Августин, О граде Божьем, Кн. VI-XI https://www.civisbook.ru/files/File/Avgustin_6-11.pdf

579. Топоров Владимир, „Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте“, Исследования по структуре текста. Изд. „Наука“, Москва, 1987, стр., 122;

580. რობაქიძე გრიგოლ, „გველის პერანგი“, თბილისი, 1988, გვ. 217;

581. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 3, გვ. 38;

582. იქვე, გვ. 39;

583. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 62;

584. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 3, გვ. 45;

585. Анциферов Николай, Книга о городе, изд. „Броегауз-Ефрон“, Ленинград, 1926, стр., 3;

586. ჟღენტე ბესარიონ, 1924 წელი ქართულ ლიტერატურაში, ჟურნ. „მნათობი“, 1925, N 2(10) გვ., 207;

587. ჩიჩუა შალვა, „მეოცე საუკუნის ქართული რომანი“, (წერ. II), ჟურნ. „ლიტერატურული ძიებანი“, 1999, 20, გვ., 279;

588. შენგელაია დემნა, „სანავარდო“, თხზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1968, გვ., 27, 41;

589. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ. 45;

590. Ермолин Евгений, „Христос и хаос. Петербургская мистерия Андрея Белого (о романе „Петербург“)“, стр., 15;

591. შენგელაია ღუმნა, „სანაეარდო“, თზზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართულო“, თბილისი, 1968, გვ., 76;
592. იქვე, გვ., 20;
593. იქვე,
594. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ., 42;
595. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 2, გვ., 111;
596. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ., 52;
597. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 2, გვ., 90;
598. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ., 42;
599. იქვე, გვ., 56;
600. იქვე, გვ., 55;
601. იქვე, გვ., 54;
602. შენგელაია ღუმნა, „სანაეარდო“, თზზ. 4 ტომად, (ტ. I.), გამომც. „საბჭოთა საქართულო“, თბილისი, 1968, გვ., 129-130;
603. იქვე, გვ., 90;
604. შენგელაია ღუმნა, „სანაეარდო“, ჟურნ. „მნათობი“, 1924, N 1 გვ., 46-47;
605. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 1, გვ., 41;
606. იქვე, გვ., 42;
607. იქვე, გვ., 41;
608. იქვე, გვ., 42;
609. იქვე, გვ., 41;
610. შენგელაია ღუმნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 3, გვ., 53;
611. Ермолин Евгений, „Христос и хаос. Петербургская мистерия Андрея Белого (о романе „Петербург“)“, стр., 9;
612. ბული ანდრეი, „პეტერბურგი“, გამომც. „არტანუჯი“, თბილისი, 2015, გვ., 31;

613. შენგელაია დემნა, „გურამ ბარამანდია“, აღმანახი „ღარი-ლი“ (ჟურნ. „მნათობის“ დამატება), 1925, N 1, გვ., 94;

614. შენგელაია დემნა, „ტფილისი“, ჟურნ. „მნათობი“, 1927, N 3, გვ., -52;

615. იქვე, გვ., 62;