
XX საუკუნის მწერლობა

*მანანა კვაჭანტირაძე
(საქართველო, თბილისი)*

ერთი შურისძიების ამბავი

(გურამ რჩეულიშვილის „კიდეგ ჩრდილო კავკასიაში ყვებოდნენ“)

XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან, პოსტსტალინური ეტაპის პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ ცვლილებებთან ერთად, ქართულ ლიტერატურულ არეალში ფეხს იკიდებს ისტორიულ-კულტურული და ფიზიკურ-ფსიქოლოგიური სივრცეების განსხვავებული აღქმა. პრობლემათა აღნიშნულ წრეს უკავშირდება „ცნობიერების ფილოსოფიის“ მიერ წამოჭრილი ეგზისტენციალური საზღვრების პრობლემაც, მათ შორის, სუბიექტურსა და ობიექტურს, „მე“-ს გარეგან და შინაგან სტრუქტურათა, „მე“-სა და „სხვას“, „ჩემიანსა“ და „სხვაგვარს“ შორის.

საზღვრის პრობლემა, რომელიც ზოგადად დამახასიათებელია გარდამავალი პერიოდების და მათ შორის, 50-იანი წლების ლიტერატურისთვის, არ გულისხმობს არც საბჭოთა ადამიანის წარმოდგენებს ქვეყნისა და მსოფლიოს გეოპოლიტიკურ საზღვრებზე, არც მხოლოდ ლიტერატურულ გვარებსა და ჟანრებს შორის საზღვრების ცვლილებას, არამედ ზოგადად საზღვრის კონცეპტის მიმართ კაცობრიობის ცნობიერების დამოკიდებულებას სხვადასხვა ისტორიულ-კულტურულ ეტაპზე – დანყებული სამყაროს, მატერიის საზღვრებზე წარმოდგენიდან, მწერლის თავისუფლებისა და ენის (სიტყვის) შესაძლებლობების ზღვარით დამთავრებული. ამაში, ცხადია, მოიაზრება სუბიექტის პირადი სივრცის საზღვრებიც, მისი ნგრევის პრობლემა და ამასთან დაკავშირებული კონფლიქტები.

შესაბამისად, 50-იანი-80-იანი წლების ლიტერატურული პროცესი შეცვლილი სივრცული წარმოდგენებისა და ახალი სივრცული მოდელების დამკვიდრების ფონზე ვითარდება. სივრცული ხატები იძენენ სემიოტურ დატვირთვას, ანუ გვევლინებიან ცნობიერებით-კულტურული კოდის ნიშან-ხატებად და ქმნიან კონოტაციურ მნიშვნელობათა დონეს, რომელიც დროის, ისტორიის, ადამიანის შინაგანი ბუნებისა და ყოფიერების შესახებ აღქმათა და წარმოდგენათა დამატებით ასოციაციურ მნიშვნელობებს აღმოაცენენ.

გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებაში სივრცე აღარაა მარტოოდენ ფიზიკური მნიშვნელობების მატარებელი ბუნებრივი ფონი. მოთხრობებში „მუნჯი ახმედი და სიცოცხლე“, „ირინა და მე“, „ალავერდობა“, „უსახელო უფლისციხელი“ – სივრცე სიმბოლიურ-ნიშნურ დატვირთვას იძენს, საერთო ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი კოდის ნაწილი ხდება და მკითხველს ფარული მნიშვნელობების ამოხსნას კარნახობს. ამ სიახლემ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა არამხოლოდ მიმეტურო-

ბის დაძლევის თვალსაზრისით, არამედ იგი მჭიდროდ გადაეჯეჭვა ლიტერატურის ფსიქოლოგიზაციისა და ფსიქოლოგიური რეალიზმის პრობლემებსაც და ფორმის სფეროში ახალ შემოქმედებით ამოცანათა გადაჭრის შესაძლებლობები გააჩინა.

გურამ რჩეულიშვილის ღრმა დაინტერესება ინტერსუბიექტურობის პრობლემისადმი განსაკუთრებული სიმწვავეთაა აღბეჭდილი სიყვარულის თემაზე დაწერილ მოთხრობებში „ირინა და მე“, „კიდევ ჩრდილო კავკასიაში ყვებოდნენ“, „მუნჯი ახმედი და სიცოცხლე“ და სხვ. იგი არ გამოიხატება მხოლოდ ხასიათის გაღრმავებასა და ფსიქოლოგიური სიტუაციის დეტალიზაციაში. ამ ინტერესს წარმართავს დაუოკებელი სწრაფვა ადამიანის შინაგანი არსის, ყოფიერებასთან მისი დამოკიდებულების, ადამიანში ყოფიერების სტრუქტურის აღმოჩენისაკენ. ამასთან დაკავშირებით, ინტენსიური მხატვრული დამუშავების ობიექტი ხდება ფსიქიკის შიდა სტრუქტურების პარადოქსული დინამიური კონფლიქტი და სიყვარულის განცდის ამბივალენტურობა; სიყვარულის, ღალატისა და შურისძიების ეგზისტენციალური ბუნება – როგორც ლტოლვა და გაუცხოება ერთდროულად; როგორც სურვილი, და სურვილის ობიექტის ნგრევა; როგორც აღიარება და იმავდროულად უარყოფა, მოსპობა.

ზემოთ ჩამოთვლილ პრობლემათა ფონზე მწერლის განსაკუთრებული შემოქმედებითი ინტერესის საგნად იქცევა ასახვა ყოფიერების იმ მომენტებისა, რომლებიც თავისთავად ატარებენ „შიშველ ფილოსოფიურ მუხტს“, ამასთან დაკავშირებით კი აქტუალური ხდება „სიტუაციის“ ეგზისტენციალური სიღრმეების გახსნა. მართებულად მიგვაჩნია იმის შესხენება, რომ, ეგზისტენციალიზმის მიხედვით, სიტუაცია ის ტოპოსია, სადაც ადამიანის ყოფიერება თავს ავლენს ყველაზე ინტენსიური სახით. ანთროპოსის ყოფიერებაში სიტუაცია არის ის, სადაც ადამიანები თავიანთი თავისუფალი არჩევანის ნებას ახორციელებენ (კუზნეცოვი 1969: 89). შეიძლება ითქვას, რომ ამ ქრონოტოპოსში ყველაფერი ხდომილება, გამოვლინება და თავის-ჩენაა. „სიტუაცია“ ცხოვრების მექანიკური დეტერმინაციას ყოფიერებისეულ ფაქტად და სუბიექტის შინაგან გამოცდილებად გარდაქმნის.

„სიტუაცია“ ხდომილებათა ერთგვარი სათავსოა, რომელშიც რადიკალურად იცვლება მოვლენათა განვითარება, რიტმი და ტემპი. „სიტუაციის“ მხატვრული ასახვა ხდომილებას გარდაქმნის „ამბად, რომელიც აკლია სამყაროს“ (გ. რჩეულიშვილი). შესაბამისად, იგი, ერთის მხრივ, ყოფიერებასთან შეხვედრა და დეტერმინაციაა, მეორეს მხრივ, სუბიექტის ნების გამოვლენისა და არჩევანის გაკეთების განსაკუთრებული შემთხვევა.

მოთხრობაში „კიდევ ჩრდილო კავკასიაში ყვებოდნენ“ ყველაფერი ანწყობილი ხდება. მოთხრობის დრო ძალზე შეკუმშულია, არაფერია ისეთი, რაც ამბის წინაისტორიაზე მიგვანიშნებს, არანაირი წიაღსვლები პერსონაჟთა შინაგან მდგომარეობაზე, სიუჟეტური ჩანართები და დამატებითი კომენტარები „გამოტოვებულ“ დროზე. მოკლედ, მწერლის ხედვა ერთმნიშვნელოვნად გარეგანია, ჩაურეველი. ამავდროულად, გურამი განსაკუთრებულ მხატვრულ-ფუნქციურ დატვირთვას ანიჭებს დროსა და სივრცეს, რათა ცვლილების არსი, მოულოდნელობა, რიტმი გამოკვეთოს. იგი თითქოს დროის მხოლოდ ერთ მონაკვეთს „იჭერს“, რეალური ქრონოლოგიური სტრუქტურების რალაც ანაბეჭდებს - პირობითად, იასამნების გაფურჩქვნის მათ

ჭკობამდე - თუმცა არც ამ მოკლე მოვლენით დროში ფიქსირდება რაიმე სახის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები, **რადგან ეს არაა კაუზალური დრო**. დროის კონცეპტისადმი გურამ რჩეულიშვილის დამოკიდებულება ცხადყოფს, რომ აქ დრო, სარტრისებურად, არის არა სუბსტანციონალური, არა რაიმე განსაკუთრებული არსი, არამედ მხოლოდ ყოფიერების ცვალებადობის პროცესის მახასიათებელი. სუბიექტური დრო კი – ოდენ შუალედური, განმამხოლოებელი მოცემულობა ჩემს აქტუალურ და შესაძლებელ-სასურველ მდგომარეობათა შორის, ანუ, უფრო ზოგადად, ჩემს ორ მდგომარეობას შორის. პერსონაჟთა აქტუალური დრო, რომელიც ღალატის ეპიზოდებშია კონცენტრირებული, მოთხრობის ბოლო ეპიზოდში ნახტომისებურად „გადაერთვება“ მამაკაცი-პერსონაჟის სასურველ დროში. ამ შესაძლებელ-სასურველი დროის დადგომას გამოხატავს კაცის ხელის მოძრაობა, როცა იგი ხელისკვრით ალბს ფანჯარას და ოთახში გვიანი გაზაფხულის სურნელს უშვებს. ამ ჟესტით კაცის ცხოვრებაში ახალი დრო – თავისუფლების დრო შემოდის (ამაზე ქვემოთ).

ამბავი, რომელსაც მოთხრობელი გვიამბობს, ორი რაკურსიდანაა მოწოდებული და თითქოს მათი შესაბამისი სივრცეებიც დაყოფილია შიდა და გარე სივრცეებად. სწორედ ამ რაკურსების ურთიერთმონაცვლეობით აღწევს მწერალი სიყვარულის დემითოლოგიზაციას. შესაბამისად, სიუჟეტიც გარე და შიდა სივრცეთა დაპირისპირების ფონზე იგება, ამ გადაწყვეტის გამო კი მოვლენათა განვითარება (და მასთან დაკავშირებული დროის აღქმა) ხაზობრივი კი არა, სიბტყობრივია, სადაც დაპირისპირებული სივრცეები, მოულოდნელი და ურთიერთგანსხვავებული აღქმები, დაბოლოს, ურთიერთდაპირისპირებული ადამიანები ერთად იყრიან თავს.

გარე სივრცე პატარა ქალაქის ერთი კონკრეტული უბანია (ქუჩაც კი მითითებულია), სადაც ადამიანები ხედავენ ლამაზ ნყვილს, ცოლ-ქმარს, რომელიც საყოველთაო აღტაცებასა და მითქმა-მოთქმას იწვევს. ესაა ამ ამბის, ხდომილების ერთი, პირობითად, მითოლოგიური რაკურსი, რომელიც გურამს სათაურად გამოაქვს.

ნაამბობის მეორე რაკურსი ნყვილის ურთიერთობის შიდა სივრცეს მიემართება და, როგორც უკვე ვახსენეთ, სიყვარულის მითის დემითოლოგიზაციას ახდენს. გურამი კინოენის ეფექტს მიმართავს და ობიექტივის თვალთ დანახული კადრი გარედან შიდა სივრცეში, ოთახში, ბინის სიღრმეში გადააქვს. ზოგადი პლანი, რომელიც თვალის მოვლების შთაბეჭდილებას ახდენს, იცვლება მსხვილი პლანით, თითქოს კონოკამერა ობიექტს უახლოვდება და უკვე ახლო ხედით გვიჩვენებს იმას, რასაც შორი რაკურსის გამო ვერ ხედავენ უბნის მაცხოვრებლები. მზერის ეს გადანაცვლება ფარდის ახდის ეფექტს ქმნის.

მკაფიო განსხვავების გამო ჩნდება აღქმა, რომ ლეგენდა თუ ჭორი გარე სივრცეში დარჩა და ჩვენ მოულოდნელად უცნობ სივრცეში აღმოჩნდით, სადაც სულ სხვა მოვლენები, სხვა რეალობა და სხვა სიმართლე ცხადდება, უფრო ზუსტად კი – ქალისა და კაცის ურთიერთობის საიდუმლო ოჯახურ ცხოვრებაში – ურთიერთობა რომანტიკული საბურველის გარეშე. ძუნწი, ზუსტი თხრობით ამბავს თითქოს დამატებითი, ერთგვარი შეფასებითი განზომილება ენიჭება: აქცენტირდება სიცხადე, სიშიშვლე, სისასტიკე და ანტიესთეტიზმი იმისა, რაც ხდება. ჩვენს წინაშეა მობეზრე-

ბული და ნაღალატევი სიყვარული, იმედგაცრუება, მოკლედ, ცივი და სასტიკი მხარე ცხოვრებისა.

მოთხრობა ორი უახლოესი ადამიანის საშინელ მტრობაზე გვიამბობს, რომელმაც გადაკვეთა სიყვარულის საზღვარი (წარსული, სხვა დრო), და საპირისპირო მოცემულობაში გადაეშვა, ვგრძნობთ ამ საზღვრის საშინელ სიმყიფეს. გარეშე თვალმა (უბნის მაცხოვრებლები, რომლებიც ინტერესით ადევნებენ თვალს ორი ლამაზი ადამიანის სიახლოვეს) ვერ იგრძნო ეს გადასვლა, რადგან ეს საზღვარი „სხვისთვის“ მიუწვდომელია და სწორედ ეს მიუწვდომლობაა ლეგენდისა და ჭორის საფუძველი.

მოთხრობელი პრინციპულად ამბობს უარს თხრობისა და ხედვის ფსიქოლოგიზაციაზე, არ საუბრობს არც ყოველდღიურობაზე, არც მომხდარის ფსიქოლოგიურ მიზეზებზე, მოვლენის გენეზისი მას ნაკლებად აინტერესებს. პერსონაჟთა ყოველდღიურობიდან ის მხოლოდ ორ ეპიზოდს შეარჩევს, რომელთა შორის სხვაობაც სულ ორი კვირაა. აქ კი, დრო-სივრცის ამ განსაკუთრებულ წერტილებში თავისთავად, თითქოს ავტორის მონაწილეობის გარეშე იკვეთება დატრიალებული მოვლენების ჭეშმარიტი არსი. ისე ჩანს, რომ გურამის მიზანი არ ყოფილა ოჯახურ ცხოვრებაში მამაკაცისა და ქალის როლების განსაზღვრა და არც სხვა ამ ტიპის სოციალური თემატიკის ხორცშესხმა. პრობლემა, რომელსაც მწერალი დასამუშავებლად ირჩევს, ზუსტად ეხმიანება ეგზისტენციალიზმის იმ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას, რომელზედაც ალბერ კამიუ წერდა: *„თანამედროვე მსოფლმხედველობა კლასიკურისაგან იმით განსხვავდება, რომ ეს უკანასკნელი მეტაფიზიკური პრობლემებით საზრდოობს, პირველი კი – მორალურით“* (კამიუ 1990: 80).

თავდაპირველად თხრობა მშვიდია, თანაბარი. წყვილის შესახებ ჩვენი, მკითხველის აღქმები და წარმოდგენები უბნელების ჭორების, ვარაუდებისა და დასკვნების ფონზე ვითარდება, ჩნდება განცდა, რომ მწერალი მკითხველთან ერთად ადევნებს თვალს მოვლენათა განვითარებას, თითქოს მან იცის მხოლოდ ის, რაც უბნის მცხოვრებლებმა იციან. და მაინც, მოთხრობელის სიტყვა მიგვითითებს რაღაც უცნობ და ფარულ ინსტანციაზე, რომელმაც რაღაც მეტი იცის პერსონაჟებზე და ამ „მეტს“ მოთხრობის მანძილზე ძალზე ფრთხილად, საგანგებო აქცენტირების გარეშე გვანვდის პატარ-პატარა „ნაღმების“ სახით. მოგვიანებით ეს ნაღმები მოთხრობის სათქმელის გაცნობიერების პროცესში დამატებით მნიშვნელობებს შეიძენენ და ძირითადი აღსანიშნის ირგვლივ მოიყრიან თავს. მაგალითად, ის, რომ შეყვარებული ცოლქმარი რუსია და ეს ამბავი რუსეთის ერთ პატარა დაბაში ხდება; რომ ქალი „მარტივი აკომპანიმენტით“ ამღერებს გიტარაზე, „მისი მოძრავი და ათქვირებული სხეული კი დედაკაცებსაც უკარგავს გონებას“; რომ კაცი დახვეწილი, არისტოკრატიული გარეგნობის სამხედროა. ეს დეტალები ქმნიან მნიშვნელობათა დამატებით ველს, რომელიც მკითხველისთვის გაუცნობიერებლად აჩენს შინაგან დაძაბულობას, მოლოდინს იმისა, რომ წყვილის ბანალურ ყოველდღიურობაში რაღაც უნდა მოხდეს.

თხრობის გარკვეული ეტაპიდან ყველაფერი, უმნიშვნელო მოძრაობაც კი შინაგანი დრამატიზმითა და და ექსპრესიულობით ივსება. დაძაბულობის პირველი წერტილი მივლინებიდან დაბრუნებული კაცის ფიქრია, რომელიც მოულოდნელად ამხელს ცოლის მიმართ მის გაღიზიანებას: *„გაუგებარი და დიდი ხნის წინ ნაგრძნობი*

სიბრაზენარევი დარდი შემოანვა საფეთქლებზე. ასეთ ამინდში ფანჯრები რატომ დაკეტა“. გალიზიანება მკითხველისთვის მოულოდნელია და ვგრძნობთ, რომ კაცი უკვე მზადაა სიძულვილისთვის.

გარე და შიდა სივრცეების დაპირისპირებაზე საუბარი აუცილებლად თხოულობს სახლის, როგორც ოჯახური ერთიანობის, ადამიანთა შიდა, პირადი ცხოვრების სივრცული სადგომის მნიშვნელობის დაკონკრეტებას. იური ლოტმანი სახლის კულტურული დანიშნულების განსაზღვრისას, წერს: „ისტორია ადამიანის სახლზე, მის პირად ცხოვრებაზე გადის“ («История проходит через Дом человека, через его частную жизнь»; ლოტმანი 1994: 3). ამ მოსაზრების ფონზე რჩეულიშვილის მოთხოვნის პერსონაჟთა სახლი საერთო სივრცის არარსებობაზე, ოჯახის კულტურის სრულ კრიზისზე მიგვითითებს: სახლი აქ უახლოეს ადამიანთა შორის უტყვი ბრძოლის ველი, თავისებური ანტისახლია, სადაც მოულოდნელად ჩამონოლილი სიძულვილი არამხოლოდ სივრცის მთლიანობას შლის ოპოზიციურ ნაწილებად, არამედ დიალოგის შესაძლებლობასაც სპობს. ეს მდგომარეობა უკვე არის კულტურის კრიზისის უპირველესი ნიშანი თუნდაც იმიტომ, რომ კულტურა დიალოგურ პრინციპზე იგება: სხვადასხვა დროთა და სივრცეთა შორის, ისტორიულ მოვლენებსა და ფაქტებს შორის, რომ აღარაფერი ვთქვათ ადამიანთა შორის დიალოგის აუცილებლობაზე, როგორც კულტურის არსებობის აუცილებელ პირობაზე.

დავაკვირდეთ: შიდა სივრცეში ომია და გურამის თვალი-ობიექტივი ამ ომის ორად-ორ ეპიზოდს გვიჩვენებს. თვით შიდა სივრცეც ორადაა გაყოფილი – ორ ოთახად, რომელთა შორისაც მოძრაობენ პერსონაჟები: შედიან და გამოდიან. ერთში შემოდიან, როგორც სცენაზე, მეორეში გადიან, როგორც კულისებში. ერთგან მათ მოქმედებას ცხადად ვხედავთ, მეორედან მხოლოდ ხმები გვესმის. კულისებისგან განსხვავებით, სცენის სივრცე უკიდურესად დაძაბულია. დიალოგები საფრთხის შემცველია, მიუხედავად იმისა, რომ გარეგნულად სრულიად საპირისპირო შტაბეჭდილებას ტოვებენ. ამ საფრთხეს უჩვეულო სიტუაცია და მისგან გამომდინარე, ქალსა და კაცს შორის მოსალოდნელი კონფლიქტის შეგრძნება ქმნის. მაგრამ კონფლიქტი არ ხდება. გურამი კონფლიქტის არატრადიციულ გადანყვეტას სთავაზობს მკითხველს, რაც დამატებით სიმძაფრეს სძენს სიუჟეტს და პერსონაჟთა სახეებს. ნელინადის დრო – გაზაფხულის იასამნები, რომლებიც წყვილის ბინის ფანჯარასთან ხან მძაფრი, ხან კი ჭკნობის სუსტი სურნელით ავსებენ ბინას – საგანგებოდაა აქცენტირებული, რათა ერთი მხრივ, არსებობის გარდაუვალი ცვლილების, მეორე მხრივ კი – ყოფიერების განსხვავებულ ფორმათა შესაბამისობისა და ფარული თანხმობის აღქმა მოიტანოს: ცვლილების, ღალატის, იმედგაცრუების იმპულსი მოდის არამარტო ბინის შიდა სივრციდან, არამედ გარედანაც. სივრცული ხატების, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო, უხმაურო ცვლილებების ფონზე ვგრძნობთ, რომ სიყვარულის დრო ისევე, როგორც იასამნის ყვავილობისა – დასრულდა, ამოიწურა. იასამანს აქ აშკარად ენიჭება ნიშნის ფუნქცია, თუმცა იგი ბუნებრივად, არაგამალიზიანებლად ეწერება იმ ეგზისტენციალურ სურათში, რომელსაც მწერალი ხატავს.

ორივე ეპიზოდში სამი პერსონაჟი მონაწილეობს, მათგან ორი – ცოლ-ქმარი – უცვლელია, მესამე – იცვლება: პირველ ეპიზოდში კაცია, მეორეში – ქალი. ორივე

სცენა ღალატს ასახავს: ერთი ქალის, მეორე – კაცისას. ორივე ეპიზოდი თითქმის იდენტურია. ამ იდენტურობას გურამი საგანგებოდ უსვამს ხაზს, რათა მერე განსხვავება უფრო შთამბეჭდავი გახდეს, შედეგმა მეტი მნიშვნელობა შეიძინოს. პირველი ეპიზოდი მძაფრად დრამატულია, მეორე – ტრაგიკული. მაგრამ ეს არაა ორის ტრაგედია, მიუხედავად იმისა, რომ მას ორი მონაწილე ჰყავს. ეს არც კლასიკური ტრაგედიაა, სადაც გმირი ბედისწერას ებრძვის და ბოლოს და ბოლოს, არც ორის ტრაგედია, რადგან მსხვერპლი მხოლოდ ერთია. აქ რაღაც სხვაა და ამაში უნდა გავერკვეთ. ესაა ორი ადამიანის საშინელი, შემადრწუნებელი მძულვარება დანგრეული სიყვარულის ფონზე. მესამე – თითქოს ამ ორი ადამიანის შეჯახებისგან გაწყვეტილი, დაპატარავებული, ფორმაშეცვლილი („მოკუნტული“) არსებაა – მაგრამ ვის აინტერესებს მესამე? ეს სამკუთხედი სინამდვილეში არც არსებობს. მესამე – მხოლოდ სტატისტიკა, სცენის მეორეხარისხოვანი ელემენტი, დეკორაციის ნაწილი და გურამი ამას საგანგებოდ შერჩეული ლექსიკური ერთეულებითაც მიგვანიშნებს: „სულ დაკარგული შიშისაგან“, „ადამიანს აღარ ჰგავდა“, „მოიკუნტა“, „უცებ გაქრა“.

ამ ეპიზოდში უკვე საბოლოოდ იმსხვრევა „მითი კაცის მარადიული ლტოლვის შესახებ ქალისადმი“ (ასტურიასი). სიყვარული უკვე გადასცდა ზღვარს და სიძულვილში გადავიდა. ქვიშის საათი ამოყირავდა. ოპოზიციის ნევრებმა ადგილი გაცვალეს. რისი მოლოდინი შეიძლება გვექონდეს? ამ ორის სიყვარულის დრო ამოიწურა. მხოლოდ სიკვდილი გადანყვეტს კონფლიქტს, დასვამს წეტილს. ქვიშის საათი უნდა დაიმსხვრეს და იმსხვრევა კიდევ. შიგთავსი იფანტება. ჩვენ დემითოლოგიზირებული სამყაროს სისასტიკისა და გულგრილობის წინაშე აღმოვჩნდებით, ეგზისტენციალისტური „არარა“-ს პირისპირ, რომელიც, სხვა არაფერია, თუ არა უარყოფითი ყოფიერება, „ის, რაც არაფრად აქცევს“, ის, რომელიც „უთვალთვალებს ყოფიერებას“... „საზრდოობს ყოფიერებით... როგორც რაღაც მატლი“ (სარტრი 2000: 46-47). სიყვარულისგან განსხვავებით, რომელიც არსებობას სიღრმეს და ხარისხს ანიჭებს, „არარა“ ყოფიერების ნაკლებობის, უკმარისობის შედეგია, რომელიც მხოლოდ „ყოფიერების ზედაპირზე არსებობს“ (სარტრი 2000: 41). უტყუარი მხატვრული ალღოს კარნახით, კონცეპტუალური ამოცანის გადასაწყვეტად გურამი სწორედ ადამიანური გამოცდილების გარეგან – სივრცულ ფორმებს ანიჭებს უპირატესობას.

პერსონაჟების დაძაბული, შემართული პლასტიკა თითქოს არ გვაძლევს იმის დავინყების საშუალებას, რომ ეს სხეულები მშვენიერია. ხაზგასმით მწირი დიალოგების ფონზე ეს პლასტიკა დამატებით ნარატიულ-სემიოტიკურ შრეს ქმნის სათქმელის უკეთ გადმოსაცემად. არაფერი ზედმეტი, არაფერი ისეთი, რაც მოქმედების მიმართ ჩვენს ყურადღებას შეასუსტებს. პირიქით, ყველაფერი ისეა, რომ თვალი ვერ მოვაშოროთ, რომ არაფერი გამოგვრჩეს. გურამი ძალზე რთულ ამოცანას უსახავს საკუთარ თავს: მან უნდა აჩვენოს მოვლენის ფილოსოფიური და ეგზისტენციალისტური არსი, ამბის დაფარული, მოულოდნელი, სასტიკი ბუნება, რომელიც ღრმად და დამალული ყოველდღიური არსებობის მიღმა; მან უნდა დაგვანახოს სიმახინჯე მოჩვენებითი სილამაზის მიღმა; სიძულვილი – ილუზიური სიყვარულის ნაცვლად; ყოფიერების სისასტიკე ყოველდღიური არსებობის მიმართ,

სიცოცხლის სვლა, რომელიც სიკვდილს მალავს. ლამაზი სხეულების ფონზე ჩნდება ახალი დაპირისპირება – მათი ურთიერთობის სიმახინჯე. მთელი მოთხრობა ოპოზიციებსა და დიქტომიებსა აგებული. კიდევ ერთხელ: გურამი არ ლაპარაკობს მიზეზებზე. მიზეზ-შედეგობრიობა თითქოს ქრება, იგი არაა ცვლილებისა და განვითარების პროცესის წარმართველი, რჩება მხოლოდ თანმიმდევრულობა, მიზეზობრიობის გარეშე.

და მაინც, რა არის ეს – თქმულება ერთი გამქრალი სიყვარულის შესახებ, თუ ერთი სიძულვილის ისტორია, იქნებ, საერთოდაც, სიყვარულზე ცხოვრების შურისძიების ისტორია? ყოფიერების მიერ დაგებული ხაფანგია თუ ეთიკურ-მორალური რიგის შეცდომა? მაინც რა მხატვრული და შემეცნებითი ამოცანა დაისახა და გადაჭრა გურამმა ამ მოთხრობაში, რის ვუალიზებასა და გაცხადებას აპირებს მთხრობელი, „რა აზრი უნდა გამოვიტანოთ?“.

გურამი სიყვარულის შემზარავ, სახიფათო სიღრმეებს წვდება. შურისძიების უჩვეულო შესაძლებლობებისა და ფორმების შესახებ იწყებს ფიქრს, ნამდვილი მწერლის იშვიათი შორსმჭვრეტელობით ხედავს ჩვენი ემოციური ყოფიერების სახიფათო, შიშისმომგვრელ სიღრმეებსა და მასშტაბებს, ძალადობის უჩვეულო და სასტიკ ფორმებს, რომელიც ელემენტარული შეხების გარეშე ახდენს ადამიანის ფიზიკურ და სულიერ ნგრევას. მწერალი განუწყვეტლივ ტრიალებს მორალური პრობლემატიკის გარშემო, მაგრამ არანაირ პირდაპირ პასუხს არ იძლევა, პირიქით, სულ უფრო შორდება მას, მეტ და მეტ კითხვას აღძრავს, თითქოს ცხოვრებასთან ამ პრობლემატიკის მიმართების სირთულე მისთვისაც ამოუცნობი თავსატეხია.

მწერალი თითქოს სასწორზე დებს ლალატსა და შურისძიებას, მათი სიმეტრიულობის რღვევისკენ, მათი საზღვრების დადგენისაკენ მიმართავს აზრს, მაგრამ პირიქით, თავისთვისვე მოულოდნელად, თითქოს სწორედ მათი დადგენის შეუძლებლობას, საზღვრების სრულ და რადიკალურ ფარდობითობას აღმოაჩენს. რა არის ლალატი და შურისძიება, რა ვიცით მათზე? მოთხრობის დასრულების შემდეგ თითქოს რალაც ოდნავ მეტი, ვიდრე მანამდე, თუმცა არც ძალიან ბევრი: ახალმა გამოცდილებამ ცნებათა მნიშვნელობის არე კი გააფართოვა, მაგრამ ეთიკურ-ღირებულებითმა აღქმამ სიცხადე და მკაფიობა დაკარგა.

კაცის შემთხვევაში იმედგაცრუება, ტკივილი, მოულოდნელობა, როგორც სიყვარულთან და ლალატთან დაკავშირებული ემოციური მდგომარეობები, გადაფარულია მამაკაცური თავმოყვარეობით, მოჩვენებითი გულგრილობით, სისასტიკით. ყველაფერი ამ მნიშვნელობათა სივრცეში, მათი **გადაკვეთის ნერტილებში** ვითარდება. სიცრუისა და ლალატის მსხვერპლნი არიან ქალაქის მაცხოვრებლები, რომელთაც საკუთარი თვალი და მოლოდინი ატყუებს; ქმარი, რომელიც მივლინებიდან დაბრუნებული, საყვარელთან წაასწრებს ცოლს; საყვარელი (და ცოლი), რომელიც ქმრისგან სხვაგვარ რეაქციას ელის და გაოგნებულია; ქალი, რომელზედაც სასტიკად, არადამიანური გულგრილობით და სიძულვილით, „არაპროპორციულად“ იძიებს შურს ქმარი, რადგან შურისძიება, თვით ლალატის შემთხვევამიც კი – სამართლიანი უნდა იყოს, ამ შემთხვევაში კი – არათანაბარზომადია (და ამას ქალის თვითმკვლელობაც ადასტურებს). დაბოლოს, ქმრის საბოლოო, აკორდული

ჟღერადობის შესტი: „ქმარმა ხელის კვრით გაალო ჩაბურული ფანჯარა, საიდანაც შემოიჭრა წვიმის წვეთების რიტმული ხმა და იასამნების სუსტი არომატი“.

მოთხრობის გასაღები სწორედ ხელის ეს მამხილებელი მოძრაობაა, რომელიც კაცის ფარულ და სავარაუდოდ, ჯერაც გაუცნობიერებელ სურვილებს არეკლავს. ამ ფინალური შესტის ფონზე მოულოდნელად „გაკრთება“ ამბის ეგზისტენციალური მუხტი, რომელიც თვით ადამიანური ყოფიერების ორმაგ ბუნებას, მასში „მოლაღატე“ სტრუქტურის (თუ ასტრუქტურის) არსებობას ააშკარავებს. ასე ნაკითხული ბოლო კადრი სხვა არაფერია, თუ არა თვით „არარას“ შესტი, რომელიც ადამიანის ხელით, ადამიანობისვე საწინააღმდეგოდ აღსრულდება. ყოფიერების ამ ორმაგი სტრუქტურის ბიოლოგიურ-ვიტალური არგუმენტი იასამნების ჭკნობაა (სხვათა შორის, ყოფიერების ცბიერი, „მოლაღატე“ სუბსტანციის ასეთივე ხედვის ნაყოფია გ.გეგეშვიძის „აპრილის“ ფინალიც, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ეგზისტენციის ამგვარი ხედვა ერთგვარ ტენდენციად ყალიბდება 50-იანელთა შემოქმედებაში). თავის ერთ-ერთ წერილში მერაბ მამარდაშვილი იმონებს სარტრის მოსაზრებას ნაშრომიდან „დიალექტიკური აზროვნების კრიტიკა“: „ადამიანი საკუთარი თავისთვისაც და სხვებისთვისაც არის არსება, რომელიც ქმნის მნიშვნელობებს, რამდენადაც მის უმნიშვნელო შესტსაც კი ვერასდროს გავიგებთ, თუ არ გამოვალთ წმინდა ანმყოს საზღვრებიდან და ვერ ავხსნით მას მომავლით“ (მამარდაშვილი 1966: 172). რისი მაუნყებელია, რას ნიშნავს ეს შესტი, თუ არა ვერდიქტს ქალის ღალატზე, სასიკვდილო განაჩენის აღიარებას? თუ არა თავისუფლების დადგომას, თავისუფლებისათვის ბრძოლის დასასრულს სიკვდილის გზით (უფრო ზუსტად, „თვითმკვლევლობამდე მიყვანის“ გზით), თუ არა ადამიანის – „მოუსვენარი სუბიექტურობის“ (მამარდაშვილი) მზადყოფნას და მოლოდინს თავისუფლების მოსაპოვებლად, თუ არა კაცის მხილებას იმაში, რომ თავისუფლება მის არსებაში ცოლის სიკვდილის გზით შემოდის? თუ არა ცივი რაციონალიზმის მომაკვდინებელ ირონიას და საშიშ აგრესიას სიცოცხლისა და ადამიანის მიმართ? ამასთან დაკავშირებით მიზანშეწონილად მიგვაჩნია სარტრის მოსაზრების შეხსენება, რომ „არარა სამყაროში ადამიანის თავისუფლების მეშვეობით შემოდის... ადამიანის ყოფიერება განაპირობებს არარას გამოჩენას და ეს ყოფიერება ჩვენ გვევლინება, როგორც თავისუფლება... თავისუფლება გამოავლენს არარას“ (სარტრი 2000: 50-51). ამ კონტექსტში თავისუფლება, განადგურების იმპულსი და არარა, როგორც უარყოფითი ყოფიერება, ერთ სააზროვნო სივრცეში განლაგდებიან და მოქმედების განვითარების ფარულ მამოძრავებელ ძალთა საერთო ვექტორზე მიგვანიშნებენ.

გავიხსენოთ: კაცი – გულგრილი ქალის ღალატის სცენაში, ქალი – ატაცებული, დაძაბული, გამომწვევი; უჩვეულოდ, – როგორც მწერალი ამბობს – „გიჟურად დამშვენებული“ (თითქოს სხეულის მეშვეობით ახდენს თავისი ძალის დემონსტრირებას, სხეული – საბრძოლო იარაღია), თავგანწირულიც კი... ის ბრძოლაში იწვევს კაცს და... კაცი იგებს ამ ბრძოლას... **გულგრილობით**. გულგრილობა აქ თავმოყვარეობისა და ღირსების ერთადერთი თავშესაფარია, მაგრამ ბნელი, შხამიანი და უჭაერო. გულგრილობა იარაღია, ცნობიერების წიაღში ნაწრთობი „არარას“ სასტიკი და უაღრესად სახიფათო იარაღი, რომლითაც შეიძლება გაიმარჯვო საერთოდ ყველაფერ-

ზე, თვით სიცოცხლეზეც კი. ამ იარაღის წყალობით ლალატის ორივე სცენა (და მათ შორის არსებული დროის მონაკვეთიც) ქმრის ფსიქოლოგიური უპირატესობის ნიშნითაა აღბეჭდილი, ძალაუფლება ორივეჯერ კაცის ხელშია, უკანასკნელი ჟესტიც – ძალაუფლების პატრონის ჟესტია. ამ გულგრილობის მიღმა კაცი თავისი საბოლოო გამარჯვების კონტურებს ხედავს, მისით **ტკბება**. ტკბობაში გადასული გულგრილობა ძალადობის საშინელი, თავზარდამცემი ფორმაა და ამაში უმაღლეს დავრწმუნდებით, თუკი ამ სამის სუფრის სცენას გავიხსენებთ: შეშინებული სტუმარი, რომელიც ფიზიკურადაც თითქოს პატარავდება, უმნო და სასაცილო ხდება კაცის გულგრილობის ფონზე; ქალის თავგანგანირული მცდელობა, გადაარჩინოს თავისი პროტესტი, რაღაც სახე მიანიჭოს თავის წაგებულ ბრძოლას, მთელ ამ საშინლად საჩოთირო, დამამცირებელ და აბსურდულ სცენას, თუ რაღაც სხვას, რომელიც მანამდე იყო და რომელიც ამ ყველაფერს მხოლოდ წარმართავს აქ და ახლა. ადამიანების განადგურების ეს სცენა ისეა წარმოდგენილი, რომ ჩვენ არ ვჩქარობთ მომხდარის მორალურ შეფასებას, ნალალატევი ქმრის გაგებასა და თანაგრძნობას. სამაგიეროდ არ გვტოვებს შეგრძნება, რომ აქ რაღაც სხვა ხდება, სცენის წარმმართველი ძალა სადღაც სხვა დონეზეა, სხვა რეალობაში და იქედან მართავს ამ, ჩვენთვის უჩვეულო და გაუგებარ სიტუაციას. დავაკვირდეთ: თხრობის არამხოლოდ პირველი, არამედ მეორე ინსტანციაც უფრო ფარავს, ვიდრე აჩენს რეალურ ისტორიას, ოღონდ ეს უკანასკნელი **ფარავს უფრო ღრმა დონეზე**, ვიდრე პირველი. ამ გაურკვეველობის გამო მკითხველს ისლა დარჩენია, დაელოდოს კონფლიქტის გადანყვეტას და შეშფოთებით ადევნოს თვალი მოქმედების განვითარებას.

კიდევ ერთხელ: მოთხრობაში რამდენიმე სივრცეა: გარეთა, ილუზიური სივრცე, რომელშიც ვითარდება ქალისა და კაცის სიყვარულის ლეგენდა, „სხვების“ თვალით დანახული, თხრობაში, ამბავში მოქცეული (გადმოცემული) „ლამაზი“ ცხოვრება; შიდა სივრცე – გარეშე თვალისთვის დაფარული სინამდვილე – წყვილის რეალური დრამატული ურთიერთობა, მათ შორის ჩამოწოლილი სრული და გადაუღახავი დუმილი, ამ ურთიერთობის ტრაგიკული დასასრული, და მესამე სივრცე – მთხრობელისა, რომელიც მოულოდნელად ჩნდება მკითხველის აღქმაში და ერთ განზომილებაში უყრის თავს ამ ორ, ერთმანეთისთვის რადიკალურად დახურულ სივრცეს. ესაა მთხრობელის, როგორც „მონმის“ პირადი სივრცე, რომელიც ერთიანობაში ხედავს დანარჩენ ორს, მათ კავშირს აკვირდება და სწორედ მათი ურთიერთმიმართების ფოკუსირებას ახდენს – ამ ხედვების აცდენისა და ზედდების მომენტებს.

მოთხრობს სათაურში ორი ნარატივის დაპირისპირების ირონიზების კვალსაც ვკითხულობთ. ეს „ყვებოდნენ“ ტრაგიკული ამბის რალაცნაირი გაუბრალოებაა, მისი დრამატიზმის შესუსტება, მითის დემითოლოგიზაცია, ამბის დამდაბლება ჭორამდე, რომელსაც მთხრობელი თავის თავდაპირველ რეალურ საზღვრებში აღადგენს. ეს თითქოს ორჯერ მოყოლილი ამბავია, რომელიც კოლექტიური თხრობის ეტაპიდან ინდივიდუალურ მონათხრობში გადადის, ნამდვილი ისტორია – მითის პირისპირ, დაბის მაცხოვრებელთა მონაყოლი წყვილის სიყვარულის შესახებ და რეალური ცხოვრებისეული ისტორია, რომელსაც თითქოს თვით ცხოვრება ყველა გურამის პირით.

სხეულის ენა ბიოლოგიურ-სომატურ დონეზე უკავშირდება სურვილებს, ლტოლვებს და სხვადასხვა ემოციურ მდგომარეობებს. შესაბამისად, სხეულის ენა სწორედ ამ კავშირებს გამოხატავს და მათი აქცენტირება მხატვრულ ტექსტში გარკვეულ მიზანს ემსახურება. მოთხრობის ფინალში ქმრის ხელის მოძრაობა ერთდროულად უკავშირდება თავისუფლებისა და ნგრევის კონცეპტებს – როგორც ერთს, ისე მეორეს. სწორედ თავისუფლების იმპულსი წარმართავს ნგრევის იმპულსს, თუმცა მოთხრობის სიუჟეტური დროში ეს თანმიმდევრობა მკაფიოდ არ ჩანს. სწორედ შემოფოთებისა თუ განგაშის მომენტს ახლავს თავისუფლების შეგრძნება და კაცის ხელის მოძრაობა სწორედ ამ კავშირს, ცნობიერების ამ დეტერმინაციას აღბეჭდავს. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი: ამბის ორ, ჩვენთვის ნაცნობ სიტუაციას შორის გურამი ამბობს ფრაზას, რომელიც კაცსა და ქალს შორის მიმდინარე ფსიქოლოგიურ ომში კაცის მიზანდასახულ სტრატეგიაზე მიგვანიშნებს: „ქმარს გაკვრითაც კი არ უხსენებია ეს ამბავი, ხოლო ცოლი, რომელსაც პირველს არ შეეძლო ლაპარაკის დანყება, შინაგანად უცებ მოტყდა, მხოლოდ სახე შერჩა ისეთივე ამაყი. დრამატული მომენტი ვერ დაიჭირეს მეზობლებმა“. ტექსტის ამ ნიუანსებისგან გამომდინარე, ძნელია, არ დაეთანხმო სარტრს, რომ „განადგურება (ნგრევა – მ.კ.) საკუთრივ ადამიანური საქმიანობაა“ (სარტრი 2000: 31) და რომ „თავისუფლება არ წარმოადგენს ადამიანის სულის უნარს“ (სარტრი 2000: 50). ხელის სწორედ ეს მამხილებელი მოძრაობა და გამანადგურებელი დუმილი („ქმარს გაკვრითაც კი არ უხსენებია ეს ამბავი“..., ცოლი „შინაგანად უცებ მოტყდა“) უკეტავს გზას ჩვენს მორალურ ცნობიერებას ოჯახური ღალატის განსჯისაკენ და აღსანიშნი ეგზისტენციალურ სიბრტყეში გადააქვს.

ასეთი დასასრულის, ქმრის ბოლო ყესტის გამო შეიძლება ეს ტექსტი ნოველად ჩაითვალოს, თუმცა გურამი არ აქცევს ფინალს ჟანრულ-ფორმალური მანიპულაციის ტოპოსად. ამბის ფილოსოფიური მუხტი გადატანილია შიგნით, სიღრმეში და გადანაწილებულია თხრობის განვითარების მთელ პროცესზე. შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი სადა და ფორმალურად ნაკლებად აქცენტირებული გადანყევტა ცხოვრებისეული ფილოსოფიისა დამახასიათებელია ქართული ნოველისათვის თანამედროვე ეტაპზე და ჩვენი მხატვრული აზროვნების სპეციფიკაზე მიუთითებს.

რატომ დაწერა გურამმა ასეთი საშინელი მოთხრობა ქალისა და კაცის სრულ და რადიკალურ მტრობაზე, ასეთ თავზარდამცემ ძალადობაზე ერთმანეთის მიმართ, რომელშიც საბოლოოდ კაცი იმარჯვებს? ღირსების დაცვის (თუ თავისუფლების მოპოვების) ასეთ სასტიკ და უჩვეულო გზაზე? იშვიათად მეგულება ქართულ ლიტერატურაში სხვა შემთხვევა, სადაც ძალაუფლების ნების დემონსტრირება ასეთი ფაქიზი, თითქმის შეუმჩნეველი დეტალებით ხდება.

დამატებითი მნიშვნელობების დონეზე, რომელიც რეალურ პლანს მიღმა იკითხება, ესაა ამბავი დაშლის მზარდ პროცესზე ყოფიერების შიგნით; ამბავი ყოფიერების პარადოქსებსა და ხაფანგებზე, მის ყოველდღიურ ღალატზე ჩვენი მოლოდინების მიმართ; ცხოვრებასთან ადამიანის ბრძოლაზე, რომლის დროსაც იგი (ადამიანი) იშვიათად იმარჯვებს და არა აქვს მნიშვნელობა, რა სტატუსს ფლობს ამ ბრძოლაში – თანამონაწილის თუ მონინააღმდეგის, ჯალათისა თუ მსხვერპლის (სწორედ ეს

სტატუსებია განაწილებული მოთხრობის მამაკაც და ქალ პერსონაჟებს შორის). რაც შეეხება მოთხრობელს, იგი, როგორც ვთქვით, მონმის როლს ასრულებს და მხოლოდ ფაქტის აღწერას ევალება.

რჩეულიშვილის შემოქმედებაში ეს მოთხრობა, ვფიქრობთ, განცალკევებით დგას, თუმცა თავიდანვე შევიდა მის ადრინდელ კრებულებში. იგი არასოდეს ყოფილა საგანგებოდ გაანალიზებული, სავარაუდოდ, მისი აღსანიშნის ბუნდოვანებისა და გადანწყვეტის უჩვეულობისა და გაბედულების გამო. იმ მწარე და უჩვეულო სიმართლის გამო, რომელიც გურამმა ამ მოთხრობით თქვა ადამიანსა და ცხოვრებაზე. ვფიქრობ იმასაც, რომ გურამს არ იტაცებდა და არც უცდია ამ ბუნდოვანების გაფანტვა. პირიქით, ის ყოველთვის ტოვებდა მას თავისი შემოქმედების შიგნით და თავის გარშემოც, რადგან მასში სამყაროს ესთეტიკურ მაჩვენებლს ხედავდა. „ბუნდოვანება, რომლის ყველა ნაწილი სინათლით სუნთქავს“ (რჩეულიშვილი 2006: 4, 419) – ამ ფრაზით გამოხატა თავის დღიურში შემოქმედებითი პროცესის არსი და მიზანი. ხანგრძლივი დროით ცქერისას ცხოვრება მას თვალს ტკენდა, თუმცა მისი საზრისის შეცნობისკენ მოძრაობდა სულ, პატივს მიაგებდა ყოფიერებისთვის ჩამოფარებულ ფარდას; რეალობის „დამაგრებულობასა“ და სიცხადეს (უტყუარობას) ის წარმოსახვის ბუნდოვან სიუჟეტებს უპირისპირებდა.

მოთხრობის „ვიზუალური“ სიცხადეც თითქოს საგანგებოდ უსვამს ხაზს „არაცხად“ აღსანიშნს.

დამოწმებანი:

კამიუ 1990: Камю А. *Бунтующий человек* *Философия. Политика. Искусство*. Москва: Политиздат. 1990.

კუზნეცოვი 1969: Кузнецов В.Н. *Жан-Поль Сартр и экзистенциализм*. Изд-тво МГУ. 1969.

ლოტმანი 1994: Лотман Ю.М. *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века)*. Санкт-Петербург. » Искусство-СПБ». 1994.

მამარდაშვილი 1966: Мамардашвили М. К. «Категория социального бытия и метод его анализа в экзистенциализме Сартра». *Современный экзистенциализм*. Москва : изд-во »Мысль». 1966.

რჩეულიშვილი 2006: რჩეულიშვილი გ. *ექვსტომეული*. ტ. 4. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2006.

სარტრი 2000: Сартр Ж.П. *Бытие и ничто*. Москва: изд-во «Республика», 2000. მის.: psylib.org.ua/books/sartro3/index.htm

Manana Kvachantiradze
(Georgia, Tbilisi)

One Revenge Story (Guram Rcheulishvili's "They Used to Tell in North Caucasus")

Summary

Key Words: inter-subjectivity, being, space, time.

Guram Rcheulishvili's story "They Used to Tell in North Caucasus" is the outstanding example of the worldview and formal changes that showed up since 50s of 20th century, together with the political-ideological changes of post-Stalin stage in Georgian literature.

Writer's deep interest to inter-subjectivity problem was expressed with particular emphasis in the story "They Used to Tell in North Caucasus", where the subject of extensive artistic work was existential nature of love, betrayal and revenge; paradoxical dynamic conflict of the internal structures of psychics and ambivalent nature of love. Against this background the spatial images acquire semiotic load, i.e. create the level of connotation meanings originating additional associative meanings of perceptions and beliefs related to time, history, internal nature of the human and existence.

In the story the time is very constricted. The author "captures" only certain pictures of the present – conditionally, from blooming of the lilacs to their decay. In this short period of phenomena no any cause and effect relationships can be seen as this is not a **causal time**. Here time is not substantial but rather characteristic of changing of existence, similar to Sartre's works. And subjective time – is only transition, separating givenness between my actual and possible-desirable states.

The fable is built against the background of conflict between the external and internal spaces, due to this solution, the events development (and related time perception) is not linear, but rather planar, where the conflicting spaces, unexpected and different perceptions and finally, conflicting people meet.

External space is a district in a small city, where people can see a beautiful couple, husband and wife causing delight and rumors. This is one, conditionally mythological dimension of this story, event used by Guram in the title. The other dimension of the story is associated with the internal space of the couple's relationships causing demythologization of the myth of love: secret of woman's and man's relationship in their family life – relationships without any romantic basis. Scant, precise narration manner adds some kind of evaluation dimension: the emphasis is made on clarity, nakedness, cruelty and anti-estheticism of what is going on. In this area there is a war and Guram's eye – camera shows only two episodes of this war. The inner space itself is divided into two parts as well – two rooms, between which the characters move: they enter and go out. They come into one of them like to the scene and go to the other like it was a backstage area.

In both episodes there are three characters, two of them – wife and husband are unchanged while the third one changes: in the first episode this is a man, in the second – woman. Both scenes

depict adultery: one by the woman and the other – by the man. Both episodes are almost identical. The first episode is very dramatic, while the other – tragic. We face the cruelty and indifference of the demythologized world, existentialist “nothing” that is nothing else but negative being, “*that turns into nothing*”, that “*watches the being*”... “*feeds itself with being... like some grub*” (Sartre 2000: 46-47).

Guram Rcheulishvili reaches the terrible, dangerous depths of love, thinks about unusual opportunities and forms of revenge, sees, with the rare far-sightedness of the true writer dangerous, scaring depths and dimensions of our existence, unusual and cruel forms of violence that cause physical and mental decay of a person without elementary touch. He sees deadly irony of cold rationalism and dangerous aggression to the life and to the individual.

The key of the story is unmasking movement of a hand that reflects the man’s concealed and, supposedly, not yet understood desires: “man pushed the closed window, opened it and from there the rhythmic sound of raindrops and delicate lilac aroma rushed inside.” Movement of the husband’s hand is simultaneously associated with the concepts of freedom and destruction – both, one and another. This is the pulse to freedom that drives the pulse to destruction.

As the solution to the conceptual problem, Guram gives preference to external – spatial forms of human experience: pulse of change, betrayal, disappointment comes not only from the inner space of the apartment but from the outside as well. Against the background of at one glance insignificant, silent changes of spatial images we feel that the time of love, just like the time of lilacs blooming has ended, elapsed. Here the lilacs have apparently given the symbolic function, though it naturally, delicately fits into the existential picture painted by the writer.