



კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული
ასოციაცია (GCLA)



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University



შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები

Contemporary Issues of Literary Criticism

X

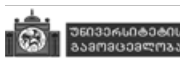
მოდერნიზმი ლიტერატურაში.
გარემო, თემები, სახელები

საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები
(ეძღვნება გალაკტიონ ტაბიძის დაბადებიდან 125 წლისთავს)

**Modernism in Literature
Environment, Themes, Names**

Proceedings of International Symposium
(The symposium dedicated to the 125th anniversary year of the birth
of Galaktion Tabidze)

**ნაწილი II
Part II**



Ivane Javakhishvili Tbilisi State University Press

სამეცნიერო კომიტეტი:

რუტა ბრუზგენე (ლიტვა)
რახილია გაიბულაევა (აზერბაიჯანი)
თეიმურაზ დოიაშვილი (საქართველო)
ირაკლი კენტოშვილი (საქართველო)
იურატე ლანდსბერგიტე-პენერი (ლიტვა)
გაგა ლომიძე (საქართველო)
იორდან ლუცკანოვი (ბულგარეთი)
ირმა რატიანი (საქართველო)
ალექსანდრ სტროევი (საფრანგეთი)
კაზბეკ სულთანოვი (რუსეთი)
ჯენიფერ უოლესი (დიდი ბრიტანეთი)
ჯანოლაჰ ქარიმ-მატაჰარი (ირანი)
ანდრეი შიშკინი (იტალია)
მერი ჩაილდსი (აშშ)
ნატალია ხაჩატრიანი (სომხეთი)
ისა აკბარ ოღლუ ჰაბიბილი (აზერბაიჯანი)

რედაქტორი: პროფ. **ირმა რატიანი** (საქართველო)

სარედაქციო კოლეგია:

სვეტლანა ანანიევა (ყაზახეთი)
ენდრიუ გუდსპიდი (მაკედონია)
მაკა ელბაქიძე (საქართველო)
მარია მიხაილოვა (რუსეთი)
ირინე მოდებაძე (საქართველო)
მირანდა ტყეშელაშვილი (საქართველო)
პეტია ცონევა-ივანოვა (ბულგარეთი)

მხატვარი

რევაზ მირიანაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
თინათინ დუგლაძე

Scientific Committee of the 10th Symposium

Brūzgienė Rūta (Lithuania)
Chichkine Andrei (Italy)
Childs Mary (USA)
Doiashvili Teimuraz (Georgia)
Geybullayeva Rahilya (Azerbaijan)
Habibbayli Isa Akber oglu (Azerbaijan)
Karim-Matahar Janolah (Iran)
Kenchoshvili Irakli (Georgia)
Khachatrian Natalia (Armenia)
Landsbergytė-Becher Jūratė (Lithuania)
Lomidze Gaga (Georgi)
Lyutskanov Yordan (Bulgaria)
Ratiani Irma (Georgia)
Stroev Alexandre (France)
Sultanov Kazbeg (Russia)
Wallace Jennifer (UK)

Editor: Prof. **Irma Ratiani** (Georgia)

Editorial Board

Ananyeva Svetlana (Kazakhstan)
Elbakidze Maka (Georgia)
Goodspeed Andrew (Macedonia)
Mihailova Maria (Russia)
Modebadze Irine (Georgia)
Tkeshelashvili Miranda (Georgia)
Tsoneva Ivanova Petia (Bulgaria)

Cover Design by
Mirianashvili Revaz

Computer Software
Dugladze Tinatin

UDC(უაკ) 821.353.1.09(475.22)(063)
ლ-681

კრებულში გამოქვეყნებულმა სტატიებმა გაიარა ანონიმური რეცენზირება. კრებულში დაბეჭდილი სტატიების შინაარსსა და სტილზე პასუხისმგებლები არიან ავტორები.

The articles included in the collection underwent an anonymous review. The authors are responsible for the contents and the style of the articles printed in the collection.

Материалы проходят анонимное рецензирование. Доклады печатаются в авторской редакции.

კრებულში გამოქვეყნებული სტატიები განთავსებული იქნება Google Scholars-ის ბაზაში.

The articles of this collection will be found on Google Scholars database. Статьи размещаются на платформе Google Scholars.

წიგნი მომზადდა, აიწყო და დაკაბადონდა გამომცემლობა “GCLA Press” -ის მიერ.

The book prepresses in GCLA Press.

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016

© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია, 2016

© TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2016

© Georgian Comparative Literature Association (GCLA), 2016

დაიბეჭდა თსუ გამომცემლობის სტამბაში
0179 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 14
14 Ilia Tchavtchavadze Avenue, Tbilisi 0179
Tel. 995 (32) 225 14 32
www.press.tsu.edu.ge

ISBN 978-9941-13-586-6 (ორივე ნაწილის)

ISBN 978-9941-13-588-0 (მეორე ნაწილის)

ISSN 1987-5363

შინაარსი

მოდერნიზმი საქართველოში Modernism in Georgia

KETEVAN GARDAFKHADZE

Georgia, Tbilisi

The Georgian Symbolists and *New Mythology*.....19

ქეთევან გარდაფხაძე

საქართველო, თბილისი

ქართველი სიმბოლისტები და ახალი მითოლოგია.....19

LEVAN GELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Fire Mythologem in Georgian Futurism as the

Semiotic of Cinema Narrative.....29

ლევან გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

ცეცხლის მითოლოგემა ქართულ ფუტურიზმში,

როგორც კინონარტივის სემიოტიკა.....29

NINO GOGIASHVILI

Georgia, Telavi

The Drama of Polikarpe Kakabadze

“Three daughters” as the Transition from

Modernism to Postmodernism.....37

ნინო გოგიაშვილი

საქართველო, თელავი

პოლიკარპე კაკაბაძის ლირიკული

დრამა „სამი ასული“, როგორც გადასვლა

მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმზე.....37

NATO GULUA

Georgia, Kutaisi

The Reception of Fiction System of

Expressionism in Konstantine Gamsakhurdia’s

Short Story “Taboo”.....45

ნატო გულუა

საქართველო, ქუთაისი

ექსპრესიონიზმის მხატვრული სისტემის რეცეფცია

კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველაში „ტაბუ“.....45

TEA DULARIDZE

Georgia, Tbilisi

Transformation of a Greek Myth in

Guram Dochanashvili’s “Only One Man”.....57

თეა დულარიძე

საქართველო, თბილისი

ანტიკური მითის ტრანსფორმაცია

გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში

„მხოლოდ ერთი კაცი“.....57

ZEINAB KIKVIDZE

Georgia, Kutaisi

Symbolist Self-portraits.....69

ზეინაბ კიკვიძე

საქართველო, ქუთაისი

სიმბოლისტური ავტობორტრეტები.....69

NONA KUPREISHVILI

Georgia, Tbilisi

Vakhtang Kotetishvili –

To the Principles of New Aesthetics.....79

ნონა კუპრეიშვილი

საქართველო, თბილისი

ვახტანგ კოტეტიშვილი ახალი

ესთეტიკის სათავეებთან.....79

NESTAN KUTIVADZE <i>Georgia, Kutaisi</i> Literary Fairy Tale in Georgian Modernist Prose.....	88
ნესტან კუტივაძე <i>საქართველო, ქუთაისი</i> ლიტერატურული ზღაპარი ქართულ მოდერნისტულ პროზაში.....	88
ANNA LETODIANI <i>Georgia, Tbilisi</i> Understanding of Black Color in the Art of Terenti Graneli.....	102
ანა ლეთოდინი <i>საქართველო, თბილისი</i> შავი ფერის გააზრება ტერენტი გრანელის შემოქმედებაში.....	102
TRISTAN MAKHAURI <i>Georgia, Tbilisi</i> For the Origin of the Pseudonym “Graneli”.....	110
ტრისტან მახაური <i>საქართველო, თბილისი</i> ფსევდონიმ „გრანელის“ წარმომავლობისათვის.....	110
SABA METREVELI <i>Georgia, Tbilisi</i> Development of Modernism in the Totalitarian Environment.....	114
საბა მეტრეველი <i>საქართველო, თბილისი</i> მოდერნიზმის განვითარება ტოტალიტარულ სივრცეში.....	114

INGA MILORAVA

Georgia, Tbilisi

Aesthetic Landmarks of Modernist

(Dreams, Mask).....123

ინგა მილორავა

საქართველო, თბილისი

მოდერნიზმის ესთეტიკური ორიენტირები

(ზმანება, ნილაბი).....123

IRINE MODEBADZE

Georgia, Tbilisi

“Revolution and Poets”

Special Opinion: Titsian Tabidze.....132

ИРИНЭ МОДЕБАДЗЕ

Грузия, Тбилиси

«Революция и поэты»

Особое мнение: Тициан Табидзе.....132

LILIA NEMCHENKO

Russia, Ekaterinburg

«My Granny» by Kote Mikaberidze –

the Georgian version of Surrealism.....141

Л. М. НЕМЧЕНКО

Россия, Екатеринбург

«Моя бабушка» Котэ Микаберидзе –

грузинский вариант сюрреализма.....141

KETEVAN NADAREISHVILI

Georgia, Tbilisi

Sandro Shanshiashvili’s Interpretation o

f Argonauts’ Myth and Medea’s Image in

the Light of Georgian Receptions of Argonauts’ Cycle.....151

ქეთევან ნადარეიშვილი

საქართველო, თბილისი

**არგონავტების მითოსის და მედეას სახის
ინტერპრეტაცია სანდრო შანშიაშვილის
პოემა „მედიაში“ ქართულ კულტურაში
არგონავტიკის მითოსის რეციპირების შუქზე.....151**

AVTANDIL NIKOLEISHVILI

Georgia, Kutaisi

**Razhden Gvetadze’s Poetry in
the Context of Georgian Symbolism.....165**

ავთანდილ ნიკოლეიშვილი

საქართველო, ქუთაისი

**რაჟდენ გვეტაძის პოეტური შემოქმედება
ქართული სიმბოლიზმის კონტექსტში.....165**

MAIA NINIDZE

Georgia, Tbilisi

**Visual Intertexts in the Works of
Georgian Modernist and Post-modern Authors.....176**

მანია ნინიძე

საქართველო, ქუთაისი

**ვიზუალური ინტერტექსტები მოდერნისტ
და პოსტმოდერნისტ ქართველ ავტორებთან.....176**

VERA OTSKHELI

Georgia, Kutaisi

**Reception of the Polish Modernism in
Georgia at the Turn of 19-20 centuries.....186**

В.И. ОЦХЕЛИ

Грузия, Кутаиси

**Рецепция польского модернизма
в Грузии на рубеже XIX-XX веков.....186**

SOLOMON TABUTSADZE

Georgia, Tbilisi

The Romanticism of Bohemia

in Georgian Modernism.....194

სოლომონ ტაბუცაძე

საქართველო, თბილისი

ბოჰემის რომანტიკა ქართული მოდერნიზმში.....194

MIRANDA TKESHELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Impressionistic Passages of

Historical Context in

Niko Lortkipanidze’s Story

“Casting Spells by Radio”.....204

მირანდა ტყეშელაშვილი

საქართველო, თბილისი

ისტორიული კონტექსტის იმპრესიონისტული

პასაჟები ნიკო ლორთქიფანიძის მოთხრობაში –

„შელოცვა რადიოთი“204

MARIAM FILINA

Georgia, Tbilisi

Translations of Galaktion Tabidze Poetry into

Polish Language in Polish modernism Context.....210

МАРИЯ ФИЛИНА

Грузия, Тбилиси

Переводы поэзии Галактиона Табидзе

на польский язык в контексте

польского модернизма.....210

EKA CHKHEIDZE

Georgia, Tbilisi

Face Symbol of Mirror in Georgian Modernist Poetry

(On the example of the works

of Valerian Gafrindashvili).....218

ეკა ჩხეიძე

საქართველო, თბილისი

სარკის სახე-სიმბოლო

ქართულ მოდერნისტულ პოეზიაში

(ვალერიან გაფრინდაშვილის

შემოქმედების მაგალითზე).....218

MAIA TSERTVADZE

Georgia, Tbilisi

The Emigre Poet Giorgi Gamkrelidze

and the “Tsisperqantsebi”226

მანია ცერცვაძე

საქართველო, თბილისი

ემიგრანტი პოეტი გიორგი გამყრელიძე

და „ცისფერყანწელები“.....226

MAIA JALIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Georgian Modernistic Novel’s Narrative.....236

მანია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

ქართული მოდერნისტული რომანის ნარატივი.....236

**მოდერნიზმის ესთეტიკა და ოპოზიციური რიტორიკა
Easthetik of modernism and opositional retorik**

TATIANA BYSTROVA

Russia, Moscow

The Substance of Pleasure in

Gabriele D’Annunzio’s Works.....250

Т.А. БЫСТРОВА

Россия, Москва

Мотив наслаждения

в творчестве Габриеле Д’Аннунцио.....250

KONSTANTINE BREGADZE

Georgia, Tbilisi

“This Century of the Mephistopheles”:

Modernist Sensitivity in

Galatkion Tabidze’s “Artistic Flowers”.....260

კონსტანტინე ბრეგაძე

საქართველო, თბილისი

„ეს საუკუნე მეფისტოფელი“:

მოდერნული მგრძნობელობა

გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტულ ყვავილებში“260

MANANA GELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Modernist Chronotope in the

Novel *To the Lighthouse* by Virginia Woolf.....271

მანანა გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

მოდერნისტული ქრონოტოპის გაგებისთვის

ვირჯინია ვულფის რომანში „შუქურისკენ“271

OLGA I. GLAZUNOVA

Russia, St. Petersburg

The Artist and the State:

on Syntagmatic and Paradigmatic

Relations of Art Images in the Novel of

M.Bulgakov “Master and Margarita”.....280

О.И.ГЛАЗУНОВА

Россия, Санкт-Петербург

Художник и Власть:

о синтагматике и парадигматике

художественных образов в романе

М.Булгакова «Мастер и Маргарита».....280

RUTA MARIJA VABALAITĖ <i>Lithuania, Vilnius</i> Philosophical Approaches to the Mission of the Modern Art.....	292
SALOMĖJA JASTRUMSKYTĖ <i>Lithuania, Vilnius</i> Synaesthesia Projects in Futurism Manifestos.....	301
JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ-BECHER <i>Lithuania, Vilnius</i> Modernism As Europeanism In Lithuanian Music. Algirdas Martinaitis Case.....	313
DAVID MAZIASHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> Aesthetic of Modernism and Oppositional Rhetoric in Tom Stoppard’s play <i>Travesties</i>.....	326
დავით მაზიაშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> მოდერნიზმის ესთეტიკა და სანონალმდგომ რიტორიკა ტომ სტოპარდის პიესაში „პაროდისტები“.....	326
TATIANA MEGRELISHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> Creative Intellectuals Viewed by “Senior” Symbolists (D. Merezhkovsky. “Lermontov – a Poet of Over-humanity”).....	332
ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ <i>Грузия, Тбилиси</i> Творческий интеллигент глазами «старших» символистов (Д.Мережковский. «Лермонтов – поэт сверхчеловечества»).....	332

გალაკტიონ ტაბიძე და ქართული მოდერნიზმი
Galaktion Tabidze and Georgian Modernism

ZAZA ABZIANIDZE

Georgia, Tbilisi

In extremis

**(The final period of Galaktion Tabidze's
and the probable cause of his suicide).....348**

ზაზა აბზიანიძე

საქართველო, თბილისი

დასალიერზე

**(გალაკტიონის ცხოვრების ბოლო პერიოდი
და თვითმკვლელობის სავარაუდო მიზეზი).....348**

TAMAR BARBAKADZE

Georgia, Tbilisi

Galaktion Tabidze's Stable Verse Forms.....362

თამარ ბარბაქაძე

საქართველო, თბილისი

გალაკტიონ ტაბიძის მყარი სალექსო ფორმები.....362

LEVAN BREGADZE

Georgia, Tbilisi

Galaktion Tabidze's Poem „Akaki Tsereteli“

(Poetical observations).....370

ლევან ბრეგაძე

საქართველო, თბილისი

გალაკტიონ ტაბიძის პოემა „აკაკი წერეთელი“

(პოეტიკური დაკვირვებანი).....370

NANA GONJILASHVILI

Georgia, Tbilisi

“The Knight in the Panther's Skin” –

Interpretations and Tests in Galaktion Tabidze's Poetry.....385

ნანა გონჯილაშვილი

საქართველო, თბილისი

„ვეფხისტყაოსანი“ – ინტერპრეტაციები

და ცდანი გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში.....385

KETEVAN ELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Wine as a Destiny.....402

ქეთევან ელავილი

საქართველო, თბილისი

ღვინო როგორც ბედისწერა.....402

GOCHA KUCHUKHIDZE

Georgia, Tbilisi

One Detail from

Galaktion Tabidze’s Biography.....412

გოჩა კუჭუხიძე

საქართველო, თბილისი

ერთი დეტალი

გალაკტიონ ტაბიძის ბიოგრაფიიდან.....412

MAIA NATCHKEBIA

Georgia, Tbilisi

“Vanutas Vanitatum” and the “Life is Dream”

in Galaktioni’s Villanelle

(Dialogue Nature of the motifs:

Baroque and Modernism).....420

მაია ნაჭყებია

საქართველო, თბილისი

“Vanitas vanitatum” და „ცხოვრება – სიზმარია“

გალაკტიონის „ვილანელში“

(მოტივების დიალოგურობა:

ბაროკო და მოდერნიზმი).....420

NATIA SIKHARULIDZE

Georgia, Tbilisi

Galaktion and “Haidamaks”

By Taras Shevchenko.....432

ნათია სიხარულიძე

საქართველო, თბილისი

გალაკტიონი და ტარას შევჩენკოს „ჰაიდამაკები“.....432

მოდერნიზმი და ფემინიზმი
Modernism and Feminism

SVETLANA ANANYEVA

Kazakhstan, Almaty

Summer Evening, Prairie Night,

Land of Golden Wheat: reflection of
the beauty of everyday life in the works

of female Kazakh poets.....440

С.В. АНАНЬЕВА

Казахстан, Алматы

Summer Evening, Prairie Night,

Land of Golden Wheat: отражение красоты

бытия в творчестве казахских поэтов.....440

Andrea LENA CORRITORE

Italy, Perugia

Modernist conceptions of Eros in the reflection of

“boulevard literature”: Evdokia Nagrodkaia’s

novel “The Wrath of Dionysis”.....452

Андреа ЛЕНА КОРРИТОРЕ

Италия, Перуджа

Модернистские концепции эроса

в «бульварном» отражении: «Гнев Диониса»

Евдокии Нагродской.....452

AINUR MASHAKOVA

Kazakhstan, Almaty

Contemporary Scottish women’s prose.....459

А.К.МАШАКОВА

Казахстан, Алматы

Современная шотландская женская проза.....459

MARIA MIHAILOVA

YULIA SHEVCHUK

Russia, Moscow

Diaboliad inside out:

the Version of Evdokia Nagrodskaya.....467

МАРИЯ МИХАЙЛОВА
ЮЛИЯ ШЕВЧУК
Россия, Москва
Дьяволиада навыворот:
вариант Евдокии Нагродской.....467

IRINA SAVKINA
Finland
Modernist Strategies of Self-Writing in
Women's Diary of the Soviet Period
(Sofja Ostrovskaja's Diary).....477

ИРИНА САВКИНА
Финляндия
Модернистские стратегии саморепрезентации
в женском дневнике советского времени
(Дневник С.К. Островской).....477

მრგვალი მაგიდა თემაზე:
მოდერნიზმი და სხვა
Round Table:
Modernism and Beyond

GUNAY GARAYEVA
Azerbaijan, Baku
Color symbolism in Rasul Rza's modernism.....485

Г.А.ГАРАЕВА
Азербайджан, Баку
Символика красок в модернизме Расула Рзы.....485

LEYLA IMAMALIYEVA
Azerbaijan, Baku
About I.A.Bunin's hidden modernism in
the collection of stories "Dark Avenues".....494

Л.М. ИМАМАЛИЕВА
Азербайджан, Баку
О скрытом модернизме И.А.Бунина в цикле
рассказов «Тёмные аллеи».....494

ILAHIYE MAMMADOVA <i>Azerbaijan, Baku</i> “Dream and dreaming” in Russian postmodernism.....	498
И. Н. МАМЕДОВА <i>Азербайджан, Баку</i> Сон и сновидение в русском постмодернизме (на основе произведений В.Пелевина).....	498
LEYLA MAMMADOVA <i>Azerbaijan, Baku</i> Elements of modernism in M.F.Akhundzadeh’s “A Story about the Botanist-Doctor Monsieur Jordan and the Famous Sorcerer Dervish Mastali Shah”	503
Л. К. МАМЕДОВА <i>Азербайджан, Баку</i> Элементы модернизма в комедии М.Ф.Ахундзаде «Повести о Мусье Жордане – ученом ботанике, и дервише Мастали шахе, знаменитом колдуне».....	503
FARRUX MAMMADOV <i>Azerbaijan, Baku</i> Modernism in the Azerbaijani, Georgian and Kyrgyz literature (based on the works Isi Melikzade, Nodar Dumbadze and Chingiz Aitmatov).....	509
Ф. М.МАМЕДОВ <i>Азербайджан, Баку</i> Модернизм в азербайджанской, грузинской и киргизской литературе (на материале творчества Иси Меликзаде, Кафедры Думбадзе и Чингиза Айтматова).....	509

მოდერნიზმი საქართველოში

Modernism in Georgia

KETEVAN GARDAFKHADZE

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

The Georgian Symbolists and *New Mythology*

The Blue Horns and *New Mythology* contrary to Valerian Gaprindashvili's *Theoretical Treatise* (in his *New Mythology* he refuses using the mythological images and the ancient plots in literature), the study of Blue Horns' literary works showed the different results:

a) ancient symbolic images appear side by side with the characters of the *New Mythology* and “counterbalance”, “neutralize” the former (Ophelia-Neri; Ophelia-Euridice, etc.);

b) The newly emerged pseudo-mythological literature (Titsian Tabidze's *Amazon, Created Legend*; Sandro Shanshiashvili's *Media, Media and Fair Helen*) is based on episodes from classical Greek myths that deal with historical and mythical events relating to Georgia.

Key words: Sandro Shanshiashvili, media.

ქეთევან გარდაფხაძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ქართველი სიმბოლისტები და ახალი მითოლოგია

სიმბოლიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, საქართველოში მეოცე საუკუნის დასაწყისში შემოვიდა, მაგრამ ორგანიზაციულად გაფორმდა 1915 წელს, როდესაც ახალგაზრდა პოეტთა ჯგუფი გაერთიანდა ახალ ლიტერატურულ ორდენში „ცისფერი ყანწები“. ეს იყო დრო, როდესაც ქართულ მხატვრულ ცნობიერებას დაუდგა კრიზისის პერიოდი. მეცხრამეტე საუკუნის დიდი ავტორების უნიჭო ეპიგონებს თითქმის უაზრობამდე დაჰყავდათ ამ პერიოდის ლიტე-

რატურული ცხოვრება. ახალ თაობას ამ გზით სიარული აღარ შეეძლო. მათთვის შინაგანი მოწოდების განხორციელების ერთადერთ საშუალებად სიმბოლიზმი იქცა (გაფრინდაშვილი 1990: 694).

ცისფერყანწელები მთლიანად იზიარებდნენ სიმბოლიზმის ძირითად ესთეტიკურ პრინციპებს, ასაბუთებდნენ საქართველოში ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის დამკვიდრების აუცილებლობას, ეროვნულ ნიადაგში ეძებდნენ სიმბოლიზმის საყრდენ ფუძეს, ცდილობდნენ დასავლეთევროპული, რუსული და ქართული ხედვის შერწყმას, ყოველივე ამის საფუძველზე კი ქართული სიმბოლიზმისთვის თვითმყოფადი ხასიათის მიცემას: „ჩვენ უნდა გამოვკვეთოთ ჩვენი ქართული პროფილი. ქართველობის ძირითადი განცდა ჩვენი მთავარი მოთხოვნაა. აქ იქნება ჩვენი ტემპერამენტი, ჩვენი გონება, ჩვენი იერი. ჩვენ შევავრთებთ დასავლეთის სიმახვილესა და აღმოსავლეთის ნამზურ ჭვრეტას“ (ტაბიძე 1990: 3). სწორედ ეს თვითმყოფადობა ქართული სიმბოლიზმისა ძალიან საინტერესოდ გამოიკვეთა ანტიკურობის რეციპირების საკითხში. ფრანგი და რუსი სიმბოლისტების შემოქმედებაში ანტიკურობა შემოდის, როგორც წყარო ძლიერი ვნებების მქონე სიმბოლური ფიგურებისა და უკვდავი ამბებისა, რომელთა გამოყენების ერთ-ერთ ძირითად მიზეზს მათი მიუკერძოებლობა ქმნიდა. ძველი საბერძნეთი და რომი სიმბოლისტებს აწვდიდა სულიერ მასალას დამშვიდებისათვის, აძლევდა საშუალებას გაქცეოდნენ ყოველდღიურობას და ამაღლებულიყვნენ ყოფიერებაზე.

რა მდგომარეობაა ამ მხრივ ქართველ სიმბოლისტებთან? რას ნიშნავს მათთვის ანტიკურობა? ქართველი სიმბოლისტები ერთ თემაში, ანტიკურობის, როგორც კულტურულ-ისტორიული ფენომენის გააზრების საკითხში, სრულ ერთსულოვნებას იჩენენ. მათთვის ანტიკურობა, ერთი მხრივ, მარადიული ფასეულობაა, ადამიანთა შემოქმედების უშრეტი წყაროა, რომელსაც მუდმივად უბრუნდებიან ეპოქები, ქვეყნები, კონკრეტული პიროვნებები. ანტიკური მითოპოეტური მემკვიდრეობის ათვისებისას ხელოვნების დამსახურება მდგომარეობს იმაში, რომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ბერძნულ და რომაულ ტრადიციულ სახეს შეუნარჩუნოს ორიგინალის სული და ამასთან მიუსადაგოს იგი თავისი ეროვნული ლიტერატურის ხასიათს და მშობლიური ენის ბუნებას ისე, რომ არ დაუკარგოს ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბი (ფრენზელი 1976: 47).

მეორე მხრივ, ანტიკურობა არის საკუთარი ქვეყნის ისტორიულ-მითოლოგიური წარსული. ლეგენდები არგონავტთა კოლხეთში ლაშქრობასა და კავკასიონზე მიჯაჭვული პრომოთეს შესახებ. ამდენად, სიმბოლისტი პოეტი ანტიკურ თემატიკას თავისი სამშობლოს

კონტექსტში მიმართავს. ამასთანავე ანტიკურობა იყო ის ორიენტირი, რომელსაც საქართველოს წარსული სიდიადე მსოფლიო კულტურის მნიშვნელოვან ღირებულებებთან უნდა დაეკავშირებინა. ანტიკურობის, როგორც კულტურულ-ისტორიული ფენომენის, გააზრების საკითხში ყველა სიმბოლისტი ერთ პოზიციაზე დგას. რაც შეეხება ანტიკურობის როლის საკითხს მათი შემოქმედებისათვის, აქ უკვე კვლევის შედეგებმა ერთმანეთისაგან განსხვავებული სურათი მოგვცა.

ერთი მხრივ, დგას ლიტერატურა, რომელიც უარყოფს, ყოველ შემთხვევაში, მაქსიმალურად ცდილობს, თავი დააღწიოს ტრადიციული ანტიკური სახეების მოხმობას ლიტერატურაში. ქართული სიმბოლიზმის ყველაზე ორთოდოქსი წარმომადგენელი ვ. გაფრინდაშვილი 1922 წელს ქმნის თეორიული ხასიათის ტრაქტატს *დეკლარაცია – ახალი მითოლოგია*, სადაც თანმიმდევრულად, გარკვეული ლოგიკური ხაზის დაცვით ავითარებს აზრს იმის თაობაზე, რომ მიუხედავად ანტიკური სახეების პროდუქტიულობისა მსოფლიო ლიტერატურაში, „მითოლოგიამ დაკარგა კავშირი ჩვენს შეგნებასთან“ და პოეტი სხვა ობიექტებს ეძებს თავისი შემოქმედებისათვის, ცდილობს ტრადიციული სიმბოლოების ახლით შეცვლას. პოეტი წერდა, რომ ძველი მითების აღარავის სწამს, „იმავე დროს ჩვენ გვინდა მითი, ჩვენ გვწყურია მითი“ და იქმნება მითები პოეტთა ცხოვრების შესახებ, რადგან ის „ორიგინალურია არანაკლებ, ვიდრე მისი პოეზია“. „დღეს პოეზიაში“ – წერს ვ. გაფრინდაშვილი – „საბერძნეთის ღმერთების ადგილს იჭერენ პოეტები. ჩატერტონი, რემბო ... არანაკლებ ალაფროთოვანებენ პოეტის ოცნებას, ვიდრე ზევსი და აპოლონი, აფროდიტე და ათინა ... თუ წინათ იყო აპოლონი, ახლა არის გიოტე, თუ წინათ იყო მედუზა გორგონა, ახლა არიან ედგარი და მალდარორი, არის სიფილისი და ბოგემა“ (გაფრინდაშვილი 1990: 544). ვ. გაფრინდაშვილი ღრმად და დარწმუნებული, რომ ეს ახალი მითოლოგია ახალი პანთეონის შექმნის ძლიერ საშუალებად იქცევა. ერთია თეორიული ნააზრვეი და მეორე, თუ როგორ რეალიზდება იგი მხატვრულ შემოქმედებაში. ზემოთ განხილული ტრაქტატის მიუხედავად, არ უნდა შეგვექმნას შთაბეჭდილება, თითქოს ანტიკური სახეები, მოტივები, სიმბოლოები საერთოდ არ გვხვდება სიმბოლისტთა შემოქმედებაში, პირიქით, კვლევამ სრულიად საპირისპირო სურათი გამოკვეთა.

1. ცისფერყანწლებთან არ გვაქვს თითქმის არცერთი შემთხვევა, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, სადაც რომელიმე ანტიკური სიუჟეტი ან მოტივე სპეციალური დამუშავების საგანს წარმოადგენდეს ან ანტიკური სახე-სიმბოლო ისეთ შინაარსობრივ დატივრთვას ატარებ-

დეს, რაც ლექსისთვის ძირითადი განმსაზღვრელი მოტივი იქნებოდა. მაგალითისათვის:

და ვით ნერონი რომს ანთებულს
ამაყად ცქერდა,
ისე მიცქერის – მედიდური,
ბოროტი, ნაზი! (გაფრინაშვილი 2010: 50)

შეშლილ ქალაქის ავხორციან სფინქსს შეგადარებ.
(გაფრინაშვილი 2010: 15)

შენ, სულო, ცრემლებს ნახე ილიონი.
(გაფრინაშვილი 2010: 37)

2. ანტიკური სახე-სიმბოლოები ძირითადად „ახალი“ მითოლოგიის პერსონაჟებთან ერთად არის მოცემული სიმბოლოთა გალერეაში (ოფელია-ნერონი; ოფელია-ევრიდიკა) ტრადიციული სიმბოლიკის დაცვით:

ქარი და მთვარე საკვირველი სწრაფი ზმანება
მაღალ უფსკრულში უაღვირო მიქრის მერანი,
გულში იხუტებს ოფელიას ავი ნერონი
და ვით შეშლილი, თავის ტვირთით მიექანება.
(გაფრინაშვილი 2010: 49)

ვფიქრობ, ძველი და ახალი სიმბოლოების ლექსში ერთმანეთის პარალელურად შემოტანისას პოეტი ხელმძღვანელობს მოსაზრებით, ერთგვარად რომ გაანეიტრალოს ახალი სიმბოლოების საშუალებით ანტიკური ფიგურები.

3. ფსევდო-მითოლოგიური ლიტერატურა – თხზულებანი, რომელთაც საფუძვლად ედება ძველი ბერძნული მითოლოგია (ტ. ტაბიძე *ამორძალები; შექმნილი ლეგენდა*), ს. შანშიაშვილი *მედია; მშვენიერი ელენე და მედია*).

როგორც ვიცით, მდიდარი მითოლოგიური მასალიდან სხვადასხვა ავტორი ირჩევდა იმას, რაც უფრო მეტად შეესაბამებოდა ეპოქის, ქვეყნის თუ ეროვნულ ინტერესებს (გრაბარ-პასეკი 1966). არც ტ. ტაბიძის მიერ ამორძალთა მითხე ყურადღების შექმრება უნდა მივიჩნიოთ შემთხვევითობად. ცნობილია, რომ ანტიკური ნყაროების ერთი ნაწილი სამორძალთა საცხოვრებელ ადგილად შავი ზღვის სანაპიროს მიიჩნევს. ესქილეს მიერ ამორძალები კოლხეთის ადგილობრივ მოსახლეობადაა დასახელებული (ესქილე 1978: 723). აქედან გამომდინარე, ქმნის

რა ახალ მითს ამორძალთა შესახებ, პოეტი გარკვეულწილად საკუთარი ქვეყნის ისტორიულ ძირებს უბრუნდება.

ორივე ნაწარმოებში ტრაგიკული სიყვარულის თავგადასავალი გადმოცემული. *ამორძალებში* სიყვარულის მსხვერპლის როლში გვევლინება ვნებას აყოლილი ამორძალთა დედოფალი ტომირანდა, რომელიც არღვევს რა თავის მიერვე შექმნილ კანონებს, საკუთარი სისასტიკის მაგალითზე აღზრდილი ამორძალების მიერ ჩაიქოლება (ტაბიძე 1966ბ:49).

ნაწარმოების შინაარსი მოკლედ ასეთია: შავი ზღვის სანაპიროდან ყველა მამაკაცი საომრად მიდის აზიაში. შინ დარჩენილი ბავშვები, მოხუცები და ქალები უკიდურეს გაჭირვებაში ჩაცვივდებიან. მაშინ ქალები კლდიდან ზღვაში ყრიან მოხუცებს, ბავშვებს და წინამძღოლის ცოლის – ტომირანდას – მეთაურობით აარსებენ ქალთა სახელმწიფოს. რათა ზუსტად შეძლოს მშვილდ-ისრის მოხმარება, ტომირანდა მოინვაგს მარჯვენა ძუძუს და იმავს მოითხოვს ყველა ქალისაგან, რომელთაც ახალ სახელს – ამორძალებს უწოდებს. მოგვიანებით დიდი ნადავლით და მონა-ქალებით დაბრუნებულ ქმრებს ამორძალები ერთ ღამეში ამონყვეტენ. ამასობაში დედოფალი იწყებს ფიქრს შთამომავლობაზე, რის გამოც წელიწადში ერთხელ, გაზაფხულზე ინიშნება „ქორნილის ღამეები“. დაბადებულ გოგოებს ზრდიან, ზოგიერთ ვაჟსაც საჯიშედ ინახავენ. დედოფალმაც გადანყვიტა მემკვიდრე ასულის გაჩენა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ტომირანდას თავდავინყვებით შეუყვარდა მწყემსი, რომელმაც დედოფალს ამორძალ მენალიპასთან უღალატა. ენალიპა დაისაჯა, მწყემსი კი ტომირანდამ მოსაკლავად ვერ გაიმეტა, რის გამოც ამორძალებმა დედოფალი ცოცხლად დამარხეს.

განვიხილოთ, რამდენად თავისუფალია პოეტი შემოქმედებით პროცესში მითოლოგიურ სიუჟეტთან თუ მითოპოეტურ სახეებთან მიმართებაში.

1. პირველი, რაც უნდა აღინიშნოს, არის ის, რომ ტ. ტაბიძე სრულ თავისუფლებას იჩენს ანტიკურ მითოლოგიურ ფაბულასთან მიმართებაში და ქმნის პრინციპულად ახალ სიუჟეტს;

2. რაც შეეხება მითის ძირითად შტრიხებს (ამორძალთა საცხოვრებელი ადგილი, ცხოვრების წესი, ზნე, გარეგნობა, ბრძოლა, დედოფლის ქამარი და სხვა მრავალი დეტალი (როშერი 1894-1934: I, 267-79) თითქმის უცვლელად გადმოაქვს პოეტს ნაწარმოებში და ლიტერატურულად აფორმებს. ე.ი. თუ ზემოთქმულს გავითვალისწინებთ, შემდეგ სურათს მივიღებთ – ცვალებადია მითის სიუჟეტური მხარე, მაგრამ აზრი თვისობრივად უცვლელი რჩება;

3. ყურადღებას იმსახურებს ნაწარმოებში დაცული საკუთარი სახელები, რომლებიც ორ კატეგორიად შეიძლება დაიყოს: ა) სახელები, რომლებიც ცნობილია ანტიკური წყაროებიდან და ტ. ტაბიძის თხზულებაში რამდენადმე ტრანსფორმირებული ფორმით დასტურდება. მაგალითისათვის, ამორძალთა დედოფლის სახელი, ტომირანდა, უნდა იყოს პავსანიასთან დაცული სახელის – ტომირისის ეკვივალენტი, ტელესკირი (ამორძალთა სატახტო ქალაქი) აპოლონიოს როდოსელის, პავსანიასის თხზულებებიდან ცნობილი ტოპონიმი თემისკირი, ხოლო ტერმოდონი – თერმოდონი. ბ) სახელები, რომლებიც, მართალია პოეტის ფანტაზიის ნაყოფს წარმოადგენს, მაგრამ ტ. ტაბიძე იჩენს რა ბგერათმეცყველების გრძნობის საოცარ უნარს, ყველა შექმნილ სახელს ჟღერადობით ძალიან უახლოვებს ძველ ბერძნულ სახელებს (ასატრა, პალა, კლიტევრა და სხვა).

რაც შეეხება *შექმნილ ლეგენდას* (ტაბიძე 1966ა: 266) მასში მოთხრობილია ამორძალთა დედოფლის, იზოველისა და ალექსანდრე მაკედონელის სიყვარულის ამბავი. ამორძალთა დედოფალს ჯადოქარი უწინასწარმეტყველებს ცაზე დიდი ჭაბუკის ვარსკვლავის გამოჩენას, რომელიც ღირსი იქნება იზოველი სტრფობა გაინანილოს. ეს არის ალექსანდრე მაკედონელი. იზოველი ინდოეთში მიემგზავრება ალექსანდრეს საქებნელად. სამი დღე და სამი ღამე გრძნობის მორევში დაახრჩო იზოველმა ალექსანდრე. შემდეგ ალექსანდრე ციებ-ცხელები-საგან დაიღუპა. აქ პოეტს ახალი მითოლოგიური პერსონაჟი შემოყავს თხზულებაში – კავკასიონის ქედზე მიჯაჭვული ამირანი, რომელსაც ალექსანდრეს მსგავსად იზოველი შეჰყვარებია. ამორძალთა მითში ალექსანდრე მაკედონელის შემოყვანა ტ. ტაბიძის დამსახურებად ვერ ჩაითვლება. მაკედონელის ფიგურა ხშირად გვხვდება ლიტერატურულ წყაროებში ამორძალთა სახელის გვერდით, მაგალითად, მარციანუს კაპელას ენციკლოპედიური ხასიათის თხზულება, *ფილოლოგიისა და მერკურის ქორნილის შესახებ* (კაპელა: 2005). *ამორძალებითა და შექმნილი ლეგენდით* ტ. ტაბიძე ფსევდომითოლოგის როლში გვევლინება და ამორძალების მითის ახალ, საინტერესო ლიტერატურულ გადაწყვეტას გვთავაზობს.

მეორე სიმბოლისტი პოეტი, რომელიც ამუშავებს ანტიკურ მითოლოგიურ სიუჟეტს, არის ს. შანშიაშვილი. არგონავტთა მითის ლიტერატურულ რეციპირებას ვხვდებით ორ პოემაში *მედია* და *მედია და მშვენიერი ელენე*.

დავინყოთ *მედიათი*. პოემა თავისი სიუჟეტით მთლიანად იმეორებს ევრიპიდეს *მედეას*. მოქმედების ადგილი აქაც კორინთთა, გმირებიც თითქმის იგივეა (მედია, ძიძა, იასონი, ბავშვები (ბავშვების

სახელები შეცვლილია და პოემაში ისინი აკიმენედ და თესალად ინოდებიან), კრეონტი, კრეუზა). შ. შანშიაშვილი პოემაში მაცნეს ფუნქციას კოლხეთიდან ჩამოსულ ჭაბუკთან ერთად ინანილებს მასხარა. მოვლენათა განვითარებაც აბსოლუტურად იგივეა. განსხვავებაა ავტორის დამოკიდებულებაში განვითარებულ მოვლენათა მიმართ. პოემაში ავტორი მედეას ხშირად „ჩემი მედიას“ ფორმით მოიხსენიებს და პრინციპში მთელი ნაწარმოები არის მცდელობა იმისა, რომ მოხდეს აიეტის ასულის გამართლება, რაც, როგორც ვიცით, საერთოდ დამახასიათებელია ქართული ლიტერატურული ტრადიციისათვის (მაგ., აკაკი წერეთლის *მედია* და სხვ.). აღსანიშნავია ერთი რამ, პოემაში ს. შანშიაშვილს შემოყავს ელენე, რომელიც ძმებთან (კასტორი, პოლუქსი) ერთად არის ჩამოსული იასონის და აკრეუზას ქორწილში. ელენე მედეას შვილების ასაკისაა, ბავშვია, ანუ ამ პოემაში მისი, როგორც საბედისწერო ქალის სახე გახსნილი არ არის, მაგრამ ელენეს მიერ კრეუზასადმი გამოთქმული საყვედურით და მედეასადმი კეთილგანწყობით პოეტი მინიშნებას აკეთებს და ორივე ქალს ერთ სიბრტყეში განიხილავს, რასაც უკვე მხატვრულად ახორციელებს მეორე პოემაში და შენიშვნის სახით სქოლიოში გვანვდის მოკლე მოსაზრებას: „ამ პოემის შინაარსი ლექსად მოთხრობილია ხუთს რომანტიკულ პოემებში, რომლის მასალა ნაწილობრივ ცნობილია ბერძნულ მითოლოგიაში, ხოლო მასალის უმეტესი ნაწილი არ არის ცნობილი, მაგალითად: 1. დემეტიკასა და ფრიქსოსის გამიჯნურება 2. ლეგენდა ოქროსმატყლოვანი ვერძის გაჩენის შესახებ 3. იასონ და რენოს სიყვარულის ამბავი და რაც მთავარია 4. ელენეს და მედიას შეხვედრა და 5. მათი თავგადასავლის დაპირისპირება, რის გამოც ამ პოემას ჰქვია *მედია* და *მშვენიერი ელენე*. ჩვენ წინაშე არსებული მეორე პოემა საერთო სათაურით *მედია* და *მშვენიერი ელენე* სამი ნაწილისაგან შედგება, რომლებიც, თავის მხრივ დამოუკიდებელ პოემებს წარმოადგენს: *დემეტიკა*, *იასონ* და *რენო* და *მშვენიერი ელენე*. ეს ოთხივე პოემა 1909-1912 წლებში მეტ-ნაკლებად სხვადასხვა დროს ინერება, მაგრამ ერთ მთლიანობადაა ჩაფიქრებული. გავყვეთ პოეტის მიერ სქოლიოში გაკეთებულ შენიშვნას: „დემეტიკასა და დრიქსოსის ამბავი უცნობია მითოლოგიური წყაროებიდან“. ჩვენ ვიცით, რომ ჰიგინუსი *ასტრონომიაში* (ჰიგინუსი 1997: 2,20) იმონებს უცნობ წყაროს: კრეტევის მეუღლეს დემოდიკეს, უყვარდა ფრიქსოსი, როდესაც მან ქალს უარი უთხრა, განზილებულმა დემოდიკემ იგი ქმართან დაადანაშაულა, თითქოს ყმანვილი შეურაცხყოფას უპირებდა ქალს. კრეტევისმა სთხოვა ათამასსფრიქსოსი მსხვერპლად შეენირა, მაგრამ ნეფელემ იგი გადაარჩინა“.

ამ სიუჟეტს ს. შანშიაშვილი თითქმის მთლიანად იმეორებს. განსხვავება მხოლოდ დეტალებშია: 1. პოემაში ათამასი მკვდარია და კრეტესი თავად აღასრულებს სასჯელს; 2. ფრიქსოსი და ჰელე არიან შეყვარებულები; 3. ნეფელე ჰელეს მშობელია; 4. პოემაში ვერძი ეკუთვნის პრომეთეს (ამირანს) და იგი აძლევს მას ნეფელეს.

პოემაში ნეფელე შერისხულია ზევსისაგან, რადგან იგი მფარველობს ამირანს (პრომეთეს). აქ, ბუნებრივია, გვახსენდება იქსიონის მითი (ლაპითების მეფე) (დიოდორე სიცილიელი 1969: IV,69,3; ესქილე 1922: 441, 718; პინდაროსი 2003: II,21), რომლის მიხედვითაც, იქსიონმა და ნეფელემ (ჰერას სახემილებულმა) სათავე მისცეს კენტავრთა მოდგმას. სწორედ კენტავრი ქირონი იხსნის პრომეთეს, უარს ამბობს რა საკუთარ უკვდავებაზე და გადასცემს მას პრომეთეს. შესაძლოა, ამას გულისხმობდა პოეტი, თუმცა გახსნილად მსჯელობა პოემაში ამის შესახებ არ არის გაშლილი. ფაქტია, რომ ს. შანშიაშვილი იცნობდა თქმულებას დემოდოკესა და ფრიქსოსის შესახებ. ამდენად, მისი განცხადება, რომ ეს მასალა ბერძნულ მითოლოგიაში დაცული არ არის, ალბათ, ერთგვარი ლიტერატურული ეშმაკობაა.

მეორე ქვეპოემა არის *იასონ და რენო*. ძალიან მოკლედ პოემის შინაარსი ასეთია: პელიასი აგზავნის იასონს ოქროს საწმისის მოსაპოვებლად. შემდეგ მოთხრობილია, თუ როგორ იგება არგო. იასონი მიადგება ტროას ნაპირს, სადაც გმირებს ეგებება მეფე პრიამოსი (ანაქრონიზმთან გვაქვს საქმე). ტროაში გაიცნობს იასონი პრიამოსის ასულს, რენოს. მათ შორის გაჩაღდება რომანი, რომელიც სრულდება იმით, რომ იასონი მიატოვებს რენოს და გზას აგრძელებს კოლხეთისკენ. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ს. შანშიაშვილს დაწერილი აქვს ცალკე ლექსი *რენოს სიმღერა*, თუმცა იგი აბსოლუტურად იდენტურია პოემის ბოლო ტაეპებისა.

რენოს სახე გვხვდება პოემა *მედიაშიც*. იასონს სინდისის ქენჯნა ანუხებს და პერიოდულად თვალწინ უდგება მიტოვებული ქალის სახე. უნდა აღინიშნოს, რომ პოეტი არათანმიმდევრულია რენოს წარმომავლობასთან დაკავშირებით და *მედიაში* იგი სპარტელად არის დასახელებული, რაც ერთგვარ წინააღმდეგობას უქმნის ჩვენ მიერ განვითარებულ მოსაზრებას. ის, რომ რენო ტროელია, მედია – კოლხი და ორივე აღმოსავლეთია, კრავს იმ წრეს, რომლის მოხაზვასაც ცდილობს ს. შანშიაშვილი. აჩვენოს დაპირისპირება დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის და ამ დაპირისპირებაში აღმოსავლეთის მორალური უპირატესობა წარმოაჩინოს. ამის შესახებ უკვე გახსნილად შლის მსჯელობას პოეტი პოემაში *მშვენიერი ელენე*. პოემა იწყება პარისის სამსჯავროთი და თავიდან მიჰყვება ტრადიციულ მითოლოგიურ ხაზს.

პარისი საბერძნეთში მიდის ლაშქართან ერთად, რათა გამოიხსნას ჰესიონე ტელამონის ტყვეობიდან. იგი ყოვნადა სპარტაში და ელენესთან გამიჯნურების შემდეგ მასთან ერთად ბრუნდება ტროაში. ტროას თქმულებათა ციკლიდან პოეტს აინტერესებს მხოლოდ ის, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ელენემ ამდენი უბედურება დაატეხა თავს ტროას, იგი ქმრის სამშობლოში პატივისცემასა და სიყვარულშია განსხვავებით მედეასაგან:

მხოლოდ იგი მედეაზე
შულ არაფერს ლაპარაკობს,
რომ კოლხეთის ტურფა ქალი
დასავლეთმა ასე დაჰგმო,
ელენე კი მზის ქვეყანამ
შეიყვარა და შეამკო.
ელენე დასტირის პარისს:
„შენმა ხალხმა შემეყვარა
ჩემებმა კი იცუდკაცეს
ისე, როგორც მედიასთან“.

პოემა სრულდება რიტორიკული კითხვით: „მე ამბავი დავამთავრე/ვთქვი სათქმელი, რაც მინდოდა: იასონსა ის მედია /ასე რად არ დასტიროდა?“

ს. შანშიაშვილის პოემათა ციკლი ემსახურება მედეას სახის რეაბილიტაციას, მის გამართლებას. ამისთვის პოეტს სჭირდება უფრო მეტი არგუმენტი და იქმნება რენოს ისტორია, რათა განზოგადდეს საკითხი და დასავლეთ-აღმოსავლეთის პრობლემის ჭრილში მოექცეს. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ადვილი შესამჩნევია, რომ ს. შანშიაშვილი არგონავტების თქმულებას მხოლოდ პოზიტიურ ჭრილში განიხილავს, რადგან სწორედ თქმულებათა ეს ციკლი წარმოადგენს იმ ძირითად ორიენტირს, რომელიც საქართველოს ევროპულ კულტურასთან აკავშირებს.

ს. შანშიაშვილი ძალიან თავისუფალია მითოლოგიურ მასალასთან მიმართებაში. ეს, პირველ რიგში, სიუჟეტს ეხება. იმის გარდა, რომ იცვლება დეტალები, იქმნება სრულიად ახალი მითი და იქმნება ახალი მითოლოგიური სახე – რენო, რაც პოეტს, როგორც უკვე ვთქვი, საკითხის განზოგადებისათვის სჭირდება, რათა იასონის ზნეობრივი სახე კიდევ უფრო დააკნინოს – მედეა მისი პირველი მსხვერპლი არ არის.

ერთი თვალის გადავლებაც კი სიმბოლისტთა შემოქმედებაზე ნათელს ხდის, რომ ერთ მხარეს გვაქვს თეორიული ნააზრევი, რომელიც, როგორც ვთქვით, ახალი მითოლოგიის შექმნას ქადაგებს, ხოლო

მეორე მხარეს ანტიკური სახეების საინტერესო გაღერვა, პოეზია, რომელიც ვერ ამბობს უარს ანტიკურ ტრადიციაზე, გვთავაზობს საინტერესო სახე-სიმბოლოებს, რომლებიც ერთ მთავრ მიზანს ემსახურებოდნენ – დააკავშირონ ქართული სამყარო ევროპულ ცივილიზაციასთან.

დამოწმებანი:

აპოლონიოს როდოსელი 1970: აპოლონიოს როდოსელი. *არგონავტიკა*. თარგმანი აკ. ურუშაძისა. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1970, 2, 996.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები, წერილები*. თბილისი: „მერანი“, 1990.

გრაბარ-პასეკი 1966: Грабарь-Пассек М. Е. *Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе*. Москва: 1966.

დიოდორე სიცილიელი 1969: Sordi M. ed. *Diodori Siculi Bibliothecae*. Biblioteca di studi superiori 56. Firenze: La Nuova Italia 1969.

ესქილე 1978: ესქილე. *ტრაგედიები. მიჯაჭვული პრომეთე*. თარგმანი გ. სარიშვილისა, თბილისი 1978.

ესქილე 1922: *Aeschylus*, Loeb Classical Library, 2 vols. 1922.

კაპელა 2005: Capella M. *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur*. Übersetzt, mit einer Einleitung, Inhaltsübersicht und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2005.

პავსანიასი 1938: Павсаний. *Описание эллады*, 1,2,1, перевод С. П. Кондратьева, Москва, 1938.

პინდაროსი 2003: პინდაროსი. *ოდები, ფრაგმენტები, პითიური ოდები*. თარგმანი ნ. ტონიასი. თბილისი: 2003.

როშერი 1894-1934: Roscher W., *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig 1894-1934.

ტაბიძე 1990: ტაბიძე ტ. *ცისფერი ყანები*. ქუთაისი: 1990.

ტაბიძე 1966ა: ტაბიძე ტ. „ამორძალები“. *თხზულებანი* სამ ტომად. ტ. I. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966.

ტაბიძე 1966ბ: ტაბიძე ტ. „ამორძალები“. *თხზულებანი* სამ ტომად. ტ. III. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966.

ფრენზელი 1976: Frenzel E., *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1976.

შანშიაშვილი 1986: შანშიაშვილი ს. *ლექსები, პოემები. თხზულებები* ხუთ ტომად. ტ. I. თბილისი: 1986.

ჰეროდოტე 1976: ჰეროდოტე. *ისტორია*. თარგმანი თ ყაუხჩიშვილისა. ტ. I. თბილისი: 1976.

ჰიგინუსი 1997: Гигин. *Астрономия*. Пер. и комм. А. И. Рубана. Вступ. ст. А. В. Петрова. Серия Античная библиотека, СПб, Алетейя: 1997.

LEVAN GELASHVILI

Georgia, Tbilisi

PhD Studies, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Fire mythologem in Georgian Futurism as the Semiotic of Cinema Narrative

The research analyzes the points of interaction of futuristic literature and cinema, in the background of literary evolution. Cinema narrative of Georgian futurism in light of cinema theory of the 1920's is analyzed in the research. We have in detail studied futuristic press: H_2SO_4 and Literature and Etcetera and have presented the attempt of introduction of expressive methods of cinema in futuristic literature.

Modernist literature processed the screen genesis and collective perception principles of cinema images in its own way. Literature took the responsibility for the techniques and methods, which were later used by the cinema; when it was born. Futuristic texts clearly show the eclectic usage of those techniques as result of influence from cinema, with the aim of creating textual images.

Key words: Fire mythologem, Futurism, Cinema Narrative.

ლევან გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი*

ცეცხლის მითოლოგემა ქართულ ფუტურისტულ როგორც კინონარტივის სემიოტიკა

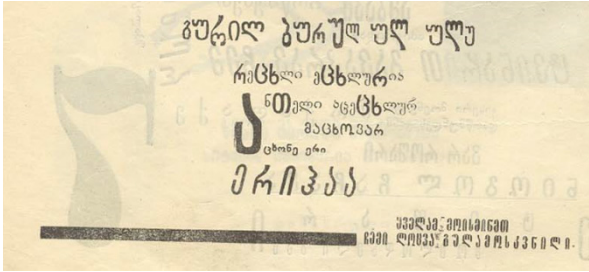
ლიტერატურის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ცეცხლთან შესრულიებული ზეირსტყვიერი ლიტერატურული ნიმუშები მითური საკრალური დანიშნულების მოვლენა იყო, სადაც ცეცხლი, როგორც ყველაზე ძლიერი საკრალობა ერთგვარი ტექსტის ჰერმენევტულ დიკურსს ქმნიდა. ქართველი ფუტურისტები დადაიზმის მეშვეობით ხალხურ მეტყველებას დაუკავშირდნენ. მათი ვიზუალურად შესრულებული ლექსები საწყისთან მიბრუნება არის, ხოლო ვიზუალური და აუდიო შთაბეჭდილებით მიღებული ემოცია სიტყვაში კოდირებულ პოლისემიის აღდგენას ემსახურება.

წარმოდგენები მოძრავი გამოსახულების ენის შესახებ ისეთივე ძველია, როგორც კაცობრიობა, თუმცა ეს შესაძლებლობები არასდროს ისე არ განვითარებულა, როგორც კინოს დაბადების შემდეგ მოხდა. ცეცხლი ღმერთების ღმერთია, რელიგიის ისტორიაში. ღმერთი უხილავ ცეცხლად ითვლება. ამ ცეცხლში წანრთობად იგულისხმება წმ. გიორგი, ამიტომ იყო იგი „ანგელოზისაგან დაცული“. სამ დღეს წმინდანის ცეცხლში ყოფნა ნიშნავს სიბრძნის ნათელის ზიარებას (აბაშიძე 1984: 16). პლატონი ხედვითი მექანიზმის სხვისნობის შესახებ მსჯელობს. პლატონი ტიმეოსი თბ. 1994. გვ. 305. ყველა დეკადენტი მწერალი ესთეტიკურ და გრძნობებით ექსტაზს გადმოსცემს სიტყვებით, რომლებიც კაშკაშს უკავშირდება. პოლ ვალერი ხელოვნების ფოტო-პოეტურ ფენომენს მსწრაფლ წარმავალი ნაპერწკლის წამის ანალოგიით ხსნის (ვალერი 2015: 97).

მეოცე საუუნის ადამიანმა ისწავლა ცეცხლის მართვა. სინათლის დამორჩილებად ნათურის გამოგონება შეგვიძლია მივიჩნიოთ (ლეპტოპის, პლანშეტის, ტელევიზორის თუ სხვა ნებისმიერი ეკრანი უწვრილესი ნათურებისგან შედგება, ასევე საპროექციო აპარატი ნათურისგან მიღებული სინათლის წყაროსგან იკვებება ეს არის: ე. წ. „ჭკვიანი“ ცეცხლი).

ქართული ფუტურისტების პერიოდული ორგანო: ჟურნალი H_2SO_4 წერდა: „პირველ ყოფილი ადამიანისთვის განყენებული სქემები უცნობი იყო: ის აზროვნებდა სახეებით. იმაჟენიზმიც აზროვნებს სახეებით“ (H_2SO_4 : 2). მათ პირველ ყოფილი ადამიანის აზროვნების სისტემასთან მიახლოება ახალი სპეციფიკური ენის შექმნით ცადეს. ქართველმა ფუტურისტებმა ცეცხლი და მაცხოვარი ერთმანეთს დაუკავშირეს და ფუტურუსიტულ პრიზმაში გაიაზრეს. ცეცხლური ენერჯის პირველყოფილ მნიშვნელობაზე ვხვდებით ფუტურისტულ კონცეპტს:

რეცხლი ეცხლურია
ნათელი აცეცხლური
მაცხოვარ
აცხონე ერი
ერიჰაა.
("H₂SO₄" 1924: 7)



ქართული ფუტურისტული შემოქმედისათვის საინტერესოა ბგერის, როგორც მატერიალის, დამუშავების საკითხი. ხალხური შემოქმედება მათ აინტერესებდათ როგორც ბგერით სტრუქტურაზე აშენებული ენობრივი ქსოვილი, სადაც სიუჟეტს და შინაარსს ნაკლები ყურადღება ექცევა.

ხალხურობა და კინემატოგრაფიული თხრობა ორი უმნივნელოვანესი საკითხი იყო ქართულ ფუტურიზმში. ფუტურისტები თავად მსჯელობდნენ და განმარტავდნენ თავიანთ შემოქმედებას. „ლიტერატურა და სხვაში“ ალხაზიშვილი დახასიათებულა როგორც მწერალი, რომელიც კინემატოგრაფიული სისწრაფით აღწერს მოვლენებს. მათთვის პოეტი მისაღები იყო როგორც სცენარი, ლიტერატურის სკოლის მეთაურად ჩარლი ჩაპლინი გამოაცხადეს და ცდილობდნენ სიტყვის გაკინემატოგრაფებას. შალვა ალხაზიშვილი, რომელიც კინოთი განსაკუთრებით დაინტერესებული იყო, თეორიული მოსაზრებების გარდა პრაქტიკულად ცდილობდა კინონარატივის შექმნას. მისი ლექსი: „100“, ლიტერატურულ საზღვრებში ცეცხლური ენერგიისგან ეკრანის შექმნის ისტორიული ექსკურსის და კინონარატივის შექმნის წარმატებული მცდელობაა.

33 დარეს-სალამეს

34 კონრად ჭიდტ

35 ჰიპნოზი ეკრანის.

36 ქვესკნელის ცეცხლი.

37 ტროკადერო.

(ალხაზიშვილი 2011: 288)

გარდა იმისა, რომ ალხაზიშვილი ამ ლექსში ორჯერ ახსენებს სერის და პირდაპირ კავშირს გამოხატავს კინოსთან, ლექსში ეკრანი ცეცხლთან არის შედარებული. ცეცხლური ენერგია, როგორც პირველყოფილი გამოსახულება – ქვესკნელის ცეცხლი ჰიპნოზური შემოქ-

მედების ეკრანია. თუ კონტრატ ფეიდტს მოვიაზრებთ ეკრანის ჰიპნოზად ამ შემთხვევაშიც გაგრძელება ქვესკნელის ცეცხლი ასოციაციურ კავშირს შექმნის ცეცხლსა და ეკრანს შორის.

ალხაზიშვილი მოგვიანებით კიდევ უბრუნდება ცეცხლის სიმბოლოს.

68 დღეს სერიებად

69 იზმორება

70 ჩვენი ცხოვრება.

71 მანიფესტებად

72 დაიფანტება

73 მზე ცეცხლიანი.

(ალხაზიშვილი 2011: 288)

მანიფესტის მზე ცეცხლიანთან დაკავშირება შემთხვევითი არ არის. აქ პირადპირ გაცხადებულია შემოქმედებითი პრინციპების ცეცხლთან დაკავშირებული ძირები. გარდა ამისა ლექსის ამ ამონარიდიდან კარგად ჩანს კინემატოგრაფიული სტრუქტურა, როგორც ლექსიკის შემცველობაში: ეკრანი და კონრად ფეიდტი, ასევე სტროფიკის დანომრვის პრინციპში, სადაც დანომრვა კინოსამონტაჟო ფურცლების დანომრვის ანალოგიურია. საინტერესოა რომ ლექსში დანომრილი ტაქების თანმიმდევრობა კინოკადრების მსგავსად მოძრავ დინამიკას ქმნის. „ნუმერაცია განსაკუთრებით ცხადყოფს ვერბალური ტექსტის დანაწევრებას ფილმის თხრობითი სტრუქტურის მსგავსად, სადაც გადასვლა ერთი კადრიდან მეორეზე ცხადად და თვალსაჩინოდ არის მარკირებული; ალხაზიშვილი პოეტურ ტექსტს „სჭრის“ კადრთა შეერთების ნაწიბურებს ნომრებით გამოჰყოფს. სტრიქონების სიმოკლე კი ლიტერატურულ ახლო ხედს წარმოადგენს (კიზირია 1992: 137).

არაფერი ისე არ იკავებს ყველაზე დიდ ადგილს თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში, როგორც მონყობილობები, რომლებიც დამწყვედი სინათლის საშუალებით ქმნიან სასურველ გამოსახულებას. გამოსახულება ეს არის ე. წ. „ჭკვიანი ცეცხლი“. ეკრანული გამოსახულების ცენტრალიზაციის ერაში თითქოს თანამედროვე რეციპიენტი დაუბრუნდა ცეცხლის ეპოქის იმ სტადიას, როდესაც ალისა და ტექსტის თანაარსებობის ფონზე მუშაობდა ადამიანის წარმოსახვა და ხდებოდა ლიტერატურის ქმნადობა. ამდენად ცეცხლი, როგორც ლიტერატურის ქმნადობის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი არქაული დღიდან დღემდე ისევ ინარჩუნებს პირვანდელ სახეს, განსხვავება ის არის რომ ხელოვნების სფეროში მოხდა ენობრივი სისტემების სემეტიზაცია. სინათლის მცნება, ცეცხლის მცნებას გამოეყო. ადამიანი ცეცხლის ალის ყურებისა და მითების მოყოლით გაცოცხლების შემ-

დეგ გადავიდა სინათლის „გონიერი“ გამოყენებით მიღებული გამოსახულების ყურებაზე. აკაკი ბელიაშვილი, ისევე როგორც დანარჩენი ქართველი ფუტურისტები ელექტრონის ფეტიშს ეთაყვანებოდნენ და ელექტრონის მთვარესა და ელექტრონის ნერვებზე წერდნენ. აღნიშნავდნენ, რომ არ შორდებათ მელანხოლია ელექტრონის ლამპის შუშაზე. „ლიტერატურა და სხვაში“ ბელიაშვილი საუბრობს ელექტრონის ბუხარზე (ბელიაშვილი 2011: 293).

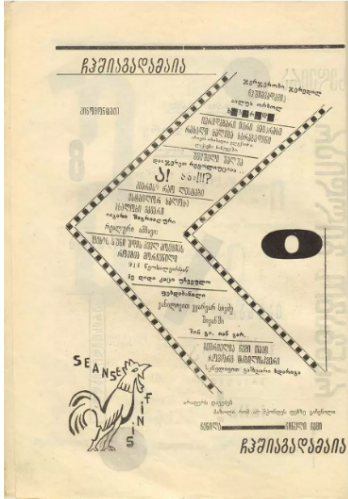
ფუტურიზმი და დადაიზმი მოდერნიზმის სხვა მიმდინარეობებთან შედარებით ყველაზე მეტად გამოხატავს მექანიკური მოძრაობას, ფუტურიზმში ისმის ურბანისტული ქალაქის მანქანური რიტმი, კარგად ჩანს მასალის მოძრავი, ქაოტური დრო-სივრცითი გადახტომები, საგნების კომბინაცია და მოძრაობის ექსპრესია. ფუტურისტები შეეცადნენ თავიანთ ნარატივში წარმოსახვის ვიზუალური მხარე ტექნიკისტური აჩქარებული რიტმით გამოეხატათ. ფუტურისტული წარმოსახვა და ტექსტის აღქმა არის კინემატოგრაფიული პრინციპის მსგავსი. ტექსტი ეს არის გონებაში წარმოსახული კადრების თანმიმდევრობა.

ბერგსონი თვალისა და გონების ანუ ვიზუალური აღქმა-გამოსახვისა და ფანტაზიის კომბინაციას დეტალურ ექსპლიციერებას უძებნის. მისი აზრით წარმოსახული და აღქმული საგნის გააზრების შიდა პროცესი ძალიან ჰგავს კინოფილმის შექმნის (ფირზე ასახვის და პროექტირების პროცედურას) თანმიმდევრობას. ბერგსონი გონების შრეში მიმდინარე წარმოსახვის პროცესს სტატიკური კადრების წამიერ მდებარეობად განიხილავს, რომელსაც ტვინი წარმოსახული მოძრაობებით აჩქარებს (ბერგსონი 1993: 37).

კინოფირზე მიღებული გამოსახულების „ამოძრავება“ მხოლოდ პროექციის მომენტში ხდება. მოძრაობის ეს შთაბეჭდილება უძრავ კადრისთა ერთმანეთის მიყოლებით მიიღწევა. აღქმის ამ შთაბეჭდილებას ფსიქოლოგება პი-ფენომენის სახელი უწოდეს და იგი მონტაჟის ერთგვარ საწყის ფორმას წარმოადგენს. ერთმანეთის მიყოლებით გაშვებული კადრისები ერთიან შთაბეჭდილებად ირწყმება, რომელიც უფრო მეტია, ვიდრე მის ნაწილთა უბრალო ჯამი.

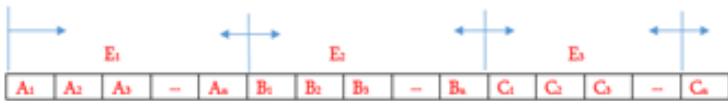
ქართველი ფუტურისტების მიერ კინოფირის საზღვრებში კადრებად დაყოფილ ქვესახებში ჩანერილი ტექსტები, აპრიორი აღიქმება, როგორც კინოფირის პროექტირებისას აღქმული ტექსტუალური გამოსახულება. ქართველი ფუტურისტების შემოქმედებაში; კინოტექნოლოგიები და ბერგსონის აღწერილი შიდა აღქმის მექანიზმის სტრუქტურა ლიტერატურულ-გრაფიკულ გამოსახველობით ფორმებშია შერწყმული.

ბიძინა აბულაძე განმარტავს, რომ ასო არის ერთეული და სიტყვა ასოების კომბინაცია. ასოების კომბინაცია კინემატოგრაფიული ამოძრავების გამოხატულებაა, რადგან ეს მხოლოდ ბგერით ერთეულამდე დასულ სიტყვას შეუძლია. ასეთი სიტყვის ქმნადობა უკვე აღარ არის საგნის სახელი, არამედ სიტყვის შნაგანი გრაფიკულობა (აბულაძე 2011: 331).



სწორედ ამით აიხსნება კინოფირში ჩანერილი გაუგებარი სიტყვები. დანანევრებული ფრაზები, სიტყვები და ასოები კინემატოგრაფიული სიჩქარის გამოხატველია.

ფილმი იყოფა ეპიზოდებად სცენებად სცენები კადრებად და კადრები კადრისებად. ექსპერიმენტული ფილმების ავტორმა ვერნერ ნეკესმა ფილმში „აქქმის ინერტულობის შესახებ“ (1981). მონტაჟის უმცირესი ერთეულისათვის შემდეგი სქემა შემოუშავა.



ამ სქემაში A_1 -დან A_n -ის ჩათვლით E_1 კადრში შემავალი კადრისები აღინიშნება; B_1 -დან B_n -ის ჩათვლით კი მის შემდეგ დამონტაჟებულ E_2 კადრში შემავალი კადრისები და ა. შ. მაშასადამე, კადრისები სიდიდით მეორე სამონტაჟო ერთეულში, კადრში ერთიანდება (ბელერი 2006: 17).

ეიზენშტეინის ფირქრობს, რომ კადრი არ არის მონტაჟის ელემენტი. კადრი – მონტაჟის უჯრედი. მონტაჟი და მისგან გამომდინარე ემბრიონი კადრი ხასიათდება შეჯახებით – ორი ერთმანეთის გვერდგვერდ მდგარი ნაჭრის კონფლიქტით (ეიზენშტეინი 2013: 15)

კინემატოგრაფიული სიჩქარე ეს არის ტემპი, რიტმი, მოლეკულური სიზუსტის ფაზები და მოკროსკოპული საზღვრები, რომლებიც

ნაჭედებებით უკავშირდება ერთმანეთს და ქმნის კადრიების სისტემას. სიტყვების ფუტურისტული დაშლა ამ სიჩქარის გენეალოგიაში შეღწევას გულისხმობს. ბგერები იგივე კადრებია, რადგან სწორედ ტექსტუალური კადრები ქმნის ფრაზებს. როგორც კადრისების ექსპრესია ქმნის კადრს, ასევე ფუტურისტული ხედვითი ბგერები ქმნის სიტყვა-ხატს. ე. წ. ტექსტუალურ კადრს – ფოტოგრაფიულ-ბინოკულაულ ტექსტს. ფუტურისტები სიტყვის ქიუმიურ დაშლას სწორედ ეკრანული გამოსახულების დაშლის ანალოგიით ახდენენ. ამიტომაც რომ ფუტურისტულ ტექსტში ფორმა და სტრიქონები დაჩეხილია, გრაფიკული ტექნიკა მასალის რიტმულობის აქცენტირებას ემსახურება. მხოლოდ ამით შეიძლება გამოხატო კინომონტაჟი, ასეთ ტექსტებში ფუტურისტები ეკრანულ გამოსახულებას ხედავენ და მათ კინომოდელებს უწოდებდნენ.

H_2SO_4 -ის პირველივე გვერდზე წერია: „მონტაჟი ირაკლი გამრეკელისა“ (H_2SO_4 : 2). ქართული ავანგარდი შეეცადა დაერღვია ერთგვაროვანი თხრობის რელიეფი კონტრ რელიეფის და მატერიალური გამომსახველობითი მეთოდების შერჩევის საფუძველზე. ქართველი ფუტურისტები სილამაზის სიჩქარეს ადიდებდნენ, სწორედ ამ ცვლადი გამოსახულების შექმნის მცდელობაა მოცემულ ტექსტში, სადაც კინოფირის აჩქარებული მოძრაობის სისწრაფის მეტაფორაა შექმნილი.

ქართველი ფუტურისტების ნამუშევრებში ასოების ჰორიზონტალური და ვერტიკალური და არალინეარული არასწორხაზოვანი განლაგება საშუალებას იძლევა თავისუფალი ინტერპრეტაციით წავიკითხოთ ტექსტი. რაც კინომონტაჟის შესახებ ოციან წლებში გავრცელებული შეხედულები ტექსტუალური ანალოგია. კულემოვი წერს: თუკი გვაქვს აზრი-ფრაზა, სიუჟეტის ნაწილაკი, მთელი დრამატურგიული ჯაჭვის რგოლი, მაშინ ეს აზრი გამოხატულია, გადმლოგებულია კადრებით – ნიშნებით, როგორც აგურებით. კულემოვის აზრით უმნიშვნელო იყო ის თუ, როგორ გადავიღებდით კადრებს მთავარი იყო ის თუ როგორ მოვახდენდით მათ დამონტაჟებას (ლევასო 1974: 48). შეიძლება ითქვას რომ H_2SO_4 -ის ტექსტები ხშირად სწორედ მონტაჟის პრინციპულ ღერძზე დაფუძნებული ტექსტებია სადაც, აზრი იკითხება სწორხაზოვნად, არამედ რეციპნენტის თავისუფალი ინტერპრეტაციით ინდივიდუალურად როგორც მკითხველი დაამონტაჟებს და კომბინაციაში მოიყვანს ასოებს, სიტყვებსა და ფრაზებს როგორ ოპტიკა-ასკუსტიკურ საშუალებებს.

ამგვარად ცეცხლი, როგორც ლიტერატურის კოლექტიურლად შესრულების და სასურათე ცქერის მანძილზე ზეპირსიტყვიერების ჰერ-მენვტული ფორმა, მეოცე საუნიეში ახალი ფორმით გამოიკვეთა

და ხალხურ მეტყველებასთან მიბრუნების ნოვატორული მეთოდით გამოიჩინა, რომელიც ცეცხლს კინოგამოსახულების ახალი ტექნოლოგიებით ცვლიდა. არა მხოლოდ ფუტურიზმის არამედ არაერთი მოდერნისტული თუ არამოდერნისტული მიმართულების მხატვრული მსოფლგანცდა მყისიერი რეაქცია იყო ოციანი წლების ახლადგამოჩენილ კინოტექნოლოგიებზე, რომელმაც მთელი ეპოქის სულისკვეთება განსაზღვრა. კინოში ზედაპირზეა სახელოვნებო დარგების მხატვრული გამოსახვის ფორმები, კინომ თვალსაჩინოდ აჩვენა ყველა სახელოვნებო დარგის და განსაკუთრებით ლიტერატურის ლაბორატორიული შემოქმედების მისტიკა. ქართველი ფუტურისტები კინოს სახელოვნებო სიხლეს ოციანი წლებისთვის დამახასიათებელი თეორიებით აღიქვავდნენ, როგორც უსიტყვო სახვით ხელოვნებას, რომელიც დინამიზმს და ექსპრესიას ყველა სხვა ხელოვნების დარგზე უკეთ გამოხატავდა. ოციან წლებში კინოსა და ლიტერატურის ურთიერთმიამთება ძალიან ცოცხალი და ცნობიერი ურთიერთკავშირი იყო, რომელიც არაერთი მანიფესტით და ხელოვნების ავნგარდული ექსპერიმენტალური ბუნებით გამოიხატა. ლიტერატურამ თავისებურად დაამუშავა კინოს გამოსახულების ეკრანული გენეზისი და კოლექტიური აღქმის პრინციპები. ორ სახელოვნებო დარგს შორის, ეს იყო პირველი ეტაპი იმ ურთიერთობისა, რომელიც შემდგომ წლებში განვითარების სხვა საფეხურზე გადავიდა.

დამოწმებანი:

აბაშიძე 1984: აბაშიძე ბ. *მითოლოგიის ზოგიერთი საკითხი ქართულ ზეპირ-სიტყვიერებაში*. თბილისი: „განათლება“, 1984.

აბულაძე 2011: აბულაძე ბ. „უფრო მეტი მიბრუნებულ ფოკუსში“. *ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლები*. წიგნი მეოთხე „ლიტერატურა და სხვა“ (1924-25). თბილისი: 2011.

ალხაზიშვილი 2011: ალხაზიშვილი შ. „100“. *ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლები*. წიგნი მეოთხე ლიტერატურა და სხვა (1924-25). თბილისი: 2011.

ბელიაშვილი 2011ა: ბელიაშვილი ბ.ა. „მნათობი“. *ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლები*. წიგნი მეოთხე ლიტერატურა და სხვა (1924-25). თბილისი: 2011. თბილისი 2011 წ.

ბელიაშვილი 2011ბ: ბელიაშვილი ა. „კონსტრუქციები“. *ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლები*. *ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლები*. წიგნი მეოთხე ლიტერატურა და სხვა (1924-25). თბილისი: 2011.

ბელერი 2006: ბელერი ჰ. *კინომოტაჟის ასპექტები*. თბილისი: 2006.

ბერგსონი 1993: ბერგსონი ა. *ცნობიერების უშუალო მონაცემები*. თბილისი: თბილისის დამოუკიდებელი უნივერსიტეტი, 1993.

ეიზენშტეინი 2013: ეიზენშტეინი ს. *ინტელექტუალური მონტაჟი*. თბილისი: საზოგადოებრივი გამომცემლობა „სა. გა.“, 2013.

ვალერი 2015: ვალერი პ. *აზრები*. თბილისი: „არტანუჯი“, 2015.

კიზირია 1992: კიზირია დ. *ლიტერატურაზე კინოს გავლენის ზოგიერთი ასპექტი*. თბილისი: კინოხელოვნების პრობლემები თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1992.

ლევასო 1974: Levaco R. (Hrsg.). *Kuleshov on Film*. Writings by Lew Kuleshov, Berkeley, Los Angeles, London: 1974, s.48.

H₂SO₄: „მონტაჟი ირაკლი გამრეკელისა“. *ჟ. H₂SO₄*. 1924.

NINO GOGIASHVILI

Georgia, Telavi

Jacob Gogibashvili Telavi State University

The Drama of Polikarpe Kakabadze “Three daughters” as the Transition from Modernism to Postmodernism

“Three daughters” is symbolic-mystical lyric drama in which the tragic existence of three beautiful daughters is described. However, in this modernist narrative, we can distinguish between postmodernist passages based on the theory that postmodernism is an incomplete modernism and its sequel. The action takes place in the depth of the deserted mountains. The scene lacks authenticity and somehow it is a simulacrum of the existing reality. There are no boundaries between reality and imagination, the existence and non-existence, which makes the scene unclear. Warped feminist discourse stands out in a drama--Dodo allows only women and children to enter the house. But, according to the fantasies of the daughters, only men can save them from the bonds of the system. “I have the claws of an eagle”-at the end, the voice of the first daughter, bent over the corpse, is heard and there arises the precedent of the chaos existing in reality.

Key words: Daughter, modernism, postmodernism, simulacrum, Dodo.

ნიწო გოზიფილი

საქართველო, თელავი

იაკობ გოგებაშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

პოლიკარპე კაკაბაძის ლირიკული დრამა „სამი ასული“, როგორც გადასვლა მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმზე

პოლიკარპე კაკაბაძის ლირიკული დრამა „სამი ასული“ 1919 წელს დაიბეჭდა „შვიდ მნათობში“, ე.წ. „კაკაბაძეების ჟურნალში“. მას „კაკაბაძეების ჟურნალი“ ინიციატორებისა და წამყვანი ავტორების გამო დაერქვა. ესენი იყვნენ: მხატვარი დავით კაკაბაძე, ისტორიკოსი სარგის კაკაბაძე და მწერალი პოლიკარპე კაკაბაძე. „შვიდი მნათობი“ ე.წ. „მენშევიკური“ ჟურნალი იყო და, ალბათ, ეს იყო მიზეზი, რომ იგი არ მოხვდა „ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის“ ფურცლებზე, და ჩრდილში მოექცა. „შვიდი მნათობი“ მოდერნისტულ პრესას განეკუთვნებოდა, მაგრამ, გარდა მოდერნულობისა, რეალობაში არსებულ ქაოსსაც ასახავდა, რაც საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის შექმნას, დამოუკიდებლობის მოპოვებას და თანმდევ წინააღმდეგობებს უკავშირდებოდა. ეს იყო გადასვლა მოდერნულობიდან პოსტმოდერნულობაზე. სოციოლოგები და ლიტერატორები აღნიშნავენ, რომ პოსტმოდერნული ეპოქა გაცილებით გვიან დადგა, თუმცა, ვფიქრობთ, ეს გარდამავალი, გადღაბნილი დრო შესაბამისად უნდა იქნეს შესწავლილი და აღქმული. იჰაბ ჰასანის თქმით, ზოგადად, ლიტერატურული ტერმინების ისტორიული არასტაბილურობა ერთ-ერთ სირთულეს წარმოადგენს, რაც პოსტმოდერნიზმსა და მოდერნიზმზეც შეუცვლელად ვრცელდება. მოდერნიზმის დამკვიდრებას საქართველოში, რომელმაც სულ 15 წელი იარსება (1912-1927), დაემთხვა საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის შექმნა და დამოუკიდებლობის მოპოვება. რეალიზმის შემდეგ „წმინდა ხელოვნება“ ხალხისთვის ადვილი მისაღები არ იყო, თუმცა, არც მოდერნისტები ცდილობდნენ თავიანთი ქმნილებების გახალხურებას. მოდერნისტული გრანდნარატივები, რომელთაც უნივერსალური ახსნის პრეტენზია გააჩნიათ, და სადაც ინდივიდი სამყაროს ცენტრს წარმოადგენს, ასევე, ლოგოცენტრისტული რაკურსი, რომლებიც მთავარ სააზროვნო წყაროდ ითვლება, გვიანდელ მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმში დეკონსტრუქციას განიცდის. ლიოტარის სიტყვებით, „გრანდნარატივებმა დაკარგეს ნდობა“. სწორედ ამ დინამიკას, ლიტერატურულ დისკურსში გადმოტანილს, ასახავს პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა „სამი ასული“.

პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა „სამი ასული“ სიმბოლისტურ-მისტიკურ-ლირიკული დრამაა, სადაც ავტორი ორიგინალური ექსპრესიულობით გადმოგვცემს სამი ულამაზესი ასულის ტრაგიკულ ყოფას. თუმცა, ამ მოდერნისტულ ნარატივში ჩვენ შეგვიძლია გამოვყოთ პოსტმოდერნისტული პასაჟები, იმ თეორიის საფუძველზე, რომ პოსტმოდერნიზმი დაუსრულებელი მოდერნიზმი და მისი გაგრძელებაა. არსებობს რადიკალურად სხვაგვარი შეხედულებაც. მაგალითად, იურგენ ჰაბერმასის მიხედვით – „პოსტმოდერნიზმი - განსაზღვრება წარმოადგენს თავისთავს, როგორც ანტიმოდერნიზმს“. ჩვენ ვთვლით, რომ ტერმინი პოსტმოდერნიზმი, რომელიც მოდერნიზმის შემდგომი მდგომარეობაა, თავის თავში მოიაზრებს თვითონ მოდერნიზმის ლოგიკურ გაგრძელებას, რომელიც ქაოსითა და დესტრუქციით მიმდინარეობს და, შესაძლებელია, აღარც დასრულდეს და ეს კაცობრიობის მუდმივი მდგომარეობა იყოს. თუმცა ამ შემთხვევაშიც არსებობს სოციოლოგთა აბსოლუტურად პოლარული მოსაზრება, რომ პოსტმოდერნიზმი დასრულდა ან მალე დასრულდება და გადავა თვისობრივად ახალ მიმდინარეობაში. შესაძლებელია შევთანხმდეთ, რომ პოსტმოდერნიზმია არა მიმდინარეობა, არამედ, კულტურული კონტექსტი. ჰასანის მიხედვით, იგი, თავის თავში დეკადანსის კონოტაციურ მნიშვნელობასაც ატარებს, თუმცა ამის აღიარება არც ერთ პოსტმოდერნისტ თეორეტიკოსს არ სურს.

„უდაბურ მთების (და შეიძლება საუკუნოების) სიღრმეშია ეს მოქმედება“ (კაკაბაძე 1919: 78), – დრამის ამგვარი დასაწყისი უკვე ცხადყოფს ტექსტში დროისა და სივრცის განუსაზღვრელობას. სცენა მოკლებულია ავთენტურობას და, თითქოს, არარსებული ყოფიერების სიმულაკრს წარმოადგენს. პროფესორი სოსო სიგუა აღნიშნავს, რომ პიესა „სამი ასული“ სიმბოლისტური ნაწარმოებია და მისი „ძირითადი ღირსება ფრაზის ოსტატობასა და ლირიკულ ტრიალებშია. ავტორი პერსონაჟებს ამეტყველებს როგორც ლირიკოსი“ (სიგუა 2008: 117). რთულია არ დავეთანხმოთ ამ ფრაზის ავტორს, თუმცა, ისიც მართებულია აღვნიშნოთ, რომ ამ პიესის მთავარ ღირებულებათა ნუსხაში, პირველ რიგში, მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმში შესრულებული რამდენიმე ძლიერი ლიტერატურული „პა“ უნდა მოვიზიაროთ, რომელთა შესახებაც ნაშრომში ვისაუბრებთ. მოგიზიგებ ბუხართან მჯდომ ასულებს მეოცნებე და მოჩვენებითად მშვიდი თვალები აქვთ და განუწყვეტილ ჩეჩავენ მატყლს. სახლის მეპატრონე ბოროტ ქალს – დოდოს დაუტყვევებია ისინი და დღენიდაგ ამუშავებს, თვითონ კი გვერდით ოთახში იავნანას უმღერის ბავშვებს, რომლებსაც, ასულთა თქმით, არ ეძინებათ. პიესაში აღწერილი მდგომარეობა სისტემაა, რუ-

ტინა, თავისებური იერარქია, რომლის სათავეში ან ცენტრში დგას დოდო – აგრესიით მოცული ქალი, რომელიც განკარგავს ამ სისტემას. ამ დროს ისმის კარზე კაკუნი და ირღვევა ასულების „სიმშვიდე“, შემოდის „უცხო“ პრეცედენტი, რომელიც საშიშროებას უქმნის დოდოს მოდერნულ იერარქიას. ასულთა უსაგნო, დამორჩილებულ კვაზი-არსებობას არღვევს კარზე კაკუნი, რომელიც დოდოს ნესრიგის დესტრუქციას განაპირობებს. კაკუნი, როგორც სიახლის მაუწყებელი ნიშანი, სამივე ასულს სათავეისო მოლოდინს უჩენს; ერთს სატრფო ჰგონია, მის გასაბედნიერებლად მოსული, მეორეს – ომში დაკარგული საყვარელი ძმა, მესამეს კი – ქრისტე, მხსნელი და მანუგეშებელი. დოდოს მუქარით შეშინებული ასულები დროულად ვერ აღებენ კარს და სასტიკ ქარში გარეთ დარჩნილი სტუმარი კვდება. პიესაში იკვეთება ის ძირითადი პოსტულატები, რაც, ჰასანის სქემის მიხედვით, პოსტმოდერნიზმს განასხვავებს მოდერნიზმისაგან. ესენია: შანსი – ჩანაფიქრის ნაცვლად (ასულებს ეძლევათ შანსი, რომ თავი დააღწიონ მტანჯველ გარემოს, ეს შანსი უცხოს კარზე კაკუნია); ანარქია – იერარქიის ნაცვლად (ისევე უცხოსგან შეტანილი ქაოსი, რომელიც საძულველ, მაგრამ შეჩვეულ ნესრიგს არღვევს); არარსებობა – არსებობის ნაცვლად, რომლის ფონზეც ვითარდება მოვლენები, – ასულები ჰიპერრეალობაში იმყოფებიან, რომელიც არარსებული ყოფის სიმულაკრია, თუმცა ნამდვილ ყოფაზე მძაფრად აღიქმება. ასულთა ემოციები ძალიან ავთენტურია და მძიმე, მიუხედავად ავტორის მინიშნებებისა – სწეულ თვალებსა და სწეულ ღიმილზე. შესაძლებელია, დოდოს სახლი და სისტემა ფსიქიკური სწეულებაა, რომელმაც შეიპყრო ასულები. შესაძლებელია, ეს სახლი ის რეალური ჰიპერრეალობაა, რომელშიც ადამიანები ვიმყოფებით და ამაოდ ვცდილობთ თავის დახნას, როდესაც „კარზე კაკუნს“ გავიგებთ, ან ბოლომდე ვართავთ „დოდოს შემორჩეველ მატყლს“ და არაფერი ვიცით, თუ რა ხდება ამ სახლის გარეთ. ჩვენ ვსაუბრობთ სიუჟეტის ახსნის ვერსიების მრავალგვარობაზე, რაც უკვე გამორიცხავს მოდერნული უნივერსალური კრიტერიუმებისა და სტანდარტების არსებობას. ტექსტის იდეური განფენილობა და არსი სრულიად მოულოდნელ ვარიაციებს გვთავაზობს. და რადგან ტექსტია ჩვენი საკვლევი მასალა და, აქედან გამომდინარე, მხოლოდ ტექსტიდან გამომდინარე შეგვიძლია ვისაუბროთ ნებისმიერ ლიტერატურისმცოდნეობით ნიაღვრებაზე, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ის პოსტმოდერნული პასაჟები, რომლებიც ამ ტექსტში შევნიშნეთ. ჩვენი მიზანია, ნებისმიერი ტექსტის კვლევისას გავითვალისწინოთ მხოლოდ ის ნიშნები, რასაც თვით ეს ტექსტი გვთავაზობს, და არ ჩამოვაცალიბოთ აპრიორული

მიდგომა მხოლოდ ეპოქის, მიმდინარეობისა და ტენდენციების გათვალისწინებით.

პიესაში ავტორი აპელირებს ჩაკეტილ, თავსმოხვეულ, შიშთან არსებობაზე და ერთად-ერთ იმედზე ამ არსებობაში – სიყვარულზე, დაძმობზე და ღმერთზე. დრამაში შემოდის სიყვარულის, დაძმობის და რელიგიის მეტანარატივები და აქვე ხდება მათი დიფუზურობის ხაზგასმა; აღმოჩნდება, რომ მამაკაცი, რომელიც კარზე აკაკუნებს, პირველი ასულის მოლოდინის ნაყოფია, თუმცა, უკვე მკვდარი. ნანარმოების შიდა ინერციიდან გამომდინარე, მეორე და მესამე ასულების იდოლებიც მკვდრები არიან, რადგან არ ჩანან. პარალელი ნიცშეს – „ღმერთი მოკვდასთან“ საფუძველს ქმნის უსაყრდენო, უღმერთო სამყაროში სამომავლო ცხოვრების გააზრებისკენ, რასაც პიროვნება შეგუებულია კითხვებისა და შინაგანი ძვრების გარეშე. ავტორი მიგვანიშნებს ასულთა ავადმყოფ გამოხედვაზე, ავადმყოფ თვალებზე, მისუსტებულ ხმასა და უფერულ, ათრთოლებულ სახეზე. ჩნდება ტექსტის მრავალგვარი ნაკითხვის აუცილებლობა; როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შესაძლებელია, ტყვეობა სულიერ ავადმყოფობასთან ასოცირდება (შედ: ნესტანი – ქაჯეთის ციხეში) ანდა, ადამიანების შიშთან, შებოჭილ ან ნიჰილისტურ მდგომარეობას ასახავს. შესაძლოა, ეს მდგომარეობა არყოფნაცაა, ყოფნით სიმულირებული. მიუხედავად დიდი სურვილისა, ასულებს კარის გაღების ძალა არ ყოფნით, კანკალებენ, ფითრდებიან, ღონე ერთმევათ. რამდენჯერმე მოიკრებენ ძალას და მიდიან კარის გასახსნელად, თუმცა, შიშით დატყვევებულები და ძალანართმეულები, ისევ უკან ბრუნდებიან. ტოტალური შიში განსაზღვრავს მათ უმოქმედობას და დოდოს რუტინაშ დარჩენას. დოდოს ძალაუფლება ჰიპერრეალური ძალაუფლებაა. სწორედ ჰიპერრეალური ძალაუფლებაა ამოსავალი პუნქტი ჟან ბოდრიარის პოსტმოდერნულ თეორიაში. დოდო, შესაძლებელია, მათი ავადმყოფი გონების შეთხზული პერსონაჟიცაა, არარსებული ზედამხედველი, რომელიც მათ შინაგან შიშებს ამართლებს და სწეული გონების ჰალუცინაციად პროეცირდება. შესაძლებელია, ასულთა სიმულაციურ ყოფაში მართლაც არსებობს დოდო, თუმცა სიმულაციაში არსებული ძალაუფლებაც სიმულაკრია და, ამგვარად, პოსტმოდერნისტულ ჰიპერრეალურ ძალაუფლებას წარმოადგენს.

ის ნიშანი, რომ დოდო მხოლოდ ქალებს და ბავშვებს უშვებს სახლში, მხოლოდ მათთვის ხსნის თავის დახურულ სისტემას, დამახინჯებულ ფემინისტურ დისკურსადაც შეგვიძლია მივიჩნიოთ. სამივე ასული მხსნელებად მამაკაცებს ელოდება, სამივე ასულის მოსალოდნელი და წარმოდგენილი ხსნა მამაკაცების პრროგატივაა, რომელთაც დოდო თავის სამყოფელში არ აჭაჭანებს. ფემინისტური დიკურსიც პოსტმოდ-

ერნიზ-მისთვისაა დამახასიათებელი და ეს ფაქტიც ერთ-ერთი არგუმენტია იმის საპირწონედ, რის დამტკიცებასაც ჩვენ ვცდილობთ.

ლირიკულ დრამაში „სამი ასული“ კიდევ გამოვყოფთ პოსტმოდერნისტულ პასაჟებს. პოსტმოდერნიზმი დაუსრულებელი მოდერნიზმია და მისი გაგრძელება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ. თუმცა, მოდერნიზმისეული ჰუმანიზი პოსტმოდერნიზმში თავისებურ მოდიფიკაციას იძენს, მთლიანი სამყაროს მასშტაბით განისაზღვრება და ადამიანს არ განიხილავს, როგორც სამყაროს ერთად-ერთ ცენტრს. პირველი ასული, მას შემდეგ, რაც გაცნობიერებს მხსნელის გარდაცვალებას, უშიშარი ხდება, უშიშარობა განსაზღვრავს მისი შემდგომი ქმედითობის აუცილებლობასა და გარდაუვალობას. კაკუნი კარზე, როგორც მოულოდნელობა, ამბივალენტურობა, აფხიზლებს მღვიძარე ძილში მყოფ ასულს და ხდება სამომავლო ქმედითობის მაპროვოცირებელი. ამიერიდან ის შექმნის თავის სამყაროს, აღარ დაემორჩილება დოდოს ანუ გარე განმსაზღვრელ ძალებს. ეს უკვე პოსტმოდერნისტული დისკურსია, სადაც ხატები და წარმოდგენები ქმნიან სინამდვილეს. დრამაში ნაშლილია ყოველგვარი ზღვარი რეალობასა და წარმოსახვას, ყოფნასა და არყოფნას შორის, რაც ისევ და ისევ, ბოდრიარისეულ სიმულაკრებსა და სიმულაციებზე გვაფიქრებს. დრამაში მხოლოდ ოდნავ შესამჩნევი ირონია ქმნის გარკვეულ გრავიტაციას. თუმცა, პიესის „სამი ასული“ დრამატოზში სრულდება იქ, სადაც პირველი ასული, რომელიც სანუკვარი, მხსნელი სატრფოს გვამსაა გადამშობილი, ძალას იკრებს და ფრაზით – „მე არნივის ფრჩხილები მაქვს“ – იგერიებს დოდოს ზენოლას. ჩნდება ქაოსი, რაც პოსტმოდერნიზმისთვისაა დამახასიათებელი. დოდოს სტრუქტურა დესტრუქციას განიცდის, მეტანარატივები მნიშვნელობას კარგავენ, რადგან ისინი აღარ არსებობენ, მეორეხარისხოვანი პირველხარისხოვანი ხდება და – პირიქით. დრამა სრულდება, თუმცა, თითქოს მწერალი ფართოდ ალებს კარს და თავის პერსონაჟებს შესაძლებლობათა უამრავ ვარიანტს უჩვენებს. პირველი ასულისათვის სრულდება ძილისმიერი, თავსმოხვეული, უაზრო ყოფა და ცხოვრებისეული შესაძლებლობების მთელი კალეიდოსკოპი იხსნება. სიცოცხლისათვის ძალაა საჭირო, რომელიც პირველ ასულს უკვე გააჩნია. მისი მოლოდინი დასრულებულია, რადგან უკვე წინ უსვენია სანუკვარი საქმროს ცხედარი. მისი ფეერიული ოცნება მხსნელზე მთლიანად დამსხვრეულია, სიყვარულის მეტანარატივი მკვდარია. იგი პირისპირ ეჯახება შიშველ სიმართლეს და აცნობიერებს, რომ თავისი უსუსურობით გაუშვა შანსი ხელიდან – გაყოლოდა მიჯნურს სიხარულის ქვეყანაში. სწორედ ამ გაცნობიერების საფუძველზე ეძლევა ძალა იმისთვის, რომ დოდოს დაუპირისპირდეს. მოდერნისტული ტე-

ქსტი კრიზისული ტექსტია და ასეთი კრიზისი ჩანს პიესის მთელი მიმდინარეობისას, ფინალში კი კრიზისი გადალახულია და ნანარმოების ერთ-ერთი გმირი პოსტკრიზისულ თავისუფლებების მდგომარეობაში ხვდება. თუმცა, ეს მდგომარეობა არ არის უწყვეტი, განსაზღვრული და მოსალოდნელი. მეორე და მესამე ასულები, შეშინებულები, ისევ დოდოს სტრუქტურაში და „ნესრიგში“ განიცდიან სტაგნაციას, ისინი ისევ ორჭოფობის, პარადოქსულობის და ბუნდოვანების მოდერნისტულ ტყვეობაში რჩებიან; მათ არ უხილავთ თავიანთი მხსნელები – ძმა და ქრისტე, თუნდაც მკვდრები, და ამიტომ ისევ მოლოდინის მძევლებად რჩებიან, პირველი ასული კი თავად ახდენს რეალობის კონსტრუირებას და თავად ქმნის რეალობას.

დასასრულს, მინდა აღვნიშნო, რომ პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა „სამი ასული“ გარკვეულ სიახლოვეს იჩენს სემუელ ბეკეტის პიესასთან „გოდოს მოლოდინში“, რომელიც 1952 წელს დაინერა. გარდა იმისა, რომ მათ ჟანრობრივი იდენტურობა ახასიათებთ, ორივე დრამაა: ერთი – აბსურდის დრამა და მეორე – ლირიკული დრამა. ორივე პიესაში მძიმე, აბსურდული, შიშისმომგვრელი მოლოდინია აღწერილი, და ამ მოლოდინის სინქრონულად – ცხოვრებისეული აბსურდულობის შეგრძნება, პესიმიზმი და უსაყრდენობა. ორივე პიესის პერსონაჟები თითქოს ზმანებებში ცხოვრობენ და არავითარი სუბსტანცია არ გააჩნიათ – ისინი ჰაერში გამოკიდებული ადამიანები არიან. ორივე პიესის დინამიკის განმსაზღვრელია მოლოდინი, რომელიც, ბეკეტის შემთხვევაში სათაურშივეა გამოტანილი, კაკაბაძესთან კი მოგვიანებით მჟღავნდება. სწორედ მოლოდინის კონცეპტია ის ყველაზე თვალმისაცემი ფაქტორი, რაც ამ პიესებს ერთმანეთთან აკავშირებს. „ბეკეტმა „უმოქმედობაზე“ ააგო თავისი ნანარმოები და დასაწყისშივე გვაუწყა, რომ „აღარაფერი გვეშველებოდა“ (Nothing to be done). არავითარი სიუჟეტი, მხოლოდ რაღაც სტატიკური სიტუაცია! დრამატურგი გონივრულად აიძულებს მაყურებელს, ელოდოს „რაღაცის“ მოხდენას სცენაზე – ისევე, როგორც მისი მანანნალები ელიან რაღაცას ცხოვრებაში“ (ბერლინი 2010) ზუსტად ამ ვილაცაზე/რაღაცაზე დგას ორივე პიესის გმირთა მოლოდინი და არავინ იცის ამ ვილაცის/რაღაცის ვინაობა. ეს კითხვები პიესების ბოლოშიც პასუხგაუცემელი რჩება. როდესაც ბეკეტს ეკითხებოდნენ, რას გულისხმობდა ის ამა თუ იმ რემარკაში, ის პასუხობდა: „ეს რომ მცოდნოდა, არ დაგიმალავდით“. ბეკეტი გულისხმობდა, რომ ის უშიზნო მოლოდინი, რომელიც ადამიანებს მთელი ცხოვრების განმავლობაში აწუხებთ, მისთვისაც ამოუხსნელი იყო; მან არ იცოდა, ვინ იყო „გოდო“, თუმცა, მთელი ცხოვრება მას ელოდებოდა. ემოციური დრამის მკითხველისა და მაყურებლისთვის უცხოა

პიესაში ასეთ მოლოდინსა და მდუმარებაში გადასვლა. „აქ დუმილი ისეთივე დატვირთვას იძენს, როგორც ნებისმიერი დიალოგი. არაფერი აქვს საერთო ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ სიჩუმესთან, არც სასოწარკვეთით გამოწვეულ მდუმარებასთან. ეს რაღაც განსაკუთრებული, „ბეკეტისეული“ სიჩუმეა, არარსებულის რეალურობა, თვით არსებობის საფუძველშივე რომ ამოიცინობა, თითქოს პირველად იყო სიჩუმე, შემდეგ კი – სიტყვა და კვლავ სიჩუმე“ (ბერლინი 2010). სწორედ ასეთი დუმილი „ისმის“ კაკაბაძის „სამ ასულში“. პიესები მსგავსია წყვეტილი, თითქოს ალოგიკური დიალოგებით, სიმბოლური, ხანაც პირდაპირი მინიშნებებით გრანდნარატივებზე და მათ რღვევაზე, ორჭოფობაზე ამის გამო, თვითგამორკვევაზე. თუ კაკაბაძის „სამი ასული“ მოდერნისტული პიესაა, პოსტმოდერნული პასაჟებით, ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ პოსტმოდერნულ ლიტერატურას განეკუთვნება. თუმცა, რადგანაც თვითონ ბეკეტსაც აღიზიანებდა ზუსტი განსაზღვრებებით და მკაცრი კლასიფიკაციებით გატაცებული კრიტიკოსები, ჩვენც მოვერიდებით ამ პიესის ლინეარულ შეფასებას და ზუსტი მიკუთვნებულობის განსაზღვრას; ნაშრომში საუბარი გვაქვს მხოლოდ პასაჟებსა და ტენდენციებზე, და ვერ გავავლებთ მკვეთრ ზღვარს პიესაში გამოვლენილ ამა თუ იმ მიმდინარეობას შორის.

დამონშეგანი:

ბერლინი 2010: ბერლინი ნ. *რატომ მაინცდამაინც „გოდოს მოლოდინში“*. არილი(<http://arilimag.ge/%E1%83%9C%E1%83%9D%E1%83%A0%C2%AD%E1%83%9B%E1%83%90%E1%83%9C-%E1%83%91%E1%83%94%E1%83%A0%C2%AD%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%9C%E1%83%98-%E1%83%A0%E1%83%90%C2%AD%E1%83%A2%E1%83%9D%E1%83%9B-%E1%83%9B/>)

კაკაბაძე 1919: კაკაბაძე პ. *სამი ასული*. შვიდი მნათობი. № 2. 1919.

სიგუა 2008: სიგუა ს. *მოდერნიზმი*. თბილისი: „მწერლის გაზეთი“, 2008.

NATO GULUA

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

The Reception of Fiction System of Expressionism in Konstantine Gamsakhurdia's Short Story "Taboo"

Konstantine Gamsakhurdia's artistic thinking is characterized with synthesis of National and European Awareness. Given traditional ideas and characters create complex mixture of multidimensional intellectual system, that was less acceptable for the beginning of twentieth century Modern Georgian Prose. Novelistic form, that was used by Konstantine Gamsakhurdia in the beginning of his literary work and which gave freedom to the writer in self-expressing, was based on aesthetic system of modernism and was assumed by the writer while living in Europe.

Key words: Expressionist artistic technique, archetypal awareness, mythologema.

ნატო გულუა

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ექსპრესიონიზმის მხატვრული სისტემის რეცეფცია კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველაში „ტაბუ“

კონსტანტინე გამსახურდიას მხატვრული აზროვნება ხასიათდება ეროვნულ და ევროპულ ცნობიერებათა სინთეზით; მასში ტრადიციული იდეები და სახეები ქმნის მრავალგანზომილებიანი აზრობრივი სისტემის რთულ შენადნობს, რაც ნაკლებად მისაღები იყო მწერლის თანამედროვე XX საუკუნის დასაწყისის ქართული პროზისათვის. ნოველისტური ფორმა, რომელსაც იყენებდა კ. გამსახურდია თავისი შემოქმედების პირველ ეტაპზე, რაც მწერალს თვითგამოხატვის დიდ თავისუფლებას აძლევდა, დამყარებული იყო მოდერნიზმის ესთეტიკურ სისტემაზე, რომელიც შემოქმედმა ევროპაში ცხოვრების დროს შეიტვისა. ნოველამ, როგორც ჟანრმა, გამორჩეულმა მოკლე და მძაფრი სიუჟეტით, თხრობის ნეიტრალური სტილით, კვანძის მოულოდნელი გახსნით, საშუალება მისცა მწერალს ნათლად გადმოეცა ექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელი მძაფრი ემოციები, ფერები, უღერადობა.

ჩვენი მიზანია, გამოვკვეთოთ კ. გამსახურდიას ნოველის „ტაბუ“ მხატვრულ სისტემაში გამოყენებული ექსპრესიონისტული ხერხები, რადგან ამ თვალსაზრისით აღნიშნული ნაწარმოები არ გაანალიზებულა ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში. თუმცა ის სხვადასხვა დროს და განსხვავებული მიდგომებით განიხილეს: ს. სიგუამ, გ. კანკავამ, ა. ნიკოლეიშვილმა და სხვებმა. ტექსტის ანალიზის XX საუკუნის სხვა შემოქმედებითი გაერთიანებებისაგან განსხვავებით, ექსპრესიონიზმის არსის განსაზღვრა საკმაოდ რთულია, რადგანაც ექსპრესიულობა ზოგადად დამახასიათებელია შემოქმედებითი პროცესისათვის და მხოლოდ მისი უკიდურესი ფორმით გამოვლენის შემთხვევაში შეიძლება ვიმსჯელოთ გამოსახვის საშუალებათა ექსპრესიონისტულობაზე. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში უდავოდაა მიჩნეული ის აზრი, რომ ქართული ლიტერატურის ტრადიციებთან ახლოს იდგა ექსპრესიონიზმი მთელი თავისი არსით, რაც ძირითადად საზოგადოების დეჰუმანიზაციის წინააღმდეგ ამბოხში გამოიხატებოდა. ამ მიმართულების განვითარებას ხელი შეუწყო გასული საუკუნის დასაწყისში საქართველოში მიმდინარე პროცესებმა, სოციალურ-პოლიტიკურ და ეკონომიკის სფეროში მომხდარმა ცვლილებებმა, გართულებულმა ომებით, რევოლუციებით, წინააღმდეგობრივი მოძრაობით, რეპრესიებით; ამავე დროს, ევროპული ლიტერატურის ახლოს გაცნობით. ნოველაში მრავალი ისეთი მხატვრული ხერხი და დეტალი იკვეთება, რაც ნაწარმოების ექსპრესიონისტულობას უსვამს ხაზს; მაგალითად:

- **დეფორმირებული რეალობა** – ექსპრესიონისტმა მწერალმა არსებული სასტიკი სინამდვილის – ტერორის, რეპრესიების, ძალმომრეობის – საჩვენებლად გამოიყენა მითი (აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ნოველის წარმოშობა მჭიდროდ არის დაკავშირებული რიტუალურ მაგიასა და მითებთან), სოფელ ნაჭყვედთან (იგივე ამონყვეტილთან) დაკავშირებული მითიური ამბავი და წარმოგვიდგინა სატანის მიერ დატრიალებული ჯოჯოხეთი, როგორც მწერლიდროინდელი ეპოქის ანალოგია.

- ნოველაში **მახინჯი და სასტიკი გარემო** და ურთიერთობებია ნაჩვენები. განსხვავებული სოციალური ფენის ადამიანები დაუნდობლები არიან ერთმანეთის მიმართ, ისევე როგორც მწერლის უღვთო ეპოქაში. ერთ-ერთი პერსონაჟი – ხვარამზეც მახინჯია, როგორც სულიერად („ჭეჭენობა ღამეს მგელს მიაჭენებდა ტაბაკონისკენ“), ისე გარეგნულად (მას ფიზიკური ნაკლი აქვს – აკუმია, შემდეგ კი მორიელის დალდასმული).

- აქცენტირებულია **პერსონაჟთათვის დამახასიათებელი ემოციები: შიში, შფოთი, უიმედობა, სასონარკვეთა, სევდა, იმედგაცრუ-**

ება, რაც ააშკარავებს ავტორის განწყობილებას. სწორედ ესაა – **სუბიექტური დამოკიდებულების ასახვა, საკუთარი ემოციური განწყობის გამონახვა**.

- **უსუსურად და მიუსაფრად** გამოიყურება ნაჭყვედის გლეხო-ბა თავსმოხვეული გაბატონებული კლასის – ბისკაიების ფონზე, ისევე როგორც ძრწოდა ავტორის ეპოქაში მოსახლეობა ბოლშევიზმის წინაშე.

- **მოქმედი პირები სქემატურები და აბსტრაქტულები არიან** (შავეროხიანი და წითელჩაბალახიანი სატანა – ბოლშევიზმის სიმბოლო, ზოგადად – ბოროტება, ხვარამზე – სიმახინჯე, დეფორმაცია, მორიელი – უბედურების, ტანჯვის მომასწავებელი, დემონური ძალების სიმბოლო).

- მწერალი **შოკში** აგდებს მკითხველს თხრობის სიმძაფრით, მოულოდნელობით, მოვლენების ექსპრესიული და დრამატული განვითარებით, უმძიმესი სურათების ჩვენებით.

- **მკითხველი ჩართულია შემოქმედებით პროცესში** და იქმნება დაუსრულებლობის განცდა. მართალია მხატვრული სახეები ესკიზურია, მაგრამ დეფორმირებულია, რითაც მწერალი აკვირვებს მკითხველს, ააქტიურებს მას, თანაშემოქმედად აქცევს.

- თხრობა **აგრესიულია და ახასიათებს ძლიერი, მკვეთრი ფერები, შტრიხები** – აგრესიულები არიან ნოველის პერსონაჟები, მორიელი, კოლორისტიკა, რიტმიკა, ზოგადად მწერლის სტილი.

- **მისტიკა**, რომლის აშკარა გამოვლინებაა ხვარამზეს წინასწარმეტყველური სიზმარი მორიელის, ზოგადად დიდი ბორიტების მოვლინების შესახებ. ასევე მთლიანად ნაჭყვედთან დაკავშირებული მითი, ის მაგიური სივრცე, სადაც მოვლენები ვითარდება.

- ნოველის ორ ცენტრალურ პერსონაჟს ახასიათებს ექსპრესიონიზმისათვის ნიშანდობლივი **მარტოობა, განდგომა**; კერძოდ, მთხრობელის მეორე “მეს”. ჩოხიანს თავისი ევროპელი ორეული ცივ, კრისტალის სასახლეში დამწყვდეულ **მარტოხელა** კაცს აგონებს, ხოლო მისი სიცილი – **მარტოხელას** ცივ სიცილს, სარკის ზედაპირზე გადაბნეული საპანტივის ხმას აგონებს. ცივი სიცილი, სარკის ზედაპირი, კრიალა, უფარდო ფანჯრები, კრისტალის სასახლე – მძაფრი სიცივე და **მარტოობა** იგრძნობა ამ სიტყვათშეთანხმებებში. „**მარტოობისა და დარდის დამლა**“ ამჩნევია დიაკონს არა მარტო „შიმშილისაგან დანრეტილ, გაყვითლებულ სახეზე“, არამედ **მარტოსულობა და განდგომის** კვალი აშკარად იგრძნობა მის ბნელ საკანშიც: „კედლის ჭუჭრუტანები ძველი გაზეთების დანებებული ლურსმნებზე ათას ადგილას კონკილი ძონნები, თაროზე ყდამემოცვეთილი ლოცვანები და საკითხ-

ავები, კუთხეში სიმინდის ტარობით სავსე ხიკვები, ტახტზე გაფენილი ჭილობი, საპირეგამოფატრული მუთაქა, და ერთ კუთხეში კიდემომონვარი მაცხოვრის ხატი, ძველი საცეცხლური, დამჭკნარი ბზის ტოტები და გახუნებული ოლარი ეკიდა“. ნივთები ყველაზე უკეთ ახასიათებს მფლობელს, მის ყოფას, სულიერ მისწრაფებებს და საერთოდ, ცხოვრების რთულ გზას, ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში აღმავალ ხაზს: დიაკონი – მეთევზე – პირველი ქრისტიანი.

ჩვენი ნაშრომის ფარგლებში, ბუნებრივია, ყველა პრობლემას ვერ განვიხილავთ და ყურადღებას გავამახვილებთ შემდეგ საკვანძო საკითხებზე: **დეფორმირებული რეალობა და კოლორისტიკა.**

მწერლის პოზიციის გამომხატველი პირველი ტექსტური ნიშანია სათაური „ტაბუ“. ავტორიც საგანგებოდ ეხება ამ საკითხს 1933 წელს გამოქვეყნებულ ესეში „როგორ ვწერ?“. „მეტწილად სათაურიდან გამოვდივარ: ვერ გეტყვით თუ როგორ ხდება ეს, როგორ გამოუდგება ერთს ან ორ სიტყვას, სათაურში გახმაურებულს, ათასი და ათი ათასი (როგორც ახლად გაჩენილ დედას – ნაყარი ფუტკარი)“ (გამსახურდია 1963: 217). ცნობილია, რომ **ტაბუ** მკაცრი აკრძალვაა და ეხება მოქმედებას, ადგილს ან ობიექტს. პოლინეზიურად ეს სიტყვა „წმინდას“ აღნიშნავს და იმავდროულად მისი მნიშვნელობა შეიძლება, რომ სანინალმდეგოდ იქნეს გააზრებული და გამოხატოს „უწმინდური“. თუ ფროიდს მოვიშველიებთ, ტაბუს დანიშნულება ჩვენივე დაცვაა სხვადასხვა უარყოფითი ხასიათის შედეგებისგან, რადგან მის დარღვევას მძიმე შედეგები სდევს თან. ტაბუ მაგის სფეროს განეკუთვნება. ის მძლავრი სიტყვიერი მაგიაა. ჩვენს შემთხვევაში სიტყვიერი აკრძალვა დაკავშირებულია ყოფა-ცხოვრებასთან. ამ ჯგუფის ტაბუ დაკავშირებულია სიტყვისა და სახელის მაგიური ძალის რწმენასთან. სიტყვა და სახელი მოქმედებს იმ არსებაზე, რომელსაც ასხენებენ და მანძილს არ აქვს მნიშვნელობა; წარმოდგენის მიხედვით, ხსენება იწვევს მის გამოჩენას.

თუ სათაურს განვიხილავთ როგორც ძირითადი ტექსტის წინ მდებარე შეკუმშულ ტექსტს, რომლის დეკოდირება დაკავშირებულია ტექსტუალური ნიშნის **ტაბუს** ტექსტში მოძრაობასთან, საცნაური გახდება, თუ როგორ მუშაობდა ავტორი ტექსტზე. ნოველაში **ტაბუ** ტრადიციული მნიშვნელობითაა გამოყენებული. ის აქტიური ნიშანია ტექსტში, თანდათანობით იძენს სემიოტიკურ სიღრმეს და გადაიქცევა აზრობრივი კონცეპტების დატოტვილ ბადედ. ნოველის ძირითადი ამბის მიხედვით, **ტაბუ** პირველ რიგში *წითელჩაბალახიანზეა* დადებული. ის შეფარული ბოროტებაა, რომლის ხილული განსახიერება *მორიელია* და **ტაბუც** *მორიელს* უკავშირდება. ბოროტების აღკვეთის შემდეგ კი

ტაბუ მთლიანად *მითს* ედება იმ პრინციპით, რომ არავინ უნდა გაიხსენოს ნაჭყვედის ტრაგედია, რათა არ განმეორდეს.

ნოველის სათაური მრავალმრიანია; მასში ვლინდება აქტიური პროტესტი არსებული სინამდვილის წინააღმდეგ. ქართული მითოლოგიური აზროვნებისათვის ნიშანდობლივი, ტრადიციული სახეები იღებს ჰიპერტროფირებულ ფორმას, უერთდება შერყვნილ, დამახინჯებულ სამყაროს სურათს როგორც წარსულის პროექციას ახლანდელ დროში. ექსპრესიონიზმის ესთეტიკა მწერლის როგორც ლიტერატურულ, ისე პოლიტიკურ განწყობილებას შეესაბამა; მან მასში დაინახა ზნეობრივი სტიმული; პოლიტიკური იდეალი მწერლობის სფეროში გადაიტანა და წარსულში დაიწყო ხსნის, გამოსავლის ძიება. მისი მიზანი საკუთარი თავის რწმენის აღდგენა, სულიერი აღზევება იყო.

ნოველის გმირის მიზანიც საკუთარი არსის, დანიშნულების ძიებაა. მას სურს დაძლიოს მარტოობა, სკეპსისი, გაორება, მოიპოვოს დაკარგული რწმენა. „ამგვარი კრიზისის დროს მე შემიძლია მხოლოდ ვინადირო“. ყოველივე ამის მიღწევა მწერლის თანამედროვე ეპოქაში შეუძლებელია დ ამიტომაც მივყავართ მითურ რეალობასთან. მითურ სივრცეში მოსახვედრად საჭიროა **გზის** გავლა, გარკვეული ტრანსფორმაცია, გარდასახვა, მაგია.

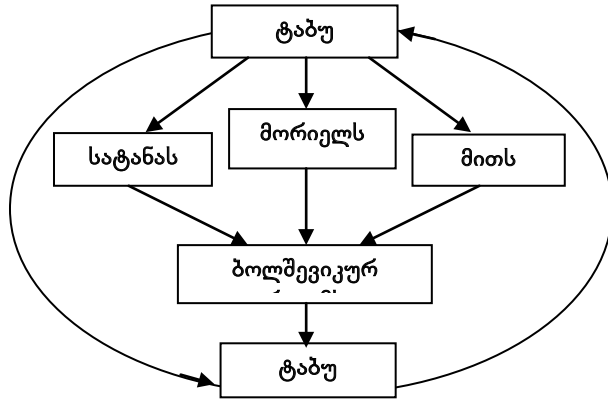
მითოლოგემა **გზა** მეტაფორულად წარმოადგენს მოქმედების მიმართულებას. ის მსოფლიო კულტურის უნივერსალია. მასში თავმოყრილია გზის იდეასთან დაკავშირებული სახეები, სიმბოლოები (მაგალითად, როგორიცაა თავგადასავლის, ბედის, ბედნიერების ძიება. მ. ბახტინი თავის ნაშრომში „*Формы времени и хронотопа в романе*“ (Бахтин, 234: 1975) საინტერესოდ საუბრობს **გზის** ქრონოტოპზე, რადგან სწორედ გზაზე ხდება ადამიანის ცხოვრებაში სივრცისა და დროის გადაკვეთა; დრო თითქოს ერწყმის სივრცეს და გარდაიქმნება გზად. კულტურულ ცნობიერებაში მას ორი პროექცია აქვს: ჰორიზონტალური და ვერტიკალური. ჰორიზონტალური – ესაა გზა დედამიწის ზედაპირზე (შუა სკნელზე), პროფანულ სივრცეზე გამავალი (საკრალური ცენტრისკენ ან პირიქით; მეორე შემთხვევაში – ზედა ან ქვედა სამყაროსკენ (ზედა ან ქვედა სკნელისკენ). ჩვეულებრივ მოკვდავს შეუძლია მხოლოდ ჰორიზონტალური მიმართულებით იაროს, ვერტიკალურად კი ფიგურალურად – სულიერადაა შესაძლებელი მოგზაურობა. გზის კონცეპტუალური არქეტიპი, მითოსური გაგებით, ქაოსს შეესაბამება და ვერტიკალურად სვლა განაპირობებს ხთონურ ზონაში, საშიშ, დემონურ, უწმინდურ ადგილზე მოხვედრას.

ჩვენს შემთხვევაში პერსონაჟი თავდაპირველად მოძრაობს ჰორიზონტალურად, ანუ გადააგვილდება პროფანულ სივრცეში. ერთი

შეხედვით, მისი მიზანი ნადირობაა. თუმცა სანადიროდ წასვლა ნაწარმოებში მხოლოდ მწერლური სტილის გამოვლინებაა, მკითხველის ინტერესის გაღვივებას ემსახურება, ნოველას თავშესაქცევი, სათავგადასავლო თხზულების იერს სძენს. ეს გახლავთ ნაწარმოების ჰორიზონტალური ქრილი. როგორც ერთგან თავად ავტორი შენიშნავს, ეს ხერხი ხშირადაა გამოყენებული ქართულ მწერლობასა (რითაც სალადობო გარეგნულ სახეს აძლევდნენ, მსუბუქად შეფუთავდნენ ხოლმე სერიოზულ და მნიშვნელოვან სათქმელს) და ფოლკლორისტიკაში (აქ ის პირდაპირი მნიშვნელობითაა წარმოდგენილი და ახლის ძიებას უკავშირდება).

სანადიროდ წასული პერსონაჟი აღმოჩნდება იმ კონკრეტულ დროსა და არეალში, სადაც მაგიას გარკვეული ძალა ჰქონდა. „მე ენა ვერ დამიძრავს საშინელისა და საკვირველის თქმად... ეს მოხდა სწორედ მაშინ, ორბოძალ გზას რომ მივალნიე. უძიროს წვეტი ქვას წამოედო, ზედ შუა გზაზე უკითხავად გდებულს. ნავბორძიკი“. გზაგასაყარზე მყოფმა პერსონაჟმა მაშინვე იგრძნო, რომ გარკვეული რეალობა დასრულდა და რაღაც საშინელი, გაურკვეველი და ენით გამოუთქმელი დაიწყო. მოსალოდნელი საშიშროება, ახალ, მითოსურ რეალობაში გადასვლა შემდეგ სიტყვებში გამოიხატა: „მარჯვენა თვალი და ხელფეხი დამიბრუჟდა. შუბლზე ოფლმა დამცვარა. მიმინო შეტორტმანდა, ცერზე სახამლავმა შეიკავა. მხარი ამექცა“.

ამ წუთიდან ჰორიზონტალურ გზას ენაცვლება ვერტიკალური, მიტიკური, დემონური, მითოსური სამყარო, არასივრცე, ნაჭყვედის მითი – დეფორმირებულად წარმოსახული მწერლისდროინდელი სამყარო. ნოველის მიხედვით, გმირი სულიერად მოგზაურობს ამ ისტორიაში, მითში, ესაა წარსულში სვლა, ვერტიკალური გზის გავლა და მიზნის მიღწევა. გმირის ძიება სრულდება გამოსავლის პოვნით – სატანაზე, წითელ რეჟიმზე წმინდა გიორგის (რწმენის) გამარჯვებით. “საგანთა შორის მრავალი რამ არხსენებისა და დუმილის წიაღში უნდა დარჩესმეთქი, სამარადჟამოდ,” – შენიშნავს მწერალი და სწორედ ბოლშევიკურ, სატანურ რეჟიმს ადებს ტაბუს, მორიელისა და სხვა ქვეწარმავალთა მსგავსად. **ტაბუ ბოლშევიკურ რეჟიმს!** – ეს გახლავთ **ტაბუს** ბოლო აზრობრივი კონცეპტი და ნაწარმოების ვერტიკალური ხაზიც აქ სრულდება. **ტაბუს** მოძრაობა ტექსტში სქემის სახით შემდეგნაირად შეიძლება წარმოვიდგინოთ:



აღსანიშნავია, რომ თავად ავტორი ცხოვრობდა აკრძალვებით ნიშანდობლივ ქვეყანაში და მიგვაჩნია, რომ ნოველა „ტაბუ“ მწერლის თანამედროვე ეპოქისადმი აშკარად გამოვლენილი პროტესტია.

დეფორმირებული, დამახინჯებული სამყარო კიდეც უფრო ნათლად გამოჩნდა ნოველის **კოლორისტიკაში**. ტექსტში არსებული ფერების სიტყვათა მწკრივის გაანალიზების გარეშე ავტორის მხატვრული ოსტატობის საკითხი არ იქნება სრულყოფილად შესწავლილი. ფერთა სიმბოლიკა და მათი დეკოდირება მხატვრული ტექსტის ანალიზის მნიშვნელოვანი შრეა. ფერები ნაწარმოების მატრიცაში მყარადაა ჩაქსოვილი. ნოველაში დატვირთვით გამოყენებულ ფერებს გააჩნია ეროვნულ-ტრადიციული მნიშვნელობა, ასევე შესაძლებელია მათი ექსპრესიულ-ემოციური წაკითხვაც, აქვს როგორც აზრობრივი, ისე მწერლისეული მნიშვნელობაც. ფერების შერჩევით, მათი მრავალგანზომილებიანი და მრავალშრიანი გამოსახვით ყველაზე უკეთ გამოვლინდა ნოველაში ექსპრესიონისტული მხატვრული ტექნიკა.

კ. გამსახურდიას სწორედ იმ ხანაში მოუხდა ევროპაში ცხოვრება, როცა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში (ფერწერა, ლიტერატურა, მუსიკა, კინემატოგრაფია...) ექსპრესიონისტული მიმართულება ფართოდ იყო განვითარებული. ამიტომ მის შემოქმედებაში, ცხოვრების ბნელი მხარეების ჩვენებისას, აშკარადა ვლინდება ექსპრესიონისტული ხელოვნების ზემოქმედება. ბ. ჯორბენაძე ასაბუთებს, რომ ფერებით აზროვნება კ. გამსახურდიას მხატვრული სტილის განმსაზღვრელი ძირითადი ნიშანია. ფერი არსებითად საგნის თვისებაადაა გამოტანილი, მისი შინაგანი ბუნების ამოცნობის ერთ-ერთ საშუალებადაა ქცეული (ჯორბენაძე 1982). ცნობილია, რომ მწერალი კარგად ერკვეოდა

მხატვრობაში და მისი შეფასებებიც საინტერესოა ამა თუ იმ მხატვრის ნამუშევრებზე. აღსანიშნავია მისი დამოკიდებულება მოდერნისტი მხატვრის, დავით კაკაბაძის პეიზაჟებისა და მათში გამოყენებული ფერების მიმართ. აშკარაა, კ. გამსახურდია არც ევროპელი ექსპრესიონოსტი ფერმწერების მიმართ იყო გულგრილი. ექსპრესიონისტი მხატვრების (მარკ კრაგელის, ედუარდ მუნჩის, ავგუსტ მაკესა და სხვათა) ნამუშევრები გამოირჩევა სუბიექტურობით, სიმკვეთრითა და ემოციურობით, რასაც განსაკუთრებულად ნათელი, ზოგჯერ მყვირალა და კონტრასტული ფერების, „ჭუჭყიანი“ ტონების გამოყენებით გადმოსცემდნენ. ნითელი, ყვითელი, მწვანე, ლურჯი... მოცემული სხვადასხვა ელფერითა და განწყობით ახლოს დგას ნოველის ფერადოვნებასა და სულისკვეთებასთან. იმდენად გამოკვეთილია „ტაბუს“ კოლორისტიკა, რომ შეიძლება ვთქვათ: აღნიშნული ნოველა არის პასუხი ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებზე მკვეთრი ფერებითა და გამომსახველობითი საშუალებებით.

ცნობილი ფაქტია, რომ კ. გამსახურდიას პალიტრა მრავალფეროვანია, თუმცა ნოველაში ძირითადად იყენებს ყვითელ, წითელ და შავ ფერებს. მართალია, მწვანეს, ლურჯსა და თეთრსაც ახსენებს, თუმცა ისინი, ზემოთ დასახელებულთაგან განსხვავებით, მრავალმნიშვნელობით არ გამოირჩევა. განვიხილოთ თითოეული მათგანი:

წითელი. წითელი ორსანყისიანი ფერია, მისი მნიშვნელობა ურთიერთსაპირისპიროა, ამბივალენტურობით ხასიათდება: თუ ერთ შემთხვევაში მის სიმბოლიკას სიცოცხლეს, კეთილდღეობას, ენერჯიასა და ზაფხულს უკავშირებდნენ, სხვა შემთხვევაში – სიკვდილს, მის გადმოცემას წარმოადგენს (ჩოლოყაშვილი 1977: 83). მწერალი თითქოს გვეთამაშება ამ ფერით. ის ფართოდ იყენებს წითლის ანტონიმურ მნიშვნელობებს, რაც ართულებს მის დეკოდირებას. პირველად ეს ფერი, უფრო ზუსტად, წითლის ელფერი – **აგურისფერი** – გვხვდება ტექსტში. **აგურისფერი ჩოხა** აცვია მთავარ გმირს, მთხრობელს. წითლის მისტიკური გამოხატულებაა ცეცხლი, ამიტომ მასთან ერთად უნდა განვიხილოთ საანალიზო ნოველაში გამოყენებული მისი სხვადასხვა ელფერი, მაგალითად, **აგურისფერი** და **ხარის სისხლის ფერი** (იგივე **ცეცხლისფერი**), „როგორც მსხვერპლის დაღვრილი სისხლის დიდებულება“. მსხვერპლში იგულისხმება ხარი, რომლის დაღვრილ სისხლს ბიბლიის მიხედვით, ცოდვების გამოსყიდვის ძალა აქვს. მითრა კლავს ხარს, რათა მისმა სისხლმა ყოველი ცოცხალი არსების თესლი გაანაყოფიეროს. ნოველის მიხედვით, ხარი დაკლეს 23 აპრილს, გიორგობას, მისმა სისხლმა უნდა გამოისყიდოს ცოდვები, შავი მორიელი შხამისგან განწმინდოს ადამიანები. მთავარი გმირის ბაბუა სწორედ

ხარის სისხლის ფერის ჩოხას ატარებდა. **აგურისფერი, ცეცხისფერი** იგივეა რაც **ხარის სისხლი ფერი**. „ტაბუს“ მიხედვით, ამ ფერის სამოსის მატარებლებს პატივისცემით მოიხსენიებენ; მოწინება და სიყვარული იგრძნობა დიაკონის სიტყვებში, როცა ბაბუა-შვილიშვილის სამოსისა და ჩვევების მსგავსებაზე საუბრობს: „აგურისფერი ჩოხა ჩაგიცვამს, გოლუაფირო, და უძიროები. ხელზე მიმინო ბაბუაშენსავით“. „კაციეს, ბაბუა შენს, ხარის სისხლისფერი ჩოხა ეცვა“. საგულისხმოა, რომ ეს ის დიაკონია, რომლის ცხოვრება ქრისტეს მოციქულთა გზას მოგვაგონებს: **დიაკვანი, მეთევზე, პირველი ქრისტიანი**. ნოველაში 3 ჩოხაა აქცენტირებული: **გმირის – აგურისფერი**, მისი ბაბუის – **ხარის სისხლისფერი** და **სატანის – შავი**, როგორც საპირისპირო შეფერილობისა და მნიშვნელობის (მასზე ქვემოთ ვისაუბრებთ).

ტექსტში ვითომდა შემთხვევით არის ნახსენები **წითელი** მთვარის ეპითეტად: „ცაცხვის ქვეშ ნამორზე ჩამოვჯექი: **წითელი მთვარე** ღრუბლებიდან გამოსულიყო“. **წითელი მთვარე** ჩვეულებრივი ფიზიკური მოვლენაა. მთვარის სრულად დაბნელების დროს, სავსე მთვარე ხდება წითელი, რადგან მთვარეს მოეფარება დედამიწის ჩრდილი. ამ ეფექტს **სისხლიან მთვარეს** ან **მთვარის წყევლას** უწოდებენ. უძველესი დროიდან მას საშიშროების, ომის, სიკვდილის, დაღვრილი სისხლის მომასწავებელ ნიშნად მიიჩნევენ. ნოველაში მისი გამოჩენა თან მოსდევს დიაკონის მონათხრობს. მითოლოგიურად მთვარის ღრუბლებიდან გამოსვლა გმირის გველეშაპის მუცლიდან განთავისუფლებასთან ასოცირდება, მაგრამ ამ შემთხვევაში საწინააღმდეგო ეფექტს ვიღებთ, რადგან ეპითეტი **წითელი** მნიშვნელობას უცვლის მთვარეს და მისი ხსენება მკითხველს იმთავითვე უმძაფრებს მისტიკური ამბის მოსმენით გამოწვეულ ისედაც მძიმე განწყობას.

წითელი ფერი ნოველაში უარყოფით კონტექსტში არის გამოყენებული როცა ის სატანასთან მიმართებაშია ნახსენები: **წითური კაცი, წითელჩაბალახიანი, წითელი თმა, წითელი წვერი, ნავსი თვალები**, ან კიდევ **ჯოჯოხეთის ცეცხლივით მოგიზგიზე თვალები**. შუა საუკუნეებში ე. წ. ალქაჯებზე მონადირეები წითურ თმას ეშმაკის თანაზიარობის ნიშნად მიიჩნევდნენ. ტექსტის მიხედვითაც წითურობა უწმინდურობასთან ასოცირდება და შავგვრემანობის ოპოზიციად გვევლინება: „ჩვენ შავგვრემანები ვართ და ნუ ინებოს წმინდა გიორგ სუფუნამ, რომ კაცისობას წითური გაგვერიოს!.. ხარბედიები დასაბამიდან შავგვრემანი ყოფილან“. **წითელი ჩაბალახი – წითელი თმის** ანალოგიაა, ხოლო **ნავსი წითელი თვალები გველს** უკავშირდება, **გველი** კი **სატანას**, რომელმაც უნდა აცდუნოს ქალი, ჩვენს შემთხვევაში ხვარამზე. ის აკუშია, არასრულყოფილი, დეფორმირებული ქალი, „ულვაშიანი ქალაბი-

ჭა. ქალს ეძახოდნენ ხვარამზეს, მაგრამ ცხენოსნობასა და ნადირობაში ერთი ვაჟკაცი ტოლს ვერ უდებდა... არ ეშინოდა არც ღვთისა და არც ადამიანისა“. ამ პერსონაჟშია მოქცეული მწერლისდროინდელი ეპოქისათვის დამახასიათებელი მანკიერებანი.

ცნობილია, რომ წითელი ფერი ძლიერებას გამოხატავდა და მას ძალაუფლების მქონე ხელისუფლები ანიჭებდნენ უპირატესობას. ის აქტიურად გამოიყენებოდა ჯერ კიდევ საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის დროს. მას შემდეგ ითვლება წითელი დროშა ხელისუფლების უკანონო ქმედებათა და არსებული წესრიგის წინააღმდეგ ბრძოლის სიმბოლოდ. ასევე, ამ ფერს აკავშირებენ მასონურ მოძრაობასთან და რუსეთის დიდ ოქტომბრის რევოლუციასთან, ის ასოცირდება სიკვდილთან, სისხლსა და მწუხარებასთან (საგომონიანი 2016). ნოველაში წითელი ფერი სწორედ ამ მნიშვნელობითაა გააქტიურებული. ის სატანის ატრიბუტი ფერია და მასში საბჭოთა ხელისუფლება უნდა მოვიაზროთ თავისი წითელი დროშით, წითელი არმიით, წითელი მოედნით, წითელი ვარსკვლავით და, რა თქმა უნდა, უამრავ უდანაშაულო ადამიანთა დაღვრილი სისხლით.

შავი. შავი მსოფლიოს უმეტეს ნაწილში ნეგატიური ძალის უნივერსალური სიმბოლოა. ქართული ფოლკლორული მონაცემების მიხედვით, შავი – ქვესკნელის, უბედობის, სიკვდილის, სიბნელის, ბოროტების, მარცხის, ავი ბედისწერის სიმბოლოა, მას ჯადოქრობასა და შავ მაგიას უკავშირებდნენ. ნოველაში **შავი** მოცემულია როგორც გლოვის ფერი: “ძველად მხოლოდ ასაბიები ატარებდნენ **თაღს** კაბას“. ძაძით მოსილია მორიელის მიერ განადგურებული სოფელი. შავი ფერის ჩოხა აცვია სატანას, ე. ი. **შაფროხიანია**, რაც გველის მეტონიმიას წარმოადგენს და კიდევ ერთი ნიშანია სატანისა და მაცდუნებელი გველის ერთიანობის.

„ტაბუზე“ ცოცხა ადრე დაწერილ ნოველაში „ფოტოგრაფი“ **წითელჩოხიანი** (და არა შაფროხიანი) გვევლინება ანტიგმირად. მართებულად აკავშირებს მას რ. ნიშნიანიძე წითელ დროშასთან და პარალელს ავლებს „ტაბუს“ წითელჩაბალახიან პერსონაჟთან: „წითელჩაბალახიანი“ და „წითელჩოხიანი“ მსგავსნი, ერთნაირები არიან და დიდი მწერალიც ერთ სახელს არქმევს მათ“ (ნიშნიანიძე 2014).

შავი ფერისაა სოფლის გამანადგურებელი *მორიელი*, რომელიც **ნაბადივით შემონისლულ** (შავ) ლამეს დაიბადა. ბიბლიის მიხედვით, მორიელი, გველის მსგავსად, დემონური ძალების სიმბოლოადა მიჩნეული და იუდას უკავშირდება. მორიელის თანავარსკვლავედის ცაზე გამოჩენა კი ოდითგანა აღიქმებოდა დამანგრეველი ომების, მწუხარების, უბედურების მომასწავებლად. სატანის დალიც შავია და მორი-

ელის ფორმის. ტრადიციულად მიჩნეულია, რომ სატანა თავის მოკავშირეებს დაღს ადებს და ამგვარად გამოხატავს მათზე ძალაუფლებას. დაღის დადების შემდეგ ეშმაკის მიერ შეცდენილი ხვარამზეც მის სამსახურში დგას.

როგორც გამოიკვეთა, შავი ფერი 2 ასპექტითაა წარმოდგენილი ნაწარმოებში: **შავი** სატანასთან, მორიელთან, ღამესა და დაღთან მიმართებაში, როგორც ბოროტების გამოხატველი ფერი და, უფრო სუსტად გამოვლენილი, შავი, როგორც გლოვის ფერი, ძაძა. ავტორის წარმოსახვაში ძაძით იყო მოსილი არა მარტო ნაჭყყედის არე, არამედ მთელი ის სამყარო, რომელშიც ცხოვრობდა. ქვეყნის თავისუფლების დაკარგვით გამონეწული მწუხარების, გლოვის ნიშნად თავად მწერალიც ხომ ატარებდა **შავ ჩოხას**.

ყვითელი. ტრადიციული გაგებით, ყვითელი არის მზის ნათება. ის ენერჯისა და სითბოს სიმბოლოა, თბილი ფერია და ორმხრივი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ზოგჯერ ის აღიქმება, როგორც მზის ფერი, შემოდგომის, მწიფე თავთავის, გაყვითლებული ფოთლების ფერი. თუმცა, ამავე დროს ავადმყოფობასა და სიკვდილთან, იმქვეყნიურ სამყაროსთან ასოცირდება. საინტერესო ფაქტია, რომ ეს ფერი, ტრადიციულად, არ არის დამახასიათებელი ქართული სამყაროსთვის. ექსპრესიონისტები კი მას ძალიან აქტიურად იყენებდნენ. ნოველაში ყვითელი ფერი ძირითადად დიაკონთან დაკავშირებულ ეპიზოდში გვხვდება: **მოყვითალო** ფერი ელავს მის ფანჯარაში. ირგვლივ ბნელა, მხოლოდ დიაკონის სიახლოვეს არის ნათელი, მის პირად ნივთებში გამოვლენილი სულიერება ანათებს გარემოს წყვიდადს. მარტო ამ პასაჟში იკვეთება ყვითელი პოზოტიური ნიშნით, როგორც სითბოსა და სულიერი სიმნიფის ფერი, ისიც სუსტად: **მოყვითალო** და არა ყვითელი. სხვა შემთხვევაში, ყოველი მისი გამოვლინება, მკითხველში იწვევს შემოდგომის ასოციაციას, ეუფლება ზამთრის (აღსასრულის) მოახლოებით გამოწვეული სევდა. „ვაზის **მოყვითანო** ფოთლებში ლალივით კრიალებენ ნათელი მტევნები“, „მუქლურჯი ფრთები კენწეროშივე **გაუყვითლებია** – შემოდგომას თუ გვალვას“, „ძენების მოვერცხლილ მწვანეში **ყვითელი** წამალი საეგებიოდ გადაუგდია მარადუამობის მხატვარს“. განსაკუთრებული ინტენსივობითაა გამოყენებული ყვითელი ფერი დიაკონთან მიმართებაში: „მარტოობისა და დარდის დამლა დასტყობია შიმშილისაგან დანრეტილ, **გაყვითლებულ** სახეზე“, „ჩემი თვალი ანაზდეულად მოხვდა დაძველებულ ბამბასავით **გაყვითლებულ**, გაბურძღვნილ წვერს“, „სამი **გაყვითლებული** წინა კბილილა შერჩენია“ და სხვ.

ყვითელ ფერთან მიმართებაში, ყველაზე უკეთ გამოჩნდა ავტორის სათუთი დამოკიდებულება ძველის, ტრადიციულის მიმართ, შეუქცევადი მოვლენების, წარმავლობის მიმართ მისი განცდები და სევდიანი, შეიძლება ითქვას, უიმედო, პესიმისტური განწყობილება. ამ ნაღვლიან, კაეშნით აღსავსე ექსპრესიონისტულმა ფერმა ფარდა ახადა მწერლის მხატვრულ ჩანაფიქრს: ეჩვენებინა მისი თანამედროვე ეპოქისათვის თანმხლები სულიერი კრიზისი, სკეპსისი, მარტოსულობა. რეცეფციული მეთოდის გამოყენებამ ნოველის რეტროსპექტიული ანალიზის საშუალება მოგვცა და დაგვანახა მწერლის მხატვრული ოსტატობა ქართული და ევროპული მხატვრული აზროვნების გადაკვეთაზე. ექსპრესიონიზმის ევროპულმა გაგებამ და ქართულმა ემოციურმა არქეტიპურმა აზროვნებამ წარმოქმნა ის ორგანული შენადნობი, რითაც გამოირჩევა კონსტანტინე გამსახურდიას მხატვრული სისტემა.

დამონებიანი:

ბახტინი 1975: Бахтин М. М. “Формы времени и хронотопа в романе”. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975.

გამსახურდია 1963: გამსახურდია კ. *რვატომეული*, ტ. VI. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

გამსახურდია 2012: გამსახურდია კ. *ნოველები. მოთხრობები*. ტ. VI. თბილისი: „პალიტრა L“, 2012.

კანკავა 1985: კანკავა გ. *ლიტერატურული წერილები*. თბილისი: „მერანი“. 1985.

ნიშნიანიძე 2014: ნიშნიანიძე რ. *კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველა „ფოტოგრაფი“*. 2014. მის.: <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e>

სამოგოიანი 2016: Сагомоян А. А. “Более века под красным знаменем”. “Реалии”. *Независимая газета*, 05.02.2016, http://nvo.ng.ru/realty/2016-02-05/7_glag.html

სიგუა 2002: სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: „სამშობლო“. 2002.

ჩოლოყაშვილი 1977: ჩოლოყაშვილი რ. *თეთრი, ნითელი და შავი ფერის გენეზისისათვის ქართულ ხალხურ პოეზიაში*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის სამეცნიერო კონფერენციის მასალები. თბილისი: 1977.

ჯორბენაძე 1982: ბესარიონ ჯორბენაძე, *კონსტანტინე გამსახურდიას ქართული*. ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში. № 3. თბილისი: 1982.

TEA DULARIDZE

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Transformation of a Greek Myth in Guram Dochanashvili's "Only One Man"

The myth of Sceiron, killed by King Theseus, has been widely employed in literature since antiquity. This article focuses on *Only One Man*, a story by a modern Georgian writer, Guram Dochanashvili and examines Dochanashvili's motives for revisiting the myth. Sceiron's existential tragedy consists in his inability to love, which repeats in Dostoevsky's famous words: "[Hell is] the suffering of being unable to love". In contrast to this suffering, Dochanashvili invokes the eternity of art and love, as expressed in passages addressed to Anna Magnani. Dochanashvili's modernist interpretation of the myth consists in showing gradual transformation of the evil character and his regrets over the failure to find love. As Sceiron encounters Theseus, his only emotion is sorrow for losing a chance to reach love.

Key words: Sceiron, Theseus, *Only One Man*, Dochanashvili's motives.

თეა დულარიძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ანტიკური მითის ტრანსფორმაცია გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში „მხოლოდ ერთი კაცი“

ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში ერთ-ერთი ცნობილი ფიგურაა სკირონი, რომელიც ათენის მეფემ, თეზევსმა დაამარცხა. ჯერ კიდევ ანტიკურობაში ხდებოდა სკირონის მითის გადამუშავება ისეთ ავტორებთან, როგორებიც იყვნენ პლუტარქოსი, პავსანიასი, ფსევდო-აპოლოდოროსი და სხვები. იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახდეს, თუ როგორ არის გააზრებული სკირონის ეს ტრადიციული მითი გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში და რატომ გამოიყენა ავტორმა ძველი ბერძნული ვერსია სკირონის ახალი სახის შექმნისათვის, წარმოგიდგენთ მითის ძირითად სიუჟეტს.

ტრადიციის თანახმად, სკირონი არის ჰენიოხისა და კანეთოსის ძე, თუმცა სხვადასხვა წყაროში პოსეიდონის ვაჟიშვილადაც მოიხსენიება,

ზოგან კი პელოფსის ძეა ან შვილიშვილი. სკირონი მეგარელების გმირი იყო, რომლებიც გზებს აშენებდა (Paus. I, 44), თუმცა უკვე თეზევსის თქმულებაში გარდაისახა უარყოფით პერსონაჟად. მას შემდეგ, რაც თეზევსი ქალაქ მეგარას მიუახლოვდა, ქალაქის საზღვართან ციცაბო კლდეები იყო ცად აზიდული. მათ ძირში ერთმანეთს მრისხანედ ეხეთქებოდნენ ზღვის აქაფებული ზვირთები. სწორედ ერთ-ერთი კლდის თხემზე ბინადრობდა ავაზაკი სკირონი (ტონია... 2003: 133). ეპონიმები „სკირონის კლდეები“ ან „სკირონიული გზები“ (Hdt. 8, 71) სწორედ მის სახელთანაა დაკავშირებული (DNPა 2001: 615-616). პავსანიასის თანახმად, სკირონი გამვლელებს იჭერდა და აიძულებდა, რომ მისთვის ფეხები დაეხანათ. როგორც კი მგზავრი დაიხრებოდა, მაშინვე ფეხს აიქნევდა და თავის მსხვერპლს ზღვის აზვირთებულ ტალღებში აგდებდა. იქ მას შემზარავი კუ ელოდებოდა, რომელიც მაშინვე ნთქავდა ადამიანს. სკირონმა თეზევსის გადაგდებაც მოინდომა, მაგრამ დაასწრო ჭაბუკმა და თავად ავაზაკი გადატყორცნა ზღვის ტალღებში (Plt. Tes.). სკირონის ძვლები მაშინვე ცნობილ კლდეებად გადაიქცა. არსებობს მეორე ვერსიაც, რომელიც ნაკლებადაა გაზიარებული. ამ ვერსიის თანახმად, სკირონი დედალოსმა მოკლა. თეზევსის თქმულებასთან მიმართებაში სკირონი ძვ. წ. 615 წლიდან ჩნდება ძირითადად ფრესკებზე, რომლებზეც იგი ათენში ბორეასის გვერდით ქარების ეტლზეა გამოსახული. აგრეთვე გვხვდება ძვ. წ. V საუკუნის ლარნაკის გამოსახულებაზე, როცა თეზევსი კლავს მას. ეგინას მონეტებზე ცნობილია, რომ სწორედ ამ კუს გამოსახავდნენ. ეს მითოლოგიური პერსონაჟი ევრიპიდეს სატირული დრამის „სკირონის“ მთავარი მოქმედი პირია.

სწორედ ეს მითი გამოიყენა გურამ დოჩანაშვილმა თავის მოთხრობაში „მხოლოდ ერთი კაცი“. როგორც ცნობილია, მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელია ძველის გააზრება თანამედროვე კონტექსტში. ამდენად, ჩვენთვის საინტერესოა, თუ რა არის მათ შორის მსგავსება და განსხვავება და როგორ არის გამოყენებული მითი ამ მოდერნისტულ ნაწარმოებში?

მოთხრობას წინ უძღვის პლუტარქოსის ის ადგილი, სადაც სკირონის ტრადიციული მითია მოთხრობილი და მის შესახებ მეგარელი ისტორიკოსების სხვადასხვა ვერსიაა გადმოცემული. ისინი, მეგარელები არ ეთანხმებოდნენ ძველთაძველ ამბებს და ამბობდნენ, რომ „სკირონი არც ავაზაკი და არც ასეთი ურცხვი ვინმე იყო; პირიქით, იგი ყაჩაღთა დამსჯელი და კეთილშობილი ხალხის მოყვარე და მეგობარი გახლდათ... თეზევსმა, როგორც მეგარელი ისტორიკოსები დაასკვნინან, სკირონი მაშინ კი არ მოკლა, როცა პირველად მიდიოდა ათენში, არამედ უფრო გვიან, მეგარელთა ხელში მყოფი ელევსინის ალების დროს,

როცა არქონტი დიოკლე მოატყუა“. ამდენად, ბერძნულ წყაროებში სკირონის როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი ფიგურა გვხვდება. გურამ დორნაშვილი ცდილობს, ტრადიციული მითის საფუძველზე აჩვენოს სკირონის განსხვავებული სახე და მისი მსოფლმხედველობრივი ტრაგედია. აგრეთვე წარმოაჩინოს ის თვისებები, რომლებიც შეიძლება ამ უარყოფითი პერსონაჟის მიღმა იმალებოდეს. ადამიანურ ღირსებათაგან რა არის მისთვის მისაღები და რა მიუღებელი, რის შესაბამისადაც გამოხატავს კიდეც მათ მიმართ დამოკიდებულებას. თუმცა ეს, რა თქმა უნდა, არ ამართლებს იმ ფაქტს, რომ იგი „გამვლელ-გამომვლელთ ძარცვავეა; ზოგიერთის სიტყვით კი, უცხოელებს უტიფრად გაუშვერდა ხოლმე ფეხებს და, დამბანეთო, უბრძანებდა. იმ დროს, როცა უცხოელნი სკირონის ფეხების ბანას შეუდგებოდნენ, ქუსლს ჰკრავდა და შეუბრალებლად ზღვაში ჰყრიდა მათ“. მიუხედავად ამისა, ამ მოთხრობაში სკირონი ტრაგიკული პერსონაჟია. მისი ტრაგიზმი კი იმაში მდგომარეობს, რომ მას სიყვარულის არსებობის არ სჯერა, რასაც ზუსტად ეხმიანება დოსტოევსკის სიტყვები: „ჯოჯოხეთი არის ტკივილი იმის გამო, რომ აღარ ძალგძის სიყვარული“. გურამ დორნაშვილი ამ ტკივილს უპირისპირებს ხელოვნების მარადიულობასა და სიყვარულს, რომელსაც ანნა მანიანისადმი მიძღვნილ არაერთ მონოლოგში გამოხატავს.

პლუტარქოსის ნაწყვეტის შემდეგ მოთხრობის საკმაოდ საინტერესო არქიტექტურას გვთავაზობს მწერალი. სკირონის ცხოვრებისა თუ სხვადასხვა მგზავრთან შეხვედრისას თავს გადახდენილი ამბების აღწერას, თითქმის თითოეულ თავს, მოსდევს ანნა მანიანის მიმართ ძალზე დიდი სიყვარულის გამომხატველი სიტყვები, რომლებითაც სკირონის საპირისპირო სახეს გვიჩვენებს მწერალი. მოთხრობაში ორი დამოუკიდებელი ხაზი ვითარდება: ერთი მხრივ, ქართველი ყმანვილის გამიჯნურება იტალიელ ქალბატონზე – ანნა მანიანზე, რომელსაც სიყვარულმა მოსვენება დაუკარგა, თუმცა ამით ბედნიერია, ხოლო მეორე მხრივ, ავაზაკი სკირონის სახე, რომელსაც სიყვარულის არ სჯერა და ამის გამო იგი იტანჯება, უბედურია.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ მოთხრობაში თითქმის მთელი სისრულითაა წარმოჩენილი მითოლოგიურ პერსონაჟთა მთელი ის სპექტრი, რომლითაც საზრდოობს როგორც ანტიკური, ასევე თანამედროვე ლიტერატურა. ნაწარმოების სხვადასხვა თავში მიმოფანტულია ინფორმაცია დაწყებული ქაოსიდან წარმოქმნილი კოსმოსიდან დასრულებული ნიმფების, ღმერთებისა და გმირების ჩათვლით. რა თქმა უნდა, შეუძლებელია თითოეულ სიუჟეტსა თუ სახელზე ყურადღების გამახვილება. ჩვენს ნაშრომში მხოლოდ რამდენიმე ეპიზო-

დის მიმოხილვით შევეცდებით, წარმოგიდგინოთ გურამ დოჩანაშვილის თვალთ დანახული სკირონი. აგრეთვე ის, თუ როგორ ცდილობს მწერალი, გარკვეული თანაგრძნობაც კი გამოიწვიოს ამ ზოგჯერ დაუნდობელი პერსონაჟის მიმართ და დაგვანახოს ის მეტამორფოზა, რომელსაც სკირონი თანდათან განიცდის.

პირველივე თავში „ყაჩალი“ სკირონი საკმაოდ წარმოსადგევ ვაჟკაცად არის დახასიათებული: „ნამდვილი ელადელი იყო – მაღალი, კუნთებასხმული, ჩამოქნილი. ამაყ კისერზე ყვითლად მბზინავი თმით შემობურვილი თავი ედგა, აუარება ოქროს ბეჭედივით ეყარა სკირონს მკვიდრად ხვეული თმა და თვით ელადელთა პირობაზეც კი უფრო მეტყველი, უფრო მბზინავი და შუქიანი, უფრო გამჭრიახი და მხნე, დიდი ცისფერი... არა, ცისფერი იქ ლურჯი იყო, თვალები ჰქონდა“. იგი „პურსდანატრული“ გზას გასცქეროდა და მგზავრს ელოდებოდა. მას ორი მღვიმე ჰქონდა, რომელთაგან ერთში ისვენებდა, ხოლო მეორეში საღამოობით თავის მცირერიცხოვან არვესს შეედენიდა; თუმცა ხანდახან გატრუნული იჯდა, როგორც დედის საშოში და ყოვლად უცნაური აზრები მოსდიოდა. სკირონს მაცნედ ჰყავდა წერო, რომელიც მგზავრის მოახლოებას ატყობინებდა ხოლმე: „რბილად გამოძენილი ხაზებით ტან-ყელ ლამაზად დარკალული, მაგრამ მკვეთრისკარტა და უშნოფეხება და მაინც რალაცნაირი ამაყი სიმსუბუქით მიმომავალი; და სულ სხვა რომ იყო იქ, მაღლა, ცაში“... სკირონს მგზავრის მოახლოებას ასე ატყობინებდა: „მოდიან, მოდიან!“, „მოეშურებიან!“ ამ დროს ის უზარმაზარი კუც მსხვერპლის მოლოდინში სიხარულით წრიალს იწყებდა „ვეებერთელა“ ზღვაში.

მოთხრობაში პირველი გმირი, რომელსაც სკირონი ელობება წინ, ოდისევსის მამა, ლაერტეა. ზორბა, ხელსატყვრიან, მრისხანე და თავზარდამცემ ყაჩაღს, რომელსაც „სიტყვა-პასუხიც ყაჩაღისავე ჰქონდა“, ახალგაზრდა ლაერტე არ შეუშინდა. მართალია, სკირონმა უცბად განაიარაღა მგზავრი (მას პატარა მახვილი ზღვაში ჩაუგდო), მაგრამ მისმა გონივრულობამ, ვაჟკაცობამ და უშიშარმა ხასიათმა ისე მოხიბლა იგი, რომ „გული შეუკრთა სკირონს“. ლაერტე კატეგორიულად უარს ამბობს მისთვის ფეხების დაბანაზე, მიუხედავად იმისა, რომ შენინააღმდეგების შემთხვევაში კლდის ქიმიდან გადაგდებას უპირებს. ლაერტეს მთავარი არგუმენტი ის არის, რომ იგი ელადელია და სხვაგვარად მოქცევის უფლება არც აქვს. ასეთი პასუხის შემდეგ სკირონი განუცხადებს, რომ იგი მისნაირებს არ იმეტებს სასიკვდილოდ და თავისთან მიჰყავს სტუმარი. კუც ქვემოთ იწყებს ინტერესით წრიალს, რადგან ვერ ხვდება, რაშია საქმე და რატომ იგვიანებს მსხვერპლი. ამ ეპიზოდში ჩნდება განცდა, რომ სკირონი არცთუ ისე-

თი დაუნდობელი და საშიში პერსონაჟია ყველასათვის, როგორც ეს თავდაპირველად პლუტარქოსთან ამოკითხული მითის თანახმად იყო აღიარებული. იგი სტუმრის პატივსაცემად თეთრ ქიტონს გადაიცვამს, შემდეგ ძალიან მუქ, წითელ მოსასხამს მოიგდება მხრებზე და დაბალ ტაბლაზე უმასპინძლდება მგზავრს. თეთრი ტანსაცმელი გამოხატავს სინმინდეს, ქალწულებას ან სულის ზეიმს ხორცზე, ხოლო წითელი ფერი, გარდა იმისა, რომ მეფობის, სამართლიანობის, თანასწორობის სიმბოლოდ მოიაზრება, მას მინისქვეშეთის ღვთაებების ფერის დატვირთვაც აქვს და ხშირად ადარებენ სისხლს (კუპერი 1986: 51).* ამდენად, სამოსის შეცვლა და ყურადღების გამახვილება ქიტონისა და მოსასხამის ფერებზე, სკირონის სულიერ ტრანსფორმაციაზე უნდა მიგვანიშნებდეს. თეთრი ქიტონი, უპირველეს ყოვლისა, მშვიდობას და თუნდაც დროებით თავის საქმიანობაზე – გამვლელთა ძარცვასა და მათი კლდიდან გადაგდებაზე – უარის თქმას ნიშნავდა, თუმცა იქვე ჩანს წითელი მოსასხამი, რომელიც ამ შემთხვევაში ბოროტებასთან, კაცის კვლასთან შეიძლება გავაიგივოთ.** ისიც აღსანიშნავია, რომ წითელი თეთრთან ერთად ნიშნავს სიკვდილს (კუპერი 1986: 51). საინტერესოა, რითი უმასპინძლდება ლაერტეს ავაზაკი. სკირონმა ყველაფერი გამოიტანა – გაზავებული ღვინო, თაფლი, რძე, ყველეული, თხის დამარილებული ხორცი, თუმცა არ ჰქონდა პური. შეიძლება ითქვას, რომ მისი ტაბლა სავსეა მაშინდელი დელიკატესებით, მაგრამ უპურობა ტანჯავს მას და ვერც სუფრაა სრულყოფილად წარმოდგენილი ამ

* თეთრი – განუსაზღვრელი ტრანსცედენტული სრულყოფილება, სიმარტივე, სინათლე, მზე, ჰაერი, განათება. სინმინდე, უცოდველობა, ღვთისმომიშება, ხსნა და სულიერი ავტორიტეტი. როგორც აღმოსავლეთში, ასევე ძველ საბერძნეთსა და რომში მიჩნეულია გლოვის ფერად. თეთრი უკავშირდება სიცოცხლეს, მაგრამ ამავე დროს სიკვდილსა და დაკრძალვას. ქორწინებაში თეთრი ფერი გამოხატავს ძველი ცხოვრების სიკვდილს და ახლის დაბადებას. სიკვდილის შემთხვევაში ახალ სამყაროში გადასვლას გამოსახავს. ქრისტიანობაში არის სიხარულის, დახვეწილი სულის, უმნიშვნელობისა და უდასაშუალოების სიმბოლო. ყველა მნიშვნელოვანი რიტუალისას თეთრი ფერის სამოსით იმოსებიან (კუპერი 1986: 52-53). სიტყვა კანდიდატი ლათინური სიტყვიდან – *candidus* – დან წარმოდგება, რაც დამაბრმავებელ თეთრს ნიშნავს. სხვადასხვა ქრისტიანული რიტუალისას სიმბოლურად გამოხატავს სხვა მდგომარეობაში გადასვლას (ტრესიდერი 1999: 23).

** წითელი – აქტიური, მამაკაცური საწყისი, ცეცხლი, ომი, ენერჯია, აგრესია, რევოლუცია, იმპულსი, ემოცია, ვნებები, სიყვარული, სიხარული, დღესასწაული, სიცოცხლის ძალა, ჯანმრთელობა, ფიზიკური ძალა და ახალგაზრდობა. წითელი – ემბლემური ფერია როგორც მზის ღმერთებისა, ასევე ომის ღმერთებისა და ზოგადად ხელისუფლებისა. აქვს ნეგატიური ასპექტიც – მას ხშირად აკავშირებდნენ ბოროტებასთან, განსაკუთრებით ეგვიპტურ მითოლოგიაში... ქრისტიანულ რელიგიაში წითელი ძირითადად იყო სიმბოლო ქრისტეს მსხვერპლისა და მისი ვნებებისა... (ტრესიდერი 1999: 167-178).

ღვთიური საკვების გარეშე.* ის ფაქტი, რომ სკირონს არ აქვს ხორბალი და პური, არაერთხელ გვხვდება მოთხრობაში, მიუხედავად იმისა, რომ იგი მძარცველია და ყველაფერზე მიუწვდება ხელი: „მაგრამ სად ჰქონდა ახლა პური, რა ხანი იყო, აღარ ეგემნა...“, „უპურკეთილოდ ამოდსაცქერი ყოფილიყოს ეს ჩემი მცირედნაგები ტაბლა, მომიტევე რომ, არ მომეძვეება ნელინელ ცეცხლზე უზადოდ გამომცხვარი ახლოდსაჩინარი პური“. საკმაოდ საინტერესოა, რატომ არ „ეძლევა“ სკირონს ხორბალი ან პური და რა სიმბოლური დატვირთვა შეიძლება ჰქონდეს მას. პური სიცოცხლის სიმბოლოა. იგი სხეულისა და სულის საკვებია, რომელიც განასახიერებს ხილულ და ფორმამიცემულ სიცოცხლეს (კუპერი 1986: 28).** ხორბალი არის ხორბლის ყველა ღვთაების ატრიბუტი, განსაკუთრებით ბერძნულ მისტიკურებში და გამოხატავს მიწის ნაყოფიერებას, სიცოცხლის გაღვიძებას; იმ სიცოცხლისას, რომელიც იბადება სიკვდილიდან. ხორბლის აღმოცენება და გაზრდა მზის ძალის საშუალებით ხდება (კუპერი 1986: 95).*** სკირონს სწორედ ეს ძალა, მზის სითბო, სიცოცხლისა და სიკეთის, დაბადების მასაზრდოებელი – ხორბალი და პური – ღვთიური მადლი აკლია. მისთვის ეს მიუწვდომელია, რადგან იგი მხოლოდ სიკვდილთან, ადამიანთა ძარცვასთან და დაუნდობლობასთან არის გაიგივებული. ტაბლასთან ლაერტე თავისი წარმომავლობისა და უდარდელი ყრმობის ამბავს უყვება მასპინძელს. იმას, თუ როგორ შესცურა „მრავალნიჩბება ხომალდით წყალმრავალ ზღვაში“, თუმცა როგორ მისწვდა მათაც მიწისმწყველი პოსეიდონის რისხვა და როგორ გადარჩა მხოლოდ იგი „ნელსაცხებლიან კასრს ჩაბლაუჭებული“. როცა ამ ამბავს უამბობდა ყმა, ცრემლები მოერია. სკირონმა

* პური შეიძლება განვიხილოთ ქრისტიანულ კონტექსტშიც, თუმცა სხვა რელიგიებშიც აქვს მას სიმბოლური დატვირთვა.

** პური არის აგრეთვე ერთიანობის სიმბოლო, რადგანაც ბევრი მარცვალია ერთ მთლიანობაში. როცა ტყდება და ნაწილდება, გამოხატავს დანაწილებულ და გაერთიანებულ სიცოცხლეს. წმინდა პური არის ჩვეულებრივ პატარა და მრგვალი. ღვინო არის ღვთაებრივი ექსტაზი, ხოლო პური – მანიფესტაცია სულისა, რომელიც კვდება და ისევ აღდგება. ამ დროს ადამიანი და ღვთაება ერთიანდება... (კუპერი 1986: 28).

*** ოქროს ტარო/თავთავი არის მანათობელი მზისა და ახალგაზრდა ქალწული მიწის ქორწინების ნაყოფი. ხორბლის ღვთაება იდენტიფიცირებულია ქალწულის თანავარსკვლავედთან. ხორბალი და ღვინო ერთად, როგორც პური და ღვინო, განასახიერებენ მინათმოქმედებაში ადამიანთა მუშაობის მოწინააღმდეგე... (კუპერი 1986: 28).

*** ოქროს ტარო/თავთავი არის მანათობელი მზისა და ახალგაზრდა ქალწული მიწის ქორწინების ნაყოფი. ხორბლის ღვთაება იდენტიფიცირებულია ქალწულის თანავარსკვლავედთან. ხორბალი და ღვინო ერთად, როგორც პური და ღვინო, განასახიერებენ მინათმოქმედებაში ადამიანთა მუშაობის მოწინააღმდეგე... (კუპერი 1986: 28).

*** ოქროს ტარო/თავთავი არის მანათობელი მზისა და ახალგაზრდა ქალწული მიწის ქორწინების ნაყოფი. ხორბლის ღვთაება იდენტიფიცირებულია ქალწულის თანავარსკვლავედთან. ხორბალი და ღვინო ერთად, როგორც პური და ღვინო, განასახიერებენ მინათმოქმედებაში ადამიანთა მუშაობის მოწინააღმდეგე... (კუპერი 1986: 28).

ღვინო შესთავაზა დარდის განსაქარვებლად, თუმცა იქვე დასძინა, რომ „ახლოდსაჩინარი“ პური არ ჰქონდა. ამ დანაკლისს ითაკელი ლაერტე უსვებს და აღნიშნავს, რომ ამ ტაბლაზე ხორბლის მასპინძელი თვითონ იქნება. მწერალი განსაკუთრებით აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ დედამინაზე უპირველეს საკვებს „ღეჭდნენ“ ყმანვილი ლაერტე და „გამობრძმედილი“ სკირონი. ამ ეპიზოდში ავაზაკმა დიდი ხნის შემდეგ ხორბალი დააგემოვნა. ლაერტესთან ერთად ეზიარა ღმერთის მიერ ბოძებულ საკვებს, რის გამოც მან დიდი ხნის ნატვრა აისრულა. აშკარად შეცვლილია სკირონი. რაც არ უნდა უცნაური იყოს, დამხვდურმა თავად შესთავაზა, გზას გასდგომოდა სტუმარი, რათა არ დაღამებოდა. გარდა ამისა, მახვილი ჩამოჰკიდა და დასძინა, გრუქნი, რადგან სატევარი ჩემი წყალობით დაკარგეო. სკირონი დალოცავს ლაერტეს, მას ითაკის მეფობასაც უწინასწარმეტყველებს და ეტყვის, რომ ეყოლება შვილი ოდისევსი – „დიდრონ ქალაქთა შემმუსვრელი“. ლაერტეს ამ ორაკულის შემდეგ ეპარება ეჭვი, „თვალსხივოსანი“ ათინა ხომ არ იდგა მის წინაშე, თუმცა მასპინძელი უარყოფს და სთხოვს, მასზე არც ავი თქვას და არც კარგი. როცა ლაერტე გაისტუმრა, მახვილი აღარ აუღია. მხოლოდ „ორიოდ პეშვი ხორბალი ჩაიყარა ქიტონში. ზედ ღვიძლთან გრძნობდა“. ამ თავის დასასრულს სულ სხვაგვარი სკირონია მკითხველის წინაშე. სკირონს სინანულის გრძნობა ეუფლება. იგი „თავის ბეჭობზე იდგა ისევ, ჩამოქნილი და ანურული“. ამის შემდეგ მწერალი გვთავაზობს ძალიან საინტერესო და სიყვარულით აღსავსე მონოლოგს ანნა მანიანისადმი. აქ იგი ჩამოთვლის საქართველოს დიად ქალბატონებს, რომლებითაც სხვებივით ამაყოფა და მათ ეთაყვანებოდა. ესენი იყვნენ – თამარ მეფე, ქეთევან წამებული, „მოყმის ამაღლებულზე ამაღლებული დედა, ვეფხვის დედასთან მისასამძიმრებლად მიმავალი“, „უბრალო გოგო თებრონე“. მიუხედავად ამისა, მაინც იტალიელი სენიორა შეუყვარდა, რომელიც უდიდესი მსახიობი იყო და რომელმაც დაიპყრო მთელი მსოფლიოს ხალხთა გულები. „და რაღაა გასაკვირი, კაცობრიობიდან ერთი ქართველისაც შედგომილი გული რომ დაიპყარით, რომელი დიდრონი დასახლებები აღდგომიათ წინ, სად არ შეჭრილხართ თქვენი სახითა და, კიდევ უფრო, მოძრაობებით, მაგრამ ერთგან კი განსაკუთრებით დაივანეთ თქვენ, დამპყრობელმა-აბა რომელი ბატები გადაარჩენდნენ თქვენგან თქვენს დედაქალაქს, რომს“.* მომდევნო თავი ისევ სკირონის შესახებ თხრობას ეძღვნება.

* მარკუს მანლიუსმა კაპიტოლიუმში იხსნა გალებისაგან ძვ. წ. მე-4 ს-ში. იგი კაპიტოლიუმის მცველთა რიცხვში იყო, როცა გალებმა სცადეს ლამით ციხესიმაგრეში შეპარვა. მათ ხმაზე იუნონას ბატებმა ყიყინი დაიწყეს, რის გამოც მანლიუსს გაეღვიძა და გალების დაბნეულ ჯარს შეებრძოლა. ამ გამარჯვების შემდეგ იგი დააჯილდოვეს და კაპიტოლინუსი (Marcus Manlius Capitolinus) უწოდეს.

გურამ დოჩანაშვილმა პირველივე თავში მძარცველი სკირონი დადებითი კუთხით წარმოგვიჩინა. მან აღიარა ლაერტეს კეთილშობილება, უშიშარობა, ვაჟუკაცობა, რამაც, ფაქტობრივად, გადაარჩინა ითაკელი გმირი. უფრო მეტიც, გარკვეული საზრდო, ხორბალიც კი მიიღო ავაზაკმა (საფიქრებელია, რომ აქ სულიერი საზრდო იგულისხმებოდეს).

საყურადღებოა, თუ ვის მიმართაა დაუნდობელი და ვის იმეტებს სასიკვდილოდ სკირონი, ვინ ისჯება და ვინ ვერ გაუზრბის სიკვდილს მის ხელში? მკითხველს შთაბეჭდილება რჩება თითქოს გარკვეული თვალსაზრისით „ამართლებს“ კიდევ სკირონს მწერალი, ვინაიდან მის წინაშე რომელიღაც უარყოფითი თვისების მქონე ადამიანები დგანან. სწორედ მათ მიმართაა დაუნდობელი ავაზაკი. ეს კარგად ჩანს მესამე თავში, რომელშიც სკირონისა და ქთესიპეს შეხვედრაა გადმოცემული. მგზავრი უკიდურესი დამცირების ფასად ცდილობს თავი გადაირჩინოს. ამის გამო ეპირფერება „ყაჩაღს“. საოცარი მხატვრულობითაა წარმოდგენილი მგზავრის განცდები, განსაკუთრებით შიშის გრძნობა, რომელიც აშკარად მიუღებელია მწერლისათვის. ასე მაგალითად: „და იგივე შიშმა კოხტად აამეტყველა“, „ახედ-დახედა სკირონმა, გაქონილი სახე შეუთვალეირა“, „არა, არ იყო სიცოცხლის ღირსი“. მას შემდეგ, როცა სკირონმა ჰკითხა, ხარ თუ არა ლაჩარო, მოგზაური სიხარულით დაეთანხმა – რა თმა უნდა, ვარო. მას სიცოცხლის შენარჩუნება სურდა. ამ ეპიზოდში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს სკირონის შეკითხვა, უყვარს თუ არა იგი ქთესიპეს, რაზედაც აგრეთვე დადებით პასუხს იღებს ავაზაკი. მასპინძელი კითხვას სვამს კვლავ სევდიანად: „და სიყვარული რომ არ არის?“ მგზავრმა თავის ყოფილ ერთ-ერთ დრაჰკანს დახედა, რომელიც სკინონმა წაართვა სხვა ძვირფასეულობასთან ერთად და სევდიანად, თუმცა დამაჯერებლად მიუგო: „როგორ არ არის, ფული იყოს და...“ სიყვარულის არ არსებობის შესახებ ნუხილი, ან არსებობს თუ არა ჭეშმარიტი სიყვარული – ნაწარმოებში დასმული უმთავრესი პრობლემაა. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ უსიყვარულობას, სიყვარულის ნაკლებობას სწორედ მთავარი გმირი, სკირონი განიცდის. მან ქთესიპესთან საუბარშიც ვერ მიიღო სასურველი პასუხი. ქთესიპეს ფეხისგულები სტკიოდა, რის გამოც სხვებთან ერთად ვერ დააღწია თავი ამ განსაცდელს. ამიტომ სკირონი გადაწყვეტს შეიბრალოს და გაუშვას, რადგან, როგორც მწერალი აღნიშნავს, მას არ სჩვეოდა „უსუსურთაკვლა“. ეს კომპოზიტი კიდევ ერთი დამადასტურებელია იმისა, რომ სკირონი არ არის ყველას მიმართ დაუნდობელი, მეტიც, ზოგჯერ შემწყნარებელია. იგი თავისი კრიტიკერიუმებით აფასებს მოკვდავთა თვისებებს და შესაბამისად, მათ ბედსაც წყვეტს. მას შემდეგ, როცა

ქთესიპე დარწმუნდება, რომ სკირონმა შეინყალა, იგი ფეხებს დაუკოც-
ნის სკირონს. ეს საქციელი კი მგზავრისათვის საბედისწერო აღმოჩნდე-
ბა. მისმა თვითდამცირებამ ყოველგვარ ზღვარს გადააჭარბა. „გონ-
ება აემღვრა სკირონს“, წამოაყენა და ღირსებადაკარგულს ფეხების
დაბანაც მოსთხოვა, შემდეგ ზღვაში მოისროლა და ის უზარმაზარი
კუ მოიმაღლიერა. ცოტა ხნის შემდეგ მღვიმისკენ გაეშურა, ქიტონში
„უმი შვება მოიძია“, ხორბლიან პეშვს ისვამდა შუბლზე, თვალებზე და
გულზე. თითქოს ნანობდა კიდევ, მაგრამ იძულებული გახდა, ასეთი
გადანყვეტილება მიეღო.

კიდევ ერთი გმირი ხდება სკირონის მსხვერპლი. ეს არის იფიტე.
მიუხედავად იმისა, რომ იგი ერთი შეხედვით უმიშარია, ეს პერსონაჟი
მისმა ზღვარგადასულმა სიამაყემ და ამპარტავნებამ დაღუპა. იფიტე
„მინას ჩააჩერდა ყოფილი გოროზი, მედიდური, ამაყი, დიდგულა, ზვია-
დი, ამპარტავანი, ყყყჩი, ქედმაღალი და სხვა, სინანულით გადააქნია
თავი“. ბევრჯერ შეეცადა, იფიტეს ეგრძნო თავისი სისუსტე. სკირონმა
უკანასკნელი შანსი მისცა და გამოსცადა ამპარტავანი გმირი. ბოლოს
ჰკითხა, ფეხებს თუ დამბანო. იფიტემ უზარმაზარი კუს გასახარად
თანხმობა განუცხადა. ეს ეპიზოდი სკირონის აშკარა უდანაშაულობის
შეფასებით სრულდება. „იმ საქმეშიც, სკირონი უბრალო იყო – ყოფილ-
მა ბლენძმა, თავად გადანყვიტა, – ბედი“. მიუხედავად იმისა, რომ მთე-
ლი მოთხრობა აგებულია ხალხთა ძარცვის, მათი დახოცვის გაუმარ-
თლებლობაზე, მწერალი აღნიშნავს, რომ ესა თუ ის პერსონაჟი, თავისი
ხასიათიდან გამომდინარე, თავად განსაზღვრავს საკუთარ ბედს. ორ
ეპიზოდში (ერთი ლაერთესთან შეხვედრისას, ხოლო მეორე თეზევსთან
გასაუბრების დროს) სკირონი მკაფიოდ აღნიშნავს, რომ მხოლოდ მათ
სჯის, ვინც იმსახურებს ამას. სკირონისათვის მიუღებელია მხდალი,
პირფერი, მხოლოდ ფულზე მეოცნებე კაცი. ადამიანი, რომელსაც
გამბედაობა არ ჰყოფნის ვაჟკაცურად დაუხვდეს მონინაალმდეგეს,
აგრეთვე სიკვდილის ღირსად მიიჩნევს ამპარტავან და ამაყ პიროვნე-
ბას. ამგვარი კლასიფიკაცია – ვინ არის სიკვდილის ღირსი და ვინ არა,
გვაფიქრებინებს, რომ მწერალი სკირონის მიერ ჩადენილ დანაშაულს
ერთგვარ გამართლებასაც კი უძებნის. ანტიკურობაში აღიარებული
ტრადიციის თანახმად, თავად ადამიანი იყო ყოველგვარი უბედურები-
სა თუ ბედნიერების საწყისი. „ოდისეაში“ ზევსი კაცთა დამნაშავეობაზე
მსჯელობს. ისინი არ ითვალისწინებდნენ ღმერთების რჩევას და შემდეგ
აბრალებდნენ თავიანთ უბედურებას უკვდავ ღმერთებს.* შეიძლება

* ზევსს მაგალითისათვის ორესტის მიერ შურისგების გამო მოკლული ეგისტო-
ნის ამბავი მოჰყავს (ოდ., 32-43). ეგისტოსმა არ შეისმინა ჰერმესის სიტყვა, არ დაე-
მორჩილა მას და დაიღუპა კიდევ საკუთარი ცოდვის გამო. ამგვარი რამ ემართე-
ბათ *at asqali iai* –ს ჩამდენთ, რომელსაც მოკვდავი ჩაიდენს მიუხედავად ღმერთის
გაფრთხილებისა (გორდენიანი 2014, 104).

ითქვას, რომ ეს პრინციპია აღებული ამ შემთხვევაშიც. ტრადიციულ მითებში წარმოდგენილი სკირონი თუ ყველას მიმართაა დაუნდობელი, აქ მისი სახე ნაწილობრივ დადებითი კუთხითაცაა წარმოდგენილი და უმთავრესი პასუხისმგებლობა თავად მგზავრთა დადებით და უარყოფით თვისებებზეა გადატანილი. სკირონი მოკვდავთა ხასიათის შტრიხებიდან გამომდინარე წყვეტს, ვინ არის და ვინ არ არის სიკვდილის ღირსი.

თითქმის ყველა თავში, თითქოს სასხვათაშორისოდ შეგვახსენებს მწერალი სკირონის მთავარ სატანჯველს. იგი ხშირად იჯდა „დიდი კლდის ტვინში“ და სიყვარულის არ არსებობას გლოვობდა. მას მხოლოდ ეს კითხვა ტანჯავდა – რატომ არ იყო. მწერალი სკირონის მოგონებებით აღადგენს პერსონაჟის წარსულს. განსაკუთრებით საინტერესოა 15 წლის „ველად გაჭრილი“ სკირონის გაბაასება კიქრევსთან, რომელიც უხსნის, თუ რა არის სიყვარული. იგი თავისი ქალიშვილის, ტიროს სიყვარულსაც სთავაზობს, რათა ამით მაინც შეიცნოს და ირწმუნოს იგი. მოთხრობაში დიდი ემოციურობითაა აღწერილი, თუ როგორი ლალი და ბედნიერი იყო სკირონი ტიროსთან ერთად, თუმცა მისი ბედნიერება დიდხანს არ გაგრძელებულა. საოცარი დრამატიზმითაა გადმოცემული ჭაბუკის განცდები მას შემდეგ, რაც ტიროს დაკარგავს. იგი „შურისძიებავერნახულმა უბრალო სკირონმა, ადამიანმა, უსუსურმა, თავი ჩაჰყო და შიგ ამ მდინარეშივე ცხარედ იტირა, და გულქვა პოსეიდონს წვრილ-წვრილ ბზარებად ჩაუვიდა სკირონის ბევრი და მდულარე, აურაცხელი, მაგრამ სულ ერთი პეშვი ცრემლი. რას ეყოფოდა... მუხანათობა ბევრი იყო და, სიყვარული კი – არ იყო, არა!“ სიყვარული რომ არ იყო, არა – ეს სიტყვები რეფრენად გასდევს მთელ ნაწარმოებს. შეიძლება სწორედ სიყვარულის ნაკლებობა გახდა მიზეზი იმისა, რამაც სკირონი ოდესღაც აიძულა მეგარელთა გზების მაშენებელი გმირიდან გადაქცეულიყო ყაჩაღ და დაუნდობელ გმირად. თუმცა მის ასეთ იმედგაცრუებას, პესიმისმსა და უსიყვარულობას გურამ დოჩანაშვილი ანნა მანიანისადმი დიდ სიყვარულს უპირისპირებს ხოლმე.

მიუხედავად იმისა, რომ ბერძნულ მითოლოგიაში სკირონი ბოროტი პერსონაჟია, ამ ნაწარმოებში იგი საკმაოდ ადამიანურ და დადებით თვისებებსაც ავლენს. განსაკუთრებით ეს კარგად ჩანს ეაკოსთან შეხვედრისას. ეაკოსი ძველი ბერძნული მითოლოგიის თანახმად, ზევსისა და ეგინას ვაჟია, კუნძულ ეგინას მითიური მეფე და აგრეთვე ტელამონისა და პელევსის მამა. სიკვდილის შემდეგ ქვესკნელის სამყაროს სამთაგან ერთ-ერთი მსაჯულია. გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში ეაკოსი მიდის სკირონთან და ქალიშვილის ხელს სთხოვს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ეაკოსის უშიშარი ხასიათი, რომელიც გაბედულად უმხელს სიმართლეს, რომ მისვლის კიდევ ერთი მიზეზი იყო ინტერე-

სი, მართლა ასეთი საშიში იყო თუ არა სკირონი, როგორც მას ახასიათებდნენ. ყაჩაღი შეცბება, თუმცა ამის პასუხად იწყებს ყვირილს, რომ სიყვარული არ არსებობს. საკმაოდ საინტერესო და ინფორმაციული ეაკოსისა და სკირონის დიალოგი, თუმცა ეს კვლევის ცალკე საკითხია. მრავალი მითოლოგიური პერსონაჟი თუ სიუჟეტი ცოცხლდება მკითხველის წინაშე. მაგრამ ჩვენთვის საინტერესოა ის, რომ სწორედ ამ დიალოგში პირველად ახსენებს ეაკოსი „ომშიმყივან“ თეზევსს, რომელიც ყველაზე ძლიერია და რომელმაც ამორძალები დაამარცხა. ეს იმითაა აგრეთვე მნიშვნელოვანი, რომ ანტიკურ ლიტერატურაში ძალზე პოპულარული იყო თეზევსის სხვადასხვა გამირობასთან ერთად სკირონის დამარცხების თემაც, განსაკუთრებით კი ისეთ პოემაში, როგორიცაა ოვიდიუსის „მეტამორფოზები“.

ალკათომდე, ლელეგების ციხემდე სუფევს
სიმშვიდე, მოკვდა რაც სკირონი, მიუსაფარი
აღარ მიიღო ძვალნი მისნი მინამ, არც ტალღამ.
(ოვიდიუსი, მეტამორფოზები, 443-445)*

მართალია, მოდერნიზმისათვის თემა, როგორც ანტიკურობა, ნაკლებად აქტუალურია, ვიდრე წინა ეპოქებში, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ მისი მიმდევრები მაინც ვერ უვლიან გვერდს და იგი ჩნდება ახალი კუთხით. მოდერნიზმის ხანაში ძირითადად ამუშავებდნენ ჰომეროსის პოემას „ოდისეას“ და ოვიდიუს ნაზონის „მეტამორფოზებს“ (DNPბ 2001: 497-498).** სკირონის დამარცხების ამბავი გვხვდება „მეტამორფოზებში“. დოჩანაშვილის მოთხრობაში დამხვედურისა და მგზავრის საუბარი ტროას მოსალოდნელი ომის წინასწარმეტყველებით სრულდება. რაც არ უნდა გასაკვირი იყო, სკირონი თავისი ნებით ატანს ქალიშვილს ცოლად: „გატან, ეაკოს, კეთილად გველოთ“.

* tutus ad Alcatheen, Lelegeia moenia, limes
composito Scirone patet, sparsisque latronis
terra negat sedem, sedem negat ossibus unda...

** მე-20 საუკუნის დასაწყისში ჩნდება მოთხრობები, განსაკუთრებით ინგლისში, რომლებშიც კომიკურ კონტექსტშია გადაამუშავებული მითები ოდისევსის შესახებ. ამ მოთხრობების ციკლს უწოდებდნენ *Tankgirl*-ს. აქ ოდისევსი ქალია, მისი ცოლი პენელოპე – კაცი კენგურუ. აგრეთვე ჩნდება შვილი ტელემაქოსი, რომელსაც თავის ნაცვლად აქვს ტელევიზორი და ა. შ... განსაკუთრებით პოპულარული იყო ჯეიმს ჯოისის რომანი *ულისე* (1914). ჯოისი ახდენს ოდისევსის მოდერნიზებას. მე-20 საუკუნის ძირითადი მოტივია ტელევიზორი, ფილმი, ძლიერი ქალი, სქესის შეცვლა და ა. შ. ოდისევსის შემდეგ ასეთივე პოპულარულია ოვიდიუსის „მეტამორფოზები“, მითოლოგიური „ხაზოვანი მოგზაურობა“ და „ციკლური“ ცვლილება (DNPბ 2001: 497-498).

სკირონის მიმართ განსაკუთრებული თანაგრძნობა მკითხველს მას შემდეგ უჩნდება, როცა მღვიმეში ფერმკრთალი თანატოსი აღმართება, რომელიც ერთადერთი ღმერთი იყო, „ვისზედაც არ სჭრიდა არავითარი საჩუქარი და ქრთამი“. „წვერ-უვლამ ახლადშეღერილი მარადი ჭაბუკი, თავით ფეხებამდე შავი და განიერი შესამოსი მძიმედ ერწეოდა, ჩამქრალი ჩირაღდანი ეჭირა მაღლა აწეულ ხელში, და რკინის გული გარედან ეკიდა. ლამაზი იყო? – მტრისას...“ ასეთი წარმოუდგენია ავტორს სიკვდილის ღმერთი. ამ ეპიზოდში უკვე ჩნდება განცდა სკირონის აღსასრულისა. მწერალი მაღალმხატვრული ოსტატობით აღწერს, თუ როგორ ემორჩილება ბედისწერას გმირი. იგი საკმაოდ წყნარი და მშვიდია. მის მიმართ მკითხველს ეუფლება საოცარი სიბრალულის განცდა, ვინაიდან თეზევსთან მისი შეხვედრა სიკვდილის გარდაუვალობას მოასწავებს. სკირონი თავდაჯერებულად და აუღელვებლად ელოდება აღსასრულს, მაგრამ უსაშველოდ წუხს იმაზე, რომ სიყვარულამდე ვეღარ მიაღწევს. სკირონის ტრაგიზმი უსაზღვროა. სინანული კი ის ერთადერთი გზაა, რითაც მან შეიძლება მეტამორფოზა განიცადოს. თითქმის ყველა რელიგიასა და კულტურაში სინანული და მონანიება ერთადერთი გრძნობაა, რამაც შეიძლება ადამიანი ჭეშმარიტებამდე, ღმერთისაკენ მიმავალ გზაზე დააყენოს. სიკვდილის წინ, სანამ სკირონს ზურგზე თეზევსი ძლიერ ხელს ჰკრავდა, „წყვილი ცრემლი მაინც წარმოსდინდა: ქვენასოფელი ცოტათი იმისიც იყო და, ენანებოდა“. მოთხრობის დასასრულს მწერალი აღნიშნავს, რომ მისი სხეული არა კუმ, არამედ პატარ-პატარა თევზებმა დალრდნეს. ეს ნიუანსიც არ დარჩენილა გურამ დოჩანაშვილის ყურადღების მიღმა.

ამგვარად, ამ მოთხრობის მოდერნულობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ბერძნულ მითოლოგიაში ტრადიციულად უარყოფითი ფიგურა თანდათან იცვლის სახეს და სხვადასხვა ეპიზოდში დადებითი კუთხით წარმოგვიდგება. ავაზაკი ყველას არ იმეტებს სასიკვდილოდ და ღირსეულ ადამიანებს სიცოცხლეს უნარჩუნებს. დასასრულს კი, თავისი სინანულით თითქოს უარს ამბობს ბოროტებაზე, მარცხდება თავისი ნებითვე ძლიერი და ბოროტებასთან მეზობლი გმირის წინაშე, რადგან აღარ სურს იყოს მძარცველი და კაცთა მკვლელი. ამ სიკვდილით გარკვეულწილად, ნაწილობრივ მაინც ცდილობს, გამოისყიდოს თავისი დანაშაული. მოთხრობაში ისევ მეორდება პლუტარქოსის ის ეპიზოდი, რომლითაც იწყებს ნანარმოებს გურამ დოჩანაშვილი, ხოლო ბოლო თავი მხოლოდ ერთი წინადადებით სრულდება. იგი მიმართავს ანნა მანიანს: „ყოვლად სასარგებლო ქალბატონო, დიდო სენიორა ანნა, მანიანი... – სიყვარული არის.“

დამონეგანი:

დოჩანაშვილი 2008: დოჩანაშვილი გ. *მოთხრობები*. ტ. III. თბილისი: „აისი“, 2008.

გორდეზიანი 2014: გორდეზიანი რ. *ბერძნული ლიტერატურა (ელინური ეპოსის ეპოსი, ლირიკა, დრამა)*. თბილისი: „ლოგოსი“, 2014.

კუპერი 1986: Cooper J. C., *Lexikon alter Symbole*, Leipzig: VEB E. A. Seemann. Verlag: 1986.

ოვიდიუსი 1980: ოვიდიუსი პ. ნ. *მეტამორფოზები*. ლათინურიდან თარგმნეს: ნ. მელაშვილმა, ნ. ტონიამ, ი. გარაყანიძემ. რედაქცია, შესავალი წერილი და კომენტარები ა. ურუშაძისა. თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1980.

ტონია ... 2003: ტონია ნ., ლარიბაშვილი მ. ასპარეზზე გამოდიან გმირები. *ბერძნული მითების სამყარო* (რედ. რ. გორდეზიანი). მე-4. თბილისი: „ლოგოსი“, 2003.

ტრესიდერი 1999: Тресиддер, Дж. *Словарь символов*. Москва: Фаир-Пресс, 1999.

DNPa 2001: Der Neue Pauly. *Enzyklopädie der Antike*, Band 11. Stuttgart: Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2001.

DNPb 2001: Der Neue Pauly. *Enzyklopädie der Antike*. Band 15/1, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2001.

ZEINAB KIKVIDZE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Symbolist Self-portraits

Artistic principles of Georgian Symbolists, their attitudes to European modernism, Oriental aestheticism and the Georgian tradition have in their full guise been demonstrated both in their manifestoes and letters and in their poems referred to as self-portraits. A self-portrait technique was rather popular among Tsisperqantselebi. That was the title used for their poems by Paolo Iashvili, Titsian Tabidze, Kolau Nadiradze, Giorgi Leonidze. Sandro Karmeli has *Self-portrait in Profile*, while Grigol Robakidze named his similar poem *Self-medallion*. Georgian Symbolists frequently stated that the Tsisperqantselebi were a single poet; that opinion was bet confirmed by their self-portraits in verse.

Key words: Symbolism, self-portrait, Tsisperqantselebi.

ზინაზ კიკვია

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სიმბოლისტური ავტოპორტრეტები

მოდერნისტული ეპოქის ლიტერატურას, მკაფიოდ გამოკვეთილი პრინციპების, თემებისა და ჟანრობრივი ფორმების გარდა, ჰქონდა კიდევ ერთი დამახასიათებელი შტრიხი, რომელიც განუზომლად ზრდიდა მის თვითმყოფადობას, – მწერლობა მხოლოდ ხელოვნების დარგად არ მოიაზრებოდა და იქცეოდა ცხოვრების ერთგვარ სტილად. ლიტერატურა მწერალთათვის იყო მთლიანად ცხოვრება – ყოფაში გადმოტანილი და გასაგნებული, რაც ვლინდებოდა ქცევაში, ჩაცმაში, ურთიერთობებში, დამოკიდებულებებში, თითქმის ყველაფერში. ეს ფაქტორი განსაკუთრებით იკვეთებოდა ცისფერყანწელებთან. მათი მოღვაწეობა, ერთმანეთსა და საზოგადოებასთან ურთიერთობა ცხადყოფდა, რომ ლიტერატურა ფურცლებს არ სჯერდებოდა და თითოეული შემოქმედის ყოველდღიური არსებობის ერთგვარ გამოსატყულებას წარმოადგენდა.

სიმბოლიზმი თითქოს არ კმაყოფილდებოდა ესთეტიკური საზღვრებით და უპირატესად მისი შემომტანებისა და დამამკვიდრებლების სავიზიტო ბარათად იქცეოდა. თუ თვალს ერთდროულად გავადევნებთ თითოეული ცისფერყანწელის შემოქმედებასა და ბიოგრაფიას, დავრწმუნდებით, რომ მათი ცხოვრება მართლაც გადაჯაჭვული იყო მწერლობასთან და ეს ყველაფერი გამიზნულად კეთდებოდა. გრიგოლ რობაქიძის შავი პარიკი, ტიცციანის მიერ წითელი მიხაკი, კოლაუ ნადირაძის ერთადერთობით გამორჩეული ჰალსტუხი მონმოზდა, რომ ეს ლიტერატურული მიმდინარეობა მისი დამამკვიდრებლების ერთგვარი გარსი, უფრო სწორად ის სამოსი იყო, რომლის გარეშეც მათ ცხოვრება არ შეეძლოთ.

გასაგნებული სიმბოლიზმი ითხოვდა უფრო მკაფიო გამოსატყუებას. პოეტურ მანიფესტებს, ლიტერატურულ წერილებს, ევროპული და აღმოსავლური ნაკადების ქართულ ტრადიციაზე განფენას, სიტყვის ხელოვნებაში ცალკეული ციკლებისა და სახეების დამკვიდრებას, თითქოს, ეშველებოდა გარეგნული ფაქტორები და ისევ სიტყვისავე საშუალებით, მხატვრობისეული ხერხებით, იკვეთებოდა ქართული მწერლობისათვის მანამდე უცხო ფორმა – **ავტოპორტრეტი**. სწორედ ავტოპორტრეტებად წოდებულ ლექსებში ქართველი სიმბოლისტები მაქსიმალურად აღწერდნენ თავიანთ „მე“-ს, რომელშიც ერთდრო-

ულად აირეკლებოდა მათი პიროვნულიცა და ლიტერატურული მახასიათებლები.

რეალობის პორტრეტული პრინციპით ფიქსაცია უძველეს ცივილიზაციებს უკავშირდება. ჯერ კიდევ ძველ ეგვიპტეში დაუწყიათ მისი შექმნა. პორტრეტს თავიდან რელიგიურ-მაგიური დანიშნულება ჰქონდა, შემდეგში კი გაღრმავდა მისი ფსიქოლოგიური შინაარსი (ქსე 1984:165). პორტრეტის შექმნა მიზნად ისახავდა კონკრეტული ადამიანის სახის უკვდავყოფას. მისი ძირითადი კრიტერიუმი იყო გამოსახულების მსგავსება მოდელთან, მისი სულიერი არსის სწორად გახსნა, ინდივიდუალობის, ტიპური ნიშნების წარმოჩენა.

სპეციალურ ლიტერატურაში მიუთითებენ, რომ პორტრეტში გადმოცემულია კულტუროლოგიურად რელევანტური სამი სტრუქტურული კონსტანტა:

1. იგი ეფუძნება ადამიანის გარეგნობის გადმოცემას;

2. სწორედ ამ გარეგნობის გადმოცემით გამოხატავს ადამიანის შინაგან სამყაროს;

3. პორტრეტს, როგორც ესთეტიკურ ფენომენს, უნდა ჰქონდეს ისტორიული და კულტუროლოგიური ღირებულება.

„ძირითადი მოთხოვნა, რომელიც წაყენება ნებისმიერ პორტრეტს, ეს არის ინდივიდუალური მსგავსების გადმოცემა, მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია პორტრეტის როგორც ესთეტიკური ფენომენის, ის ასპექტიც, რომლის მიხედვით მისი მნიშვნელობა სცილდება ინდივიდის ფარგლებს და იძენს როგორც სოციალურ, ისე ეპოქის ამსახველ ნიშებს“ (აპოლონი 1997:463) ავტოპორტრეტი, რომელიც პორტრეტის ერთ-ერთი სახეა, გულისხმობს შემოქმედის მიერ საკუთარი თავის გამოსახვას. ავტორი საკუთარ მსოფლმხედველობას, იმ გარემოს თავისებურებას, რომელშიც მოღვაწეობს, უსადაგებს საკუთარ ინდივიდუალურ გარეგნულ შტრიხებს. ხოლო ავტოპორტრეტში ხელოვანი თითქოს დეკლარირებულად ავლენს საკუთარ მეს.

შარლ ბოდლერი მიუთითებდა, რომ პორტრეტი მოდელის დრამატიზებული ბიოგრაფიაა, ყოველ ადამიანში არსებული ბუნებრივი დრამის გახსნაა. მოდერნისტული პერიოდის შემოქმედთა გარეგნობაში იკვეთებოდა მათი საკუთარი სულიერი თვისებებიცა და პოეტური გენიალურობაც. გალაკტიონი თვითონვე ქმნიდა საკუთარ ავტოპორტრეტს, ხოლო სიმბოლისტების ავტოპორტრეტებად წოდებულ ლექსებში მათ პიროვნულ – გარეგნულ და სულიერ თვისებებს ეხამება ლიტერატურულ-ესთეტიკური პოზიცია. ამ თხზულებებში პოეტურად მეორდება ის შეხედულებანი, რომლებიც წარმოდგენილია მანიფესტებში, სხვა ლექსებში. ავტოპორტრეტები ერთგვარი შემა-

ჯამებელი თხზულებებია, რომლებშიც თითქმის თეზისური სკრუპულოზურობით ვლინდება ქართული სიმბოლიზმის ანი და ჰოე, კერძოდ, ყველა ის არსებითი ნიშანი, რომლებზედაც თავად ცისფერყანწლები უსვამდნენ ხაზს.

როგორც ჩანს, ავტოპორტრეტის ხერხი საკმაოდ პოპულარული იყო ცისფერყანწლებისათვის. ზუსტად ამ სათაურით ლექსები დაუნერიათ პაოლო იაშვილს, ტიცვიან ტაბიძეს, კოლაუ ნადირაძეს, გიორგი ლეონიძეს. ავტოპორტრეტი პროფილში აქვს კარმელს, ხოლო გრიგოლ რობაქიძე იმავე მნიშვნელობის ლექსს ავტომედალიონს არქმევს. თითქმის ყველგან გამოსახვის ფორმად სონეტია გამოყენებული და ამითაც ხაზგასმულია სიმბოლისტური პოზიცია.

ავტოპორტრეტებს აქვს რამდენიმე გამაერთიანებელი შტრიხი, ერთგვარი ფორმულა, რომლის დედააზრი ერთი და იგივეა, მაგრამ, როგორც მათემატიკურ განტოლებაში, რომლის მოცემულობა ლათინური ასოებითაა განსაზღვრული და მათ მაგიერ რიცხვების ჩასმით განტოლების არსობრიობა არ იცვლება, აქაც სიმბოლიზმის ძირითადი ნიშნები სხვადასხვაგვარი, თითოეული პოეტის მიერ საკუთარი პოზიციიდან იგივეობრივად ცხადდება.

სიმბოლისტების ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანი, რომელზედაც ისინი თვითონვე ხაზგასმით მიუთითებდნენ, არის **დენდიზმი**. „დენდი“ მომდინარეობს ინგლისური სიტყვიდან და არისტოკრატიულ საზოგადოებაში მოდურად ჩაცმულ მამაკაცს აღნიშნავს, მისი ქართული შესატყვისია ფრანტი. ცისფერყანწლებმა ტერმინის მნიშვნელობა გააფართოვეს და მას მსოფლმხვევლობრივი პოზიციის ფიქსაციის ფუნქციაც შესძინეს. ამ მხრივ მათთვის ერთგვარი შაბლონი შარლ ბოდლერის დენდიზმი იყო. მისი გამორჩეული ჩაცმულობა, საზოგადოებასთან დაპირისპირება, სილამაზის კრიტიკურობისადმი სკეპტიკური პოზიცია, ბოჰემური ცხოვრება, – იყო ესთეტიკური იდეალის თავისებური ვლენა; ქართველი სიმბოლისტებიც ცდილობდნენ მიეზაძათ ფრანგი მეტრისათვის და თავიანთ ყოფაში გადმოეტანათ ანალოგიური დამოკიდებულებები. ისინი ყოველთვის მიისწრაფოდნენ, ყოფილიყვნენ გამორჩეულნი, ეს ხშირად ვლინდებოდა დახვეწილ ჩაცმაში, სამოსის რომელიმე დეტალზე ხაზგასმით; – ხელოვნებისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაში; საკუთარი „მეს“ გაფეტიშებაში.

მაია ჯალიაშვილის შეხედულებით პოეტური დენდიზმისათვის შემდეგი პრინციპებია დამახასიათებელი:

1. ხელოვნურობის პრიმატი (მხატვრულ შემოქმედებასა და ცხოვრებაში)
2. ორიგინალურობა(შემოქმედებაში, ცხოვრებაში, ჩაცმაში, ქცევაში).

3. საკუთარი „მე“-ს გამორჩეულობის განსაკუთრებული შეგრძნება
4. პოეტური ნიღბების სიყვარული(სხვადყოფნის მისტიკრიით საკუთარი შინაგანი სამყაროს წვდომა)

5. ბოჰემა

6. სიმახინჯის ესთეტიზება (ჯალიაშვილი 2009: 67).

თავად პოეტები განსაკუთრებულად მიანიშნებენ თავიანთ დენდობაზე, პაოლო ნუხდა, რომ „საქართველოში არ ინამეს მისი დენდობა“; აზიურ ხალათში ფაშა ეფენდივით გამოწყობილი ტიცინი მეოცნებე და „მოლლილი“ დენდია, რომელიც გულგრილად უყურებს ირგვლივ ყოველივეს, რადგან მას თავისი, მხოლოდ მისთვის არსებული განსაკუთრებული სამყარო აქვს, სადაც მის მიერ შექმნილი გმირები, ლანდები სახლობენ. აგრეთვე ისინიც, რომლებიც კლასიკური თუ უახლესი ლიტერატურიდან მისთვის საყვარელ პოეტურ სახეებს წარმოადგენენ. ვალერიან გაფრინდაშვილი მიიჩნევდა, რომ პოეტისათვის აუცილებელი იყო პოზა, როგორც ფორმა შემოქმედებისა. პოეტური პოზა ქცევასა და ჩაცმულობაშიც უნდა გამოკვეთილიყო. ცისფერყანწელები გამოირჩეოდნენ ექსტრავაგანტულობით, ხშირად ქუჩაში ხმამაღლა კითხულობდნენ ლექსებს. „მათ მხარს არ უგდებდა კოლაუ ნადირაძე, რომელიც ყოველთვის დენდივით იყო გამოწყობილი ახალ კოსტუმში; ჰქონდა ისეთი ჰალსტუხი, რომლის მსგავსი არავის გააჩნდა ქუთაისში და ყველას თვალს სჭრიდა“ (ჯალიაშვილი 2009: 73).

სიმბოლიზმისა და პოეტური დენდიზმის გამომსახველ სიმბოლოდ **ნიღაბი** მიიჩნევა. მას, როგორც პიროვნების სხვადყოფნის ფორმას, საკმაოდ დიდი ისტორია აქვს. ნიღაბის არსში კოდირებულია სიმბოლოს თვისებრიობა. ეს არის სახე, რომელიც იმავდროულად სხვაა, თავისი გრიმასებითა და გარკვეულ პოზაზე მიმნიშნებელი ნაკვთებით. უძველესი რელიგიური რიტუალები აუცილებლად ნიღბით სრულდებოდა და მასში გამოსახებოდა ღვთაების ან ტოტემისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, ან კიდევ თითქოს მასში აისახებოდა თავყანსაცემი ობიექტის სული. მოგვიანებით ნიღაბს დაემატა გრძნობად-ემოციური მახასიათებლების გამოხატვის ფუნქცია.

მეოცე საუკუნის მოდერნისტულმა მხატვრულმა აზროვნებამ ყურადღება გაამახვილა ნიღბის მისტიურ მნიშვნელობაზე და პოეტურ ხილვებში მიღმა სამყაროდან გამოსხივებული აბსოლიტური იდეის ძიებისას უკიდურესობამდე განავითარა იგი. „ხელოვნებამ ჰარმონიის, ბუნებრიობისა და მშვენიერებისაგან სამყაროს დაცლას უცნაურად, პარადოქულ-ხელოვნურობის აღზევებით, კერძოდ, ნიღბის ესთეტიკით უპასუხა“ (მილორავა 2003: 70). ამაშიდაც ქართველი სიმბოლისტები შარლ ბოდლერს ბაძავდნენ, რომელსაც უყვარდა ნიღაბი, საკარნავა-

ლო კოსტუმთან მიახლოებული ტანსაცმლის ტარება. ცნობილია, რომ მას მოსწონებია ქალის თმები, მაგრამ იქვე აღუნიშნავს, მომეწონებოდა, პარიკი (ე.ი.ხელოვნური) რომ ყოფილიყო, ბუნებრივია და ამიტომ მახინჯიაო. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო ერთგვარი პოზაც, რომლითაც იმალებოდა ნაცნობი, აშკარა და უცნობში გარდასახვით უფრო მკაფიოდ ავლენდა საკუთარ სულიერ თვისებას, პიროვნულს. გრიგოლ რობაქიძე „ავტომედალიონში“ ირგებს ნიღაბს – „ჰელადის შვილი“ და ცდილობს უცნობი დარჩეს, მაგრამ ეს შენიღბვა წარმოაჩენს მის ჭეშმარიტ არსს, რომელიც მასკის-ქერქის მიღმაა (მილორავა 2003: 72) თუმცა აღქმის მექანიზმის არასრულფასოვნება არ იძლევა მიღმურ სახესთან ხანგრძლივად და მყარად ურთიერთობის საშუალებას. აღქმისმიერი კონტაქტი მალე წყდება და რჩება ერთ სახეში გაერთიანებული ნიღაბახილი ნაცნობი და მარადიული უცნობი – ანარეკლი. ეს ნიუანსი სრულად ასახავს რობაქიძის ძირითად ხელწერას მისტიურში გაახვიოს ნაცნობი და აქციოს სხვად, რომელშიც იმალება ყოფის საიდულოცა და ნაცნობიც. სხვადყოფნის ერთგვარი ვარიაციაა სარკის ანარეკლი. სარკე აირეკლავს რეალობას, თუმცა შებრუნებულად, ამიტომაც ისიც იდუმალებისა და მისტიური ფუნქციის მატარებელია. სარკის ფუნქციას ირგებს გრიგოლ რობაქიძე: „თავალებული მე სარკე ვარ ყველა თვალების და მასკა ჩემი ქერქი არის მხოლოდ ცვალების“. პოეტის შემოქმედება იქცევა ერთგვარ საზომ რეალობად, რომელშიც ცნაურდება სიმბოლისტური ესთეტიზმის ფენომენი – ნაცნობის მისტიურ ორეულად ქცევა; ანალოგიური აზრის შემცველია ტიცციანის სიტყვები: „სარკეში იმალება თმათეთრი ინფანტა“. აქაც სხვადგადაქცევისა და მისტიკურის იდუმალი შერწყმა შეიგრძნობა. ავტორი საკუთარი დამახასიათებელი ნიშნით – ცისფერი თვალებით, სარკეში ინფანტად გარდაისახება. ეს კი ცალკე სამყაროა, ნიღბის თავისებური ვარიაციაა.

ცნობილია, რომ ცისფერყანწელებზე დიდი შთაბეჭდილება რემი დე გურმონის „ნიღაბთა წიგნს“ მოუხდენია. ტიცციანი მოითხოვდა პოეტის მზერა მიმართულიყო ორიგინალური, უცხო საგნებისა და მოვლენებისაკენ და გამოეკვეთათ ისინი ისეთ ფორმებში, რომლებიც თავისი სიახლითა და მოულოდნელობით განაცვიფრებდა მკითხველს. ცისფერყანწელთა სახელებიც ნიღბებად ჩაითვალა: ტიცციანი იგივე ტიტე იყო; პავლე-პაოლო, ნიკოლოზი-კოლაუ. ინგა მილორავა მიიჩნევს, რომ ეს იყო ნიღბის პირველი შრე, შედარებით ზედაპირული, ხოლო მეორე შრე, უფრო ღრმა კი პოეტურ სტრიქონებში ჩნდება: კოლომბინა, პიერო, ოფელია, ჰამლეტი, გომბეშო, თეთრი მალარმე, ყვითელი დანტე და ა.შ. უფრო გრძნობიერი აღქმის აქცენტირებას ემსახურება.

ცისფერყანწლები აცხადებდნენ, რომ ვისაც პოეტური პოზა არ გააჩნდა, მას არ ჰქონდა სინამდვილესთან პოეტური დამოკიდებულება (ჯალიაშვილი 2009: 73). ეს **პოეტური პოზა** ჩანდა, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში მათ თხზულებებში, და ასევე, ექსტრავაგანტურ ქცევებში, გარეგნობის დეტალების აქცენტირებაში, რასაც ესთეტიკური მნიშვნელობა ეძლეოდა. პაოლო საკუთარ ავტოპორტრეტს გარეგნული შტრიხების აქცენტირებით იწყებს: „ამპარტავანი და ყოველთვის პირგაპარსული, ბუნებით შავი, ხელოვნურად გათეთრებული“. შავთეთრის სიმბოლიკა ასახავდა პიროვნების სულიერ მდგომარეობასა და სამყაროს ბინარულობასაც, რაც აუცილებლად გარეგნობაში უნდა გამოჩენილიყო. ივანე ამირხანაშვილი წერდა, რომ პაოლოს რუსთაველის ავთანდილს ადარებდნენ. „ისე მართლაც ჰგავდა შუა საუკუნეების რაინდს-იყო მაღალი, ახოვანი, ბრგე, ბრინჯაოსავით ჩამოსხმული, ჰქონდა ოვალური სახე, მაღალი შუბლი, გრუზა თმა, შავი, ბრიალა თვალები; ხმა – ბოხი და შთამბეჭდავი“ (ამირხანაშვილი 2009: 107). კოლაუნადირაძესთან შავი ცოდვილობის, არასრულფასოვნების გამომხატველია. პოეტის სულიერი მყოფობა პორტრეტის პრინციპის მიხედვით გარეგნულში გადმოიშლება:

ქვეყნიერებას მოვევლინე ცხვირგატეხილი
ფერმკრთალი სახით, ხორციანი სქელი ტუჩებით;
თუ ვიქნებოდი მუდამ ასე ცოდვილი, შავი,
მე ავზნიანი, დღენაკლული და საცოდავი.

სამყაროს აგრესიულობისა და საკუთარი პოზიციის დაუნდობლობის შავი ფერით გამოვლენას ცვლის ტიცინისმიერი ცისფერი თვალების აქტივაცია, როგორც გარეგნულ დეტალში კოდირებული სიმბოლისტური პრინციპი ცისფერყანწლებისა. მის თვალებში ირეკლება ის ცისფერი ტაძარი, საქართველოს ლანდური არსებისათვის რომ უნდა ეჩვენებინათ. ესეც ერთგვარი ნილაბია, რომელსაც სიმბოლისტური ხედვით სრულყოფისათვის ემატება კიდევ სხვა დეტალები. კერძოდ, ნილბის ვარიაციად გვესახება **ცალკეული ფრაზები**, რომლებიც სიმბოლისტების ავტოპორტრეტებში ლათინური გაფორმებით გვხვდება: რობაქიძესთან ერთგვარ ლაიტმოტივს ქმნის დიონისეს ხაზი და ბედისწერის სიყვარული – amor fati – ესაა ნიცესესეული ფრაზა, მისივე მოძღვრების მსგავსად, მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის მსოფლიოსათვის მართლაც გარდაუვალ ბედისწერად რომ იქცა. პაოლოს ახალისებს მხოლოდ სალტო-მორტალე, როგორც კარნავალის, თეატრალური წარმოდგენის აუცილებელი დეტალი; როგორც ჯამბაზის ტრადიციული ილეთი; როგორც დასტური მანიფესტში გაჟღერე-

ბული ფრაზისა: „ჩვენთვის პარიზი არის მსოფლიო დედაქალაქი, სადაც გიჟურ გატაცებით ჯამბაზობენ ჩვენი ფრანგი ძმები“; როგორც სიმბოლისტების მრწამსის შენიღბვის საუკეთესო ფორმა. კოლაუნადირადის აუტო დაფე, იგივე სარწმუნოებრივი აქტი, თითქოს მომავლის წინასწარჭერეტის მიმნიშნებელია. აუტო დაფე შუა საუკუნეებში ერეტიკოსებისა და მათი თხზულებების საჯარო დაწვას ნიშნავდა. საბჭოთა ინკვიზიციამ არა მარტო ცისფერყანწელთა ნაწერები აკრძალა, არამედ მათი სიცოცხლეც ხელყო. ამდენად ნადირადის აუტო დაფე ორმაგი ფუნქციის მატარებლად შეიძლება ჩაითვალოს – სიმბოლისტური ნიღბის ვარიაციად და წინასწარმეტყველურ განცხადებად.

ტიციანი მალარმეს წიგნის „უმიზნი სიარულის“ სახელწოდებას ლათინური ტრანსკრიფციით გვთავაზობს, ამ შემთხვევაში პოეტი საკუთარი ემოციებისა და შინაგანი მდგომარეობის გამჟღავნებას მიეღტვის, მაგრამ მას თითქოს საგულდაგულოდ მალავს, ნიღბავს უცხოურ სიტყვაში, თანაც ფრანგი პოეტის პრინციპებსაც ეხმიანება. ლეონიდის „ავტოპორტრეტში“ ტრამვაები თითქოს ინგლისურად ხმიანებენ never more, რაც ნიშნავს: არასოდეს უფრო მეტი. თითქოს პოეტი ამით იმ სურვილების ლოკალიზებას ცდილობს, რაც მას ავტოპორტრეტში აქვს გამოსახული. ტრამვას რელსით შემოსაზღვრული კონკრეტული მიზანი. კარმელი, იგივე შალვა გოგიაშვილი, კი თავისი ფსევდონიმის ისტორიას გვიყვება:

დავკარგე გვარი, შევამცირე მისი გაისი:
და ცრუ სახელად ავირჩიე კარმელი ძვირი.

კარმელი ბიბლიური მთავრეხილია პალესტინაში. ჯვაროსნული ლაშქრობების დროს იეზუიტმა ბერებმა ამ მთაზე მონასტერი დააარსეს და დასაბამი მისცეს „კარმელისტების“ ორდენს. კარმელისტები ფეხშიშველნი დადიოდნენ, ქრისტესავით უქონელნი იყვნენ და მხოლოდ ღმერთს ემსახურებოდნენ. სწორედ ეს ნიუანსია გაჟღერებული პოეტის სტრიქონებში, სადაც ავტორი მეუდაბნოე მწირთან თავის მსგავსებაზე საუბრობს.

პოეტური პოზა უკავშირდებოდა მოდერნიზმის ერთ-ერთ მთავარ ნიშანს – **დაკარგული ღმერთის სანაცვლოდ ზეკაცის ძიებას**, რაც ორი პლასტიკით ვითარდებოდა: პირველი— სამყარო ტრიალებდა პიროვნების გარშემო; ეს ფაქტორი ამკვიდრებდა ამაღლებულ განწყობას საკუთარი ეგოს მაქსიმალურად აღმატებულად წარმოსახვით და მეორე – ეპოქის გმირის ძიების დაუოკებელ სურვილს შემოქმედი მიჰყავდა მითოსური აზროვნების სათავეებთან. ზეკაცი იყო მითოსიდან ან ისტორიიდან თანამედროვეობაში გადმოსული რაინდი, რომელსაც

ძალუძდა ახალი სამყაროული წესრიგის დამყარება. ამიტომაც მიმართავენ სიმბოლისტები წარსულს, ეძებდნენ გმირის იდეალს.

გრ. რობაქიძისათვის დიონისე, როგორც მოკვდავი და აღდგენადი ღმერთის სახე იყო მუდმივი განახლების მითოლოგემა.

ჩემი ღერბია დიონისოს მედალიონი.

ცეცხლით სწერია: მოხარული საშურო ხმაღზე.

პოეტს საკუთარ მისიად მიაჩნდა საქართველოს ბედის განახლება. ქართული მითოსური აზროვნებით მზეს უდიდესი ფუნქცია ეკისრებოდა, ის წარმოიდგინებოდა უმთავრეს ღვთაებად. სიმბოლისტებიც თავიანთ ავტოპორტრეტებში მზის ენერგიით დამუხტულნი წარმოჩინდებიან; „შევხარი მზესა“ (პაოლო იაშვილი), „და პურპურივით მზე მეცემა დაუტევენელი... მზე – ჩემი გვარის ლაშქრობაში გათეთრებული“ (გიორგი ლეონიძე). ეს ერთდროულად ნილაბიცაა და მითოლოგემაც. მზის ენერგია ჰეროიზმის განცდასაც ბადებს, რომელიც უარყოფითი კონოტაციის დადებითად გაჟღერებითაა გ.ლეონიძესთან წარმოდგენილი („ვარ ბარბაროსი, ვარ ხაზარი, ვარ სარაციანი“).

სიმბოლისტები ქმნიდნენ ახალ წესრიგს მწერლობაში, თუმცა ეს არ იყო ჰაერში გამოკიდებული, გარკვეულ ნიადაგს მოწყვეტილი სიახლე. მიუხედავად იმისა, რომ მათ უარი უთხრეს ტრადიციულ ლიტერატურას, თავისი თემებითა და გამოსახვის ხერხებით, და შეეცადნენ დაემკვიდრებინათ ახალი თემატიკა, ახალი ჟანრობრივი ფორმები, მაინც ვერ აცდნენ „წარსულის ანდამატს“. ამის შესახებ თვითონვე მიუთითებდნენ წერილებსა და ავტოპორტრეტებშიც. მათ ლექსებში ხმიანდება რამდენიმე ავტორიტეტი, რომელთა ლიტერატურული ხელწერა, ორიგინალობა და გამორჩეულობა სიმბოლისტების პოეტური ავტოპორტრეტების შექმნისას განსაკუთრებულ შტრიხს ქმნის. სიმბოლისტებმა თავიანთ წინაპრად რუსთაველი აღიარეს. მის მიერ შექმნილი ჰარმონიული სისტემა, ნატიფი ბგერწერა, ღრმააზროვანი სიტყვათშეხამებანი გულგრილს ვერ ტოვებდა ვერც ერთი ეპოქის პოეტს და ვერც სიმბოლისტებმა აუქციეს მხარი ქართული პოეზიის უპირველეს დენდს; პაოლო თავისი სიტყვებით რუსთაველთან გადადის ალავერდს, ლეონიძისათვის გვირგვინის დადგმა თეიმურაზსა და ჭავჭავაძეს ხელენიფებათ.

ქართული ლიტერატურა თავისი განვითარების განმავლობაში არასოდეს ყოფილა ჩაკეტილ წრეში და მას ყოველთვის ჰქონდა ურთიერთობა როგორც ევროპულ ასე აღმოსავლურ მწერლობასთან. სიმბოლიზმი ქართულ სივრცეში საფრანგეთიდან შემოვიდა და ლოგიკურია, რომ ქართველი პოეტები, რომლებიც ხშირად ორიგინალში

ეცნობოდნენ ევროპელი მწერლების ნააზრევს, აღტაცებული იყვნენ მათი შემოქმედებით, თარგმნიდნენ მათ; მათ შეხედულებებს რაცხდნენ სიმბოლისტურ ლოზუნგებად, ცდილობდნენ საკუთარი ლექსის „ევროპული რადიუსით“ გამართვას, რაც გამოიხატებოდა მათი იდეების გაზიარებასა და იმ პრინციპების დამკვიდრებაში, რასაც ვხვდებით ზოგადად მოდერნისტული მწერლობის თხზულებებში. ამიტომაც მათ ავტოპორტრეტებში სახელებიან ფავორიტი პოეტები. ცისფერყანწელებისათვის უპირველესი პოეტი, როგორც სიმბოლიზმის ფუძემდებელი, შარლ ბოდლერი იყო, ავტოპორტრეტებში მისი სახელი როგორც სიმბოლიზმის უმთავრესი ფიგურა, ისე წარმოჩინდება. და ყველასათვის საყვარელი არტურ რემბო, გიორგი ლეონიძისათვის ტყუპისცალი. ქართველი სიმბოლისტებისათვის ოსკარ უაილდის სახელიც ძვირფასი და ახლობელია: პაოლო აქცენტირებას აკეთებს მის ყელსახვევზე, ტიცციანი საკუთარ პროფილს უაილდისას ადარებს და მალარმეს ფურცლავს, კოლაუსათვის ევროპის ხმა ჩრდილოეთის ზღვებს მოაქვს.

ევროპულ შტრიხებთან ერთად ავტოპორტრეტებში ხაზგასმულია აღმოსავლური სამყაროს დეტალებიც: პაოლოს ათრობს ხაშხაშის სპარსული სურნელება, ტიცციანი აზიურ ხალათში გამოწყობილა, კოლაუს ეკვატორი ეცხადება და აზიელად შეაგრძნობინებს თავს, კარმელი არაბეთში დაექებს პოეტურ ხილვებს. ქართული სიმბოლიზმი პოეტური ფორმებისა და ბგერნერული ნიუანსების გამოკვეთისას მხოლოდ ევროპულს არ სჯერდებოდა და მიმართავდა ზოგადად ქართული მწერლობისათვის კარგად ნაცნობ აღმოსავლური პოეზიის ტკბილხმოვანების ხაზს. ქართული ტრადიციების გათვალისწინებით ევროპულისა და აზიურის შერწყმა იყო ქართული სიმბოლიზმის ძირითადი სტილიზაციის და გამოსახვის საშუალება.

ავტოპორტრეტები ეხმიანებოდა პოეტთა თანადროულ ეპოქას; ცალკეული მინიშნებებითა და სიმბოლოებით ცხადდებოდა მათი დამოკიდებულება თავიანთ დროებასთან. თუმცა სიმბოლისტების თანამედროვეობა არც ისე ლაღი იყო, როგორც მათს ახალგაზრდობაში. ცისფერყანწელები თვითნატი შემოქმედებით ცდილობდნენ რეალობის შეცვლას: გრ. რობაქიძეს ქვეყნის ბედის შეცვლა სურდა, პაოლო პირობას დებდა, რომ ხალხის წინაშე მუდამ მართალი იქნებოდა, კარმელისათვის უდაბნოს სხვადაყოფნად ქცეულიყო ქუთაისი და საქართველო, ტიცციანმა კარგად იცოდა, რომ ცხოვრება ჯოჯოხეთი იყო, რომლის სამოთხედ ქცევას ლამობდა. ეს ყველაფერი მხოლოდ და მხოლოდ პოეზიით უნდა განხორციელებულიყო. ამიტომაც პაოლო ლამაზი რითმის ძიებაში „იცილებდა დათარსულ სიტყვებს“; კარმელისათვის პოეზია მონასტრად ქცეულიყო, რომელსაც ყველა მიზანი უკავშირ-

დებოდა; ლეონიძე პოეზიაში, როგორც რუმბში, ისე ჩაყუდებულიყო და სული ყველანაირ შხამში გამოეტარებინა; ტიცინი ლექსების ხსენებისას ძვირფასად ინთებოდა; ლომივით კვალის დაჩენაზე საუბრობდა კოლაუ ნადირაძე.

პოეზიით სუნთქვა და პოეზიით ცხოვრება იყო ცისფერყანწელების სიცოცხლის მრწამსი. ისინი ხშირად აღნიშნავდნენ, რომ ცისფერყანწელები ერთი პოეტია და ეს სავსებით წარმოჩინდა მათ ავტობიოგრაფიებში.

დამოწმებანი:

ამირხანაშვილი 2009: ამირხანაშვილი ი. *სახენათელი რაინდი ნიგში ცამეტნი* (ცისფერყანწელები ქართულ კრიტიკულ პროზაში). ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი, 2009.

აპოლონი 1997: Аполлон, Б. *Терминологический словарь*. Москва: Эллис лак. 1997.

მილორავა 2003: მილორავა ი. „სახე და ნიღაბი. საუბრები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე (კრებული). *თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით* (ექვსენება გრიგოლ რობაქიძეს). თბილისი: სმა, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, 2003.

ქსე 1984: *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია* (რედ. რ. მეტრეველი). ტ. 8. თბილისი: 1984.

ჯალიაშვილი 2009: მ.ჯალიაშვილი მ. „ქართული პოეზიის დენდები – ცისფერყანწელები“. *ცამეტნი* (ცისფერყანწელები ქართულ კრიტიკულ პროზაში). ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი, 2009.

NONA KUPREISHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Vakhtang Kotetishvili – To the Principles of New Aesthetics

Vakhtang Kotetishvili began philosophic and aesthetic searches still during the study at St. Petersburg and Tartu University. His first serious article “Black Word” (1916) sent to the editorial office of the magazine “Ganatileba” is left unpublished. The reason on disfavoring the letter was a sharp critical pathos. Young author was asking immunity of literary space in accordance with Ilia’s strictness, priority of such writing and journalism that would be the criterion of cultural essence of nation.

V. Kotetishvili chooses principles of psychological (and not psychoanalytical) and ethical criticism, especially disclosed in monography dedicated to Al. Kazbeg. He as a sharer of Arch. Jorjadze's theory of "Fine Lie", also attentively pays attention to literary processes present in Georgian writing as a modernism (letters about G. Tabidze, Gr. Robakidze, P. Iashvili, V. Barnov) and emphasizes revival of word phenomenon under the influence of Russian formalistic school ("seizure of word", "distant").

Key words: Vakhtang Kotetishvili, psychological and ethical criticism, Arch. Jorjadze.

წონა კუპრეიშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ვახტანგ კოტეტიშვილი ახალი ესთეტიკის სათავეებთან

ვახტანგ კოტეტიშვილზე, როგორც ახალი ესთეტიკის სათავეებთან მდგომ ლიტერატორსა და კრიტიკოსზე, მეტი არგუმენტირებულობით საუბარი მას შემდეგ გახდა შესაძლებელი, რაც გამომცემლობა „არტანუჯის“ მიერ 2016 წელს შეიკრიბა და გამოსაცემად მომზადდა XX საუკუნის 10-20-იანი წლების ქართულ პერიოდულ პრესაში გაბნეული მისი წერილები, რომლებშიც აღნიშნული მიმართულებით არაერთი მნიშვნელოვანი მოსაზრებაა დეკლარირებული. ახალგაზრდა ესთეტიკის ეს ძიებები, როგორც ვიცით, დროსა და სივრცეში მარქსისტული იდეოლოგიის დამკვიდრებასა და მის ლოგიკურ შედეგს – საქართველოში ბოლშევიკური რეჟიმის დამკვიდრებას დაემთხვა. ეს იყო მტკივნეული ცვლილებების ხანა, რომელმაც არა მარტო ესთეტიკური აზროვნების, არამედ მთელი ქართული კულტურის დივერსიფიცირება მოახდინა. ამასთან შემოქმედებითა აზრმა მოიცვა დასავლური ფილოსოფიური და ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებებიც, ანუ მთელი სისრულით განვითარდა პროცესი, რომელსაც მოგვიანებით „სულის კრიზისი“ ეწოდა.

ვახტანგ კოტეტიშვილი, როგორც მაშინდელი ახალი შემოქმედებითი თაობის თითქმის ყველა წარმომადგენელი, თავისი მრწამსით ილიელი იყო, თუმცა ეს უსაფუძვლო მიკერძოების ან რაიმე დოზით კონსერვატიზმის გამოვლინებად არ უნდა მივიჩნიოთ. პირუკუ, ეს იყო არგუმენტირებული სწრაფვა განახლებისა და რეფორმირებისკენ, რომელიც ახლისა და ძველის სინთეზირებას გულისხმობდა .

სწორედ ამიტომ ჩვენი კულტურის ევროპული რადიუსით გამართვის მცდელობამ სრულიად კონკრეტული სახე შეიძინა. „ქართული ლიტერატურის სინამდვილეში მოხდა ევროპული მოდერნიზმის ერთგვარი ინტერპრეტაცია. იგი გამოვლინდა როგორც ტრადიციისა და ნოვაციის სინთეზი“ (ჯალიაშვილი, 2006: 57). არჩ. ჯორჯაძის, გრ. რობაქიძის, გ. ქიქოძის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ნააზრევები, შთაგონებული ევროპული კულტურული რეფორმაციის სულით, პოლიტიკურად თავისი ადგილის მაძიებელი ქვეყნის ინტერესებსაც ითვალისწინებდა. საბოლოო მიზანი, ცხადია, ამ ასპარეზზე თვითდამკვიდრება და ევროპულ კულტურულ ნიაღში დაბრუნება იყო, რაც როგორც ეკონომიკურ, ისე მენტალურ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. ამიტომაც წერდა არჩ. ჯორჯაძე: „ჩვენ ნელ-ნელა სრულიად მოვწყდით მსოფლიო აზროვნების ცხოვრებას და ეხლა ხელმეორედ შობილთ, ვერ გვვებდება იმ ფართო ცხოვრების ფარგალში ფეხის შედგმა“.

ვ. კოტეტიშვილმა თავისი ესთეტიკური მრწამსის ჩამოყალიბება ილიას კრიტიკული ნააზრევის ანალიზით დაიწყო. 20-იან წლებში, როდესაც მთელი სისრულით იწყო გამოვლენა ფართო ერუდიციასა და ღრმა აზროვნებაზე დაფუძნებულმა მისმა შემოქმედებითმა ამოცანამ – შეექმნა ახალი დროის ადეკვატური ეროვნული ესთეტიკის საფუძვლები – ქვეყნდება ორი წერილი, სათაურით „ქართული კრიტიკა“ (გაზ. ქართული სიტყვა, 1923-24 წ.წ. № 3, №10-11), რომელშიც, პირველ ყოვლისა, როგორც საფუძველთა საფუძველი, ლიტერატურული საქმიანობისადმი ილიასეული მიდგომის პრინციპებია გაზიარებული. ავტორის აზრით, ილიამ აჩვენა ა) ჩვენი ქვეყნისთვის „ლიტერატურის სასიცოცხლო მნიშვნელობა; ბ) მიუხედავად იმისა, რომ „არ შეუქმნია ესთეტიკური კრიტიკის დასრულებული თეორია“, საკუთარი წერილების სახით მოგვცა სწორედ ამგვარი კრიტიკის შთამბეჭდავი ნიმუშები. აქვე აქცენტირებულია ილიას კიდევ ერთი თვისება, რომელიც ვ. კოტეტიშვილისთვის აგრეთვე სანიმუშოა: „რევოლუციონერი აზროვნებაში მაინც არ მოსწყდა ეროვნული ცხოვრების ფესვებს...“ (ქართული კრიტიკა, გაზ. ქართული სიტყვა, 1923, № 3).

თუმცა ამ სწორ ორიენტირებს წინ უძღოდა საკუთარი ინტონაციის ძიება, რომელიც სრულად შეძლებდა ახალგაზრდა ლიტერატორის სამწერლო სარბიელზე მართებულად პოზიციონერობას. პირველივე წერილში „შავი სიტყვა“, რომელიც ჟურნალ „განათლებისთვის“ იყო განკუთვნილი და 1914 წლით თარიღდება, ვახტანგ კოტეტიშვილმა ახალ კონტექსტში ლიტერატურასთან პასუხისმგებლიანი დამოკიდებლების, ერთგვარი „მკაცრი სიტყვის“ პრიმატზე ისაუბრა. წერილი მკვეთრად გამოხატული კრიტიციკული პათოსის გამო რედაქციამ დაიწუნა (იგი

პირველად მხოლოდ ახლა დაიბეჭდება – ნ. კ.), თუმცა ამის გამო მის ავტორს მაშინ მომძლავრებულ ეპიგონიზმთან შეურთებლობის მუხტი არ განელებია: „დღეს ჩვენი ინიციატივა სუსტია, ზანტი. თვით ინიციატორი ხშირად მოუშზადებელი, შუაზე გარინდებული, აზრ-გაურკვეველი და უეჭვო. მათში იშვიათად არის ნოვატორის სულისკვეთება... და ეს ადვილი ასახსნელია; ორიენტაციის ნაკლებობა, ცოდნის სიღრმის ანუ ღრმა ცოდნის უქონლობაა ამის მიზეზი... კარგა ხანია მკაცრი სიტყვა დაგვეკარგა. გამუდმებულმა შიშმა მოგვიტეხა რაინდი სული... და ჩვენი მწერლობა გადაიქცა საჯირითოდ. ყველა ცდის თავის ძაღლონეს... სამწერლო დოღი ყველასთვისაა...“. უყურადღებოდ არც მაშინდელი ჟურნალ-გაზეთებია დატოვებული. რეზიუმირებულია მათი ჩამორჩენილობა და არაადეკვატურობა. ამასთან აღიარებულია ლოგიკური აუცილებლობა არსებული კონტექსტის ობიექტური აღქმის გაძლიერებისა: „...როლის უკეთესი შემსრულებელი გამოჩნდება. არც ისე ღარიბია საქართველო. თორემ გადახედე საკაცობრიო დოღს... სად მიფრენენ და სად მივჩანჩალებთ“. პროგნოზები, რომელსაც ფართო საზოგადოებისთვის უცნობი პუბლიცისტი გამოთქვამდა, ნაწილობრივ გამართლდა, თუმცა მაშინ ეს დაკვირვებები რედაქციისთვის, როგორც აღვნიშნეთ, არაადამაჯერებელი აღმოჩნდა.

ვახტანგ კოტეტიშვილის ინტერესს, ცხადია, დასავლეთ ევროპის ცნობილი ფილოსოფოები და კრიტიკოსები, ახალ-ახალი ესთეტიური მიმდინარეობების შემქმნელები ინვედნენ. იგი, როგორც ფსიქოლოგიურ – ისტორიული პროფილის მქონე ფილოლოგი (როგორც ცნობილია, სწავლობდა ჯერ პეტერბურგ-პეტროგრადის, შემდეგ დორპატის, იგივე ტარტუს, უნივერსიტეტების ფსიქო-ნევროლოგიურ და ისტორიულ-ფილოლოგიურ ფაკულტეტებზე) კარგად იცნობდა როგორც პოზიტივიზმზე დაფუძნებული იპოლიტ ტენის ნატურალისტური ანალიზის მეთოდს, მის ე.წ. კულტურულ-ისტორიულ სკოლას, სენტ ბევის ბიოგრაფიულ მეთოდს, ასევე გეორგ ბრანდესისეულ შედარებით-ისტორიულ და ფსიქო-ბიოგრაფიულ მეთოდთა სინთეზიტების ტენდენციას. თუმცა პოზიტივიზმი, რაზედაც აგებული იყო ამ კრიტიკულ-ესთეტიკულ იდეათა ძირითადი მიმართულებანი, ვ. კოტეტიშვილისთვის ძალიან მალე უინტერესი გახდა. და ეს მიუხედავად იმისა, რომ ილიას, ვაჟას, განსაკუთრებით კი ყაზბეგის შემოქმედებითი პორტრეტის შექმნისას სახეზეა ყველა ზემოაღნიშნული მეთოდის მეტ-ნაკლები მხატვრურ-ესთეტიკური რეპრეზენტაცია. ამასთან კულტურათა დიალოგის, კულტურულ გავლენათა დიაპაზონისა და შედეგების კვლევა ვ. კოტეტიშვილისთვის აშკარად სცილდებოდა ესთეტიკური ძიებების სფეროს და სახელმწიფოებრივ მნიშვნელობას იძენდა. ამ თვალსაზ-

რისით მსგავსება გ. ქიქოძისა და ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებებს შორი, თუ გავითვალისწინებთ ეპოქის კონტექსტს, თვალსაჩინო და ლოგიკურია: „უკვდავება ერსაც და პიროვნებასაც უმთავრესად ხელოვნებამ უნდა მიაწიოს. ამიტომ ხელოვნების აღორძინება უნდა იქცეს ჩვენს მთავარ მიზნად. თითქოს ეს აზრი უკვე სდევს ქართულ საზოგადოებას და ჩვენ დღევანდელ შემოქმედებას უკვე შებორკება დაეცყო. ხდება ძვრა. საამისოდ უკვე ათროლოდა საქართველოს მეოცე საუკუნე. და აქ გვმართებს შემოქმედებითი პოტენციის გამოჩენა. ისტორიულ ფერფლს უნდა გამოვტაცოთ ქართული თვისება და თანამედროვე ხელოვნებაც ამ თვისებებზე დავამყნოთ. სხვანაირად საქართველო ვერ იარსებებს... ქართულ ფერში ქართული ცეცხლი. ეს არის საქართველოს აღთქმა. ამ გზით უნდა წავიდეს ჩვენი მომავალი ხელოვნება“ (ქართულ ხელოვნების გამარჯვება, გაზ. პოეზიის დღე, 1921, 7 მაისი).

„ქართულ ნიადაგზე გადაშლილი ხელოვნების“ იდეა ვ, კოტეტიშვილისათვის საუკეთესოა იმ ესთეტიური ორიენტირების მიღებისა და გათავისებისათვის, რომელსაც განათლებული ევროპა გვთავაზობს. თუმცა საკუთრივ წარსულ სულიერ მემკვიდრეობასთან მიმართების საკითხიც არ არის მეორეხარისხოვანი და ამიტომაც იგი მთელი სისრულითაა დასმული: „...წარსულ საუკუნეების მწერლობა ძვირფასი მსხვერპლია ქართულ სიონში მიტანილი. როგორც პატრიოტებს, ჩვენ გვიყვარს ის ნაცარი, რომელიც ენის განმენდის კრემატორიუმმა დაგვიტოვა, მაგრამ როგორც ეს თ ე ტ ე ბ ს , რო გ ო რ ც ა ხ ა ლ ი ს ა უ ნ ჯ ი ს მ ა ძ ი ე ბ ლ ე ბ ს , კარგა ვერ გამოგვადგა ეს ჩაფერფლილი მემკვიდრეობა“ (Coup D' etat, გაზ. „პოეზიის დღე“, 1922, №1). და ამ გადაცდომის მიზეზად ავტორი შეცვლილი დროის მოთხოვნების უგულბელყოფასა და ცნებათა აღრევაში ხედავს: „დღევანდელი ჩვენი პატრიოტობა აზროვნების ამაღლებით, ხელოვნების გაშლით, სიცოცხლის სიღრმეში შეჭრით უნდა გამოიხატოს. ფილოსოფია საქართველოში, მეცნიერება, ტექნიკა... ეს უნდა გადავაქციოთ მსოფლიო ისტორიის პუნქტებად. ვინც შესძლებს ამას, ის იქნება პატრიოტი...“ (იქვე).

ქართულ ხელოვნებაში ვ. კოტეტიშვილისათვის განსაკუთრებით საგანგაშოა ესთეტიურ კრიტიკრიუმთა არარსებობა: „...შემოქმედებითი სტიქია ბობოქრობს და რაღაც ქაოტურ ატმოსფეროს ქმნის“ – აცხადებს იგი ნერილში „ესთეტიური კრიტიკა“ – „ ყველა გემოვნება ამეტყველებულია, ყველა თავისი პრეტენზიით დადის: „ლამაზია“, „დიდია“, „დაბალია“, „მისაღებია“, „მიღებულია“, „ბანალურია“ და სხ. გაიზარდა უზომოდ დაუსაბუთებელ სიტყვათა ლექსიკონი. რატომ არის „ლამაზი“ ან „დიდი“ და სხ. სად არის ის კრიტიკრიუმები, რომლითაც იგი

განიხილავს შემოქმედებით მოვლენებს. არის და არც არის“ (ესთეტიური კრიტიკა, გაზ. „ლაშარი“, 1923, №1). ვ. კოტეტიშვილი მიიჩნევს რომ სრული ანალოგია შეიძლება ვიპოვოთ შემდეგ მოვლენებს შორის: ისევე როგორც არისტოტელეს მიერ ლოგიკის კანონების შექმნამდე არსებობდა ლოგიკური აზროვნება, ხოლო ფილოსოფიაში შემეცნების თეორიის არსებობამდე – ფილოსოფიური მსჯელობა, სწორედ ასეა ხელოვნებაში, სადაც მუდმივად არსებობდა „ღირებულებითი იდეა, თუმცა არ იყო ჩამოყალიბებული ესთეტიური შემეცნების თეორია“. ნერილის ეს პოზიცია ავტორი მიერ განსაკუთრებულადაა აქცენტირებული: „ამკარაა, რომ არსებობს ესთეტიური მსჯელობა, და არსებობს ის რაღაც „საზომი“, ხშირად ფორმულის გარეშე დარჩენილი, რომლის საშუალებითაც ვინონებთ ან ვინუნებთ შემონაქმედს. ეს ესთეტიური მსჯელობა მეცნიერული მსჯელობის ანალოგიაა. ხელოვნების სფეროში აუცილებელია შემეცნების თეორიის პარალელის არსებობა. საძიებელია ესთეტიური მსჯელობის და შეფასების საფუძვლები, რაზედაც უნდა ემყარებოდეს ნამდვილი კრიტიკა. ამისთვის კი უნდა მოხდეს დაბრუნება კანტის კრიტიკულ ფილოსოფიასთან, სადაც სხვათა შორის დაისვა კითხვა: არსებობს თუ არა ხელოვნება, ე.ი. ჭვრეტა და გრძობა საყოველთაო ესთეტიური ღირებულებით? ბოლო უნდა მოეღოს ე.წ. „სალი აზრის“ ხეციალს ხელოვნებაში... ხელოვნებასაც ექნება თავისი უმაღლესი ალგებრა, რომელიც ინტუიციის იქით იმალება. იქით უნდა იყვეს ესთეტიური მსჯელობის გზაც“ (იქვე). მაშასადამე, დასკვნა შემდეგი თანმიმდევრობით შეიძლება დალაგდეს: ხელოვნებას უსათუოდ სჭირდება ესთეტიკური კრიტერიუმები, რომლებიც ჭეშმარიტი კრიტიკის საფუძვლად უნდა იქცეს. ამიტომაც იწყებს ვ. კოტეტიშვილი ქართული კრიტიკის ისტორიის აღწერას ჟურნალ „ცისკრიდან“ ცისფერყანწელთა ობუხებამდე, მაგრამ იმისთვის კი, რომ ესოდენ ნანატრი ესთეტიკური კრიტერიუმები შემთხვევითი ხასიათის არ აღმოჩნდეს, მისი აზრით, საჭიროა მიბრუნება იმ ფილოსოფიურ სანყისებთან, ამ შემთხვევაში კი ეს კანტის ესთეტიკური შეხედულებებია (გავიხსნოთ, რომ თავად კანტი ესთეტიკას უწოდებდა სწავლას გრძობითი შემეცნების შესახებ – ნ.კ.), რომლებიც მის სიმყარეს განაპირობებენ.

მართლაც, კანტის მიხედვით (მხედველობაში გვაქვს მისი „მსჯელობის უნარის კრიტიკა“, 1790), ხელოვნება, როგორც ადამიანის შინაგანი აქტივობის ყველაზე ღრმა ფენა, ახალი სინამდვილის შექმნით იძლევა თავისუფლებისა და ბუნების (იგივე აუცილებლობის) ჰარმონიზირების საშუალებას. „ის, რასაც ჩვენ მშვენიერს ვუწოდებთ, ჩვენში სიამოვნებას ინვესს, რადგან ჰარმონიაშია ჩვენს ესთეტიკურ გრძობებთან. ესთეტიკური ჩვენ მოგვწონს ჩვენი რაიმე სხვა ინტერე-

სისა და ცნების გარეშე. ესთეტიკურის ჭვრეტისას აღძრულ გრძნობას კანტი თამაშის მდგომარეობას უწოდებს“ (თევზაძე, 1974:). ვინაიდან ხელოვნების ნიმუშით ტკბობა „ თამაშში ჩართულობაა“, კანტის მიხედვით, იგი გამორიცხავს რაციონალურსა და უტილიტარულ დამოკიდებულებას მშვენიერებასთან. მშვენიერია ის, რაც მოგწონს ყოველგვარი მიზანშეზონილობის (მიზანშეუწონლობა, როგორც მთელისა და მისი ნაწილების ჰარმონია, კანტისეული ესთეტიკის უმთავრესი კატეგორიაა), რაიმე კონკრეტული განზრახვის გარეშე (ესთეტიკა 1989: 138). კანტისეული შეხედულება ხელოვნებაში უმიზნო სილამაზის შესახებ, ცხადია, გამოიყენა არჩ. ჯორჯაძემ თავისი „მშვენიერი ტყუილის“ თეორიის შექმნის დროს (ჯორჯაძე 1989: 16), რაც ვ. კოტეტიშვილისთვის ასევე ფუნდამენტური მნიშვნელობის იყო. აი, დაახლოებით ის პირველსაწყისები, რომლისკენაც სურდა ესთეტიკური აზრის შეეტრიალება ვ. კოტეტიშვილს, სურდა საამისოდ ყველაზე არახელსაყრელ დროს – უტილიტარული ხელოვნების უმთავრესი მეთოდის, სოციალისტური რეალიზმის, აღზევების წინა ეტაპზე. სწორედ ამ ახალ ესთეტიკაზე დაყრდნობით ვარაუდობდა იგი თანამედროვე, ამასთან უკიდურეასდ გართულებული მხატვრულ-ესთეტიკური აზროვნებისა და ფუნქციური კრიტიკის დაფუძნებას.

თანამედროვე ხელოვნების ფორმების აუთვისებლობას ვ. კოტეტიშვილი ქართველ მწერალთა განათლების დაბალ დონეს მიაწერს. იგი იგონებს ჯერ კიდევ ჟურნალ „ცისკრის“ ფურცლებზე ლ. არდაზიანის გალაშქრებას ქართულ გარემოში იაფფასიანი ლექსებით უზომო გატაცების წინააღმდეგ და ამ ტრადიციის ურყეობაზე სწუხს. გრ. რობაქიძეც საგანგებოდ ითხოვდა მწერალთა აკადემიის გახსნას, რათა იქ მიღებული ფართო და ღრმა ფილოსოფიურ – ესთეტიკური განათლებით შესაძლებელი გამხდარიყო მწერალთა საკმაოდ დიდი ჯგუფების ერთგვარი სელექციონება, მათგან მხოლოდ შემოქმედებითი უნარით გამორჩეული, თავისი არსით განახლებისა და რეფორმირებისათვის გასხნილი ადამიანების გამორჩევა. აზრს ჩვენი მწერლობის განახლების შესახებ კი იგი თანმიმდევრობითა და მთელი სერიოზულობით ავითარებს: „ „მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის...“ მაგრამ დღეს იმავე მოტივის გამეორება ეჩოთირება აზრსაც, ყურსაც. დღეს დაკარგულია ის მთლიანობა, მაგრამ ჯერ არ დაკარგულა მისი გადამღერების შესაძლებლობა. არის ახალი ცდაც, მაგრამ პოეზიის ძველი ფორმა ვერ უძლებს ახალი სულის პოეტური მოტივების გადმოცემას.. ძველი მეტრი მთელი თავისი სიმეტრიული ფორმებით, ბოლო წყობილებით გაცვდა. სიტყვათა ა ხ ა ლ ი კ ო მ ბ ი ნ ა ც ი ა ა საჭირო. ოდნავ ეს უკვე იგძნო ჩვენმა ახალმა პოეზიამ, რომ ბოლო დავარცხნილ ლექსმა

ამოჭამა თავი. მრავალი ხმა არის საჭირო, რიტმის მრავალსახეობა, რომ შესაძლებელი გახდეს განცდების ფიქსაცია“. ამ პოზიციამ ვ. კოტეტიშვილი იმავე არჩ. ჯორჯაძის მიერ დაწყებული სიტყვის ირაციონალურ ბუნების კვლევის გაგრძელების აუცილებლობამდე მიიყვანა. ოციან წლებში ზედიზედ ქვეყნდება მისი უმთავრესი ლიტერატურული ნერილები: „ლიტერატურული აზროვნება“, „Coup D'etat“, „სიტყვის დაპყრობა“, „ესთეტიური კრიტიკა“, „მუნჯი ინკვიზიტორი“, „ქართულ ხელოვნების გამარჯვება“, „სიძველის ბალასტი“, „ახალი გზით“, რომლებშიც ახალი ლიტერატურული აზროვნების შემქმნელი ფართო ერუდიციის მქონე ლიტერატორისა და ესთეტიკის რეფლექსიები ჩანს.

ქართული მწერლობის უპირველეს ამოცანად ვ. კოტეტიშვილს „სიტყვის დაპყრობა“ მიაჩნია. იგი „სიტყვის სისტემის გადაშენების“ ფაქტზე ამახვილებს ჩვენს ყურადღებას და სტილური რეფორმაციის საჭიროებას აღიარებს: „კარგი იყო ის სტილი, რომლითაც დღემდე წერდნენ, მაგრამ, როგორც ამბობენ, ყოველ ეპოქას აქვს თავისი სტილი. მე კი ვიტყვოდი, რომ ყოველ სტილს აქვს თავისი ეპოქა და დღეს ეს სტილი ძიების პროცესშია...“ („სიტყვის დაპყრობა“, 1923). საუბრობს რა სიტყვის არა მხოლოდ ფორმალურ, არამედ საგნობრივ ღირებულებაზე, ვ. კოტეტიშვილი საკითხის სპეციფიურობასა და სირთულეზე მიგვანიშნებს: „სამწუხაროდ, როგორც ბევრი რამ საქართველოში, ილიას... ვაჟას, ყაზბეგის... მიერ სიტყვის დაპყრობა ეპიზოდური იყო. დღეს საქმე ისევ ახლად იწყება, მაგრამ ამ დასაწყისში, მე მგონია, არის მრავალი საცდური. მართალია, ჩვენ ვეძებთ სიტყვებს ახალს, ნოყიერს, მაგარს, მაგრამ სიტყვა არც ისე ადვილად დასამორჩილებელია, როგორც ბევრს ჰგონია. სიტყვების ძიება არ კმარა, საჭიროა მისი დაპყრობა, რომ მკითხველის წინ გაატარო, როგორც იარაღაყრილი ტყვეები. ეს დაპყრობა კი არ არის ჯერ...“ (იქვე). ყველაზე მნიშვნელოვანი გზავნილი კი მაინც ისა, რომლითაც ვ. კოტეტიშვილი ქართული მწერლობის და, საერთოდ, ქართული კულტურის ისტორიაში თანამედროვეობაზე ორიენტირებული მხატვრული და ესთეტიური აზროვნების დამკვიდრების აუცილებლობას წარმოაჩენს. აი, ეს მოსაზრებაც: „დღეს ხელოვნებაში გათავდა მოზეიმე ოლიმპის ხმამალალი სიცილი და სიმღერა, ვინაიდან დღეს შემოქმედება ამღერება კი არ არის, არამედ „შ ე მ ე ც ნ ე ბ ი ს პოეზიაა“ (იქვე). თავისუფალი, უმიზნო ხელოვნების ახალ ესთეტიკურ ფორმასა და შინაარსზე ფიქრი, რომელიც საქართველოს პირობებში, ვ. კოტეტიშვილის აზრით უნდა ყოფილიყო ეროვნულ (მისი აზრით, უფრო აზიურ) ფესვებზე დაფუძნებული, დისტანცირებული მორიგი „რუსული ხორბლის“ (ტ. ტაბიძე) მოძალებისგან, დიდხანს ვერ გაგრძელდა.

1932 წელს, მას შემდეგ, რაც შემოქმედებით გაერთიანებათა და დაჯგუფებათა ფაქტობრივი აკრძალვა სახელმწიფო დონეზე მიღებული ცნობილი დადგენილებით გაფორმდა, შეწყდა კიდევ იმ უაღრესად ცოცხალი და საინტერესო ლიტერატურული აზროვნების დემონსტრირება, რომელსაც ერთხანს „კულტურ-პოლიტიკის“ მაღიარებელი ქართული შემოქმედებითი ინტელიგენცია ახდენდა. ვ. კოტეტიშვილი მთლიანად გადაერთო ფოლკლორულ ძიებათა სფეროში და აქაც შესანიშნავი ნაშრომები დატოვა. თუმცა მისთვის არც ფოლკლორისტიკის დათმობა სურდათ. შესანიშნავი მეცნიერი და მკვლევარი სწორედ ამ ნიადაგზე წარმოქმნილ ხელოვნურ ნინააღმდეგობას ემსხვერპლა. ეროვნული ესთეტიკის ჩამოყალიბების, მწერლობის ერთ-ერთ დარგად გააზრებული კრიტიკის გათანადროულებისა და მწერალთა ინტელექტუალური დონის ამაღლებისკენ მიმართული მისი მცდელობები კი სტალინიზმის „მარადიული ზემისა“ და ჩეკას ჯურღმულების დისონანსურ კაკაფონიაში ჩაიკარგა.

დამონეზბანი:

გაჩეჩილაძე 1990: გაჩეჩილაძე მ. *ვახტანგ კოტეტიშვილი*. თბილისი: 1990.

თევზაძე 1974: თევზაძე გ. *იმანუელ კანტის კრიტიციზმი და ევროპული ფილოსოფია*. თბილისი: 1974.

ესთეტიკა 1989: *Эстетика* (Словарь) под общим ред. А. А. Беляева. Москва: 1989.

კოტეტიშვილი 1967: კოტეტიშვილი ვ. *რჩეული ნაწერები*. ტ. II. თბილისი: 1967.

კოტეტიშვილი 1923: კოტეტიშვილი ვ. „სიტყვის დაპყრობა“. გაზ. „ქართული სიტყვა“. № 1. 1923.

კოტეტიშვილი 1922: კოტეტიშვილი ვ. „Coup D etat“. გაზ. „პოეზიის დღე“. №1. 1922.

კოტეტიშვილი 1923: კოტეტიშვილი ვ. „ესთეტიური კრიტიკა“. გაზ. „ლაშარი“, № 1. 1923.

კოტეტიშვილი 1921: კოტეტიშვილი ვ. „ქართულ ხელოვნების გამარჯვება“. გაზ. „პოეზიის დღე“. 1921, 7 მაისი.

მსოფლიო ... 1989: *Зарубежная литературно-эстетическая мысль рубежа XIX-XX веков*. Москва: 1989.

ჯალიაშვილი 2006: ჯალიაშვილი მ. *ქართული მოდერნისტული რომანი*. თბილისი: 2006.

ჯორჯაძე 1989: ჯორჯაძე ა. *რჩეული ნაწერები*. თბილისი: 1989.

NESTAN KUTIVADZE

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Literary Fairy Tale in Georgian Modernist Prose

As is known, a clearly structured and complete plot attaches special contextual meaning to a literary fairy tale. The author's will as well as distinct aesthetic, moral and social problems which can be more or less typical to all the nations and epochs are put in the foreground. The renewal of the XX century Georgian literature became connected with modernist aesthetics and was expressed through the diversity of genre and a new narrative technique. Soon after this process a literary fairy tale appeared in the Georgian modernist prose as well. It is a new stage in the development of the Georgian literary fairy tale.

Key words: Literary Fairy Tale, Georgian literature, Modernist Prose.

ნესტან კუტივაძე

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ლიტერატურული ზღაპარი ქართულ მოდერნისტულ პროზაში

ლიტერატურულ ზღაპარს, რომელსაც თავის დროზე საკმაოდ ხანმოკლე სიცოცხლეს უწინასწარმეტყველებდნენ, დიდი მიზიდულობის ძალა აღმოაჩნდა და კიდევ უფრო საგულისხმო გახდა უკანასკნელი ორი საუკუნის, განსაკუთრებით კი, ბოლო ათწლეულების განმავლობაში, რაც უდავოდაა დაკავშირებული დროში ტრანსფორმაციის იმ უნიკალურ შესაძლებლობასთან, მეტაფორიზაციისა და მხატვრული ასახვის იმ მდიდარ თავისებურებებთან, მას რომ გამოარჩევს სხვა ჟანრებისაგან.

ცნობილია, რომ ლიტერატურული ზღაპრის უმთავრესი მახასიათებლებია: ფანტასტიკური სიუჟეტი ან სიუჟეტისათვის რელევანტური ჯადოსნური ელემენტი, რეალური, გამოგონილი ან ზღაპრული გმირები, წინა პლანზე წამოწეული ავტორის ნება, გამოკვეთილი ესთეტიკური, მორალური თუ სოციალური პრობლემები, რომლებიც შესაძლებელია ყველა ხალხისა და ეპოქისათვის მეტ-ნაკლებად საერთო იყოს. ეს ასპექტი მას განსაკუთრებული შინაარსობრივ დატვირთ-

ვას სძენს მისთვის, ასევე, დამახასიათებელ მკაფიოდ სტრუქტურირებულ და მთლიან სიუჟეტთან ერთად. ლიტერატურული ზღაპრის კიდევ ერთ განსაკუთრებულ თვისებას მისი ფოლკორულ ტექსტთან ორგანული კავშირი წარმოადგენს, რაც თავისთავად განაპირობებს სწორედ ტრადიციული კლშეებისა თუ სახე-კონცეპტების რეპრეზენტაციით ახალი შინაარსობრივი, გამომსახველობითი თუ სტილისტური ფორმების წარმოქმნას. ამ თვალსაზრისით, ლოგიკურია, რომ მოდერნისტული მწერლობა დაინტერესდა ამ ლიტერატურული ჟანრით, რასაც ხელს უწყობდა უკვე არსებული ლიტერატურული ტრადიცია, ჟანრის პოპულარულობა, ასევე, ვერ უგულვებელყოფთ მოდერნისტულ ესთეტიკაში მითის განსაკუთრებულ ფუნქციას, რომელსაც ეს ავტორები ზღაპართანაც უნდა მიეყვანა, რაც მოხდა კიდევც ვეროპასა თუ რუსეთში (ო. უალდი, ა. ახმატოვა ა. ბელი, კ. ბალმონტი...).

მოდერნისტული ლიტერატურის მიერ შექმნილი ქაოსისა და აბსურდის სამყაროს, ამ სამყაროსა თუ ისტორიის პირისპირ მდგარი შეძრწუნებული, დაეჭვებული და უსუსური ადამიანის მხატვრულ ინტერპრეტაციასთან ერთად ალტერნატივის – დროში მყარი ფასეულობების ძიება იყო. ამ დისკურსში ბოროტისა და კეთილის დიალექტიკური წინააღმდეგობა სამყაროს აღსასრულს კი არ მოასწავებდა, არამედ კანონზომიერი მოვლენა იყო. აქ, კიდევ უფრო თვალსაჩინოდ, ჩვეულებრივი და არაჩვეულებრივი ერთმანეთის პარალელურად არსებობდა და მოდერნისტული პროზისათვის ასე ნიშანდობლივი რეალისტური და ირეალური პლასტების მონაცვლეობით იქმნებოდა ახალი მხატვრული სინამდვილე. შესაძლებელია მოდერნისტებისათვის უმთავრეს მიზანს არ წარმოადგენდა ადამიანის დაფარული სულიერი შრეების ჩვენება ისევე, როგორც ეს იყო დამახასიათებელი იმ ავტორებისათვის, რომლებიც სხვა მხატვრული მეთოდით ახდენდნენ საზოგადოებრივ-ყოფითი პრობლემების რეპრეზენტირებას, მაგრამ, რამდენადაც მათთვის მნიშვნელოვანი იყო, მტრულად განწყობილი სამყაროს წინაშე პირისპირ მდგარი უსაყრდენო და მარტოსული ადამიანი, მის სულში, ცნობიერსა თუ არაცნობიერში მიმდინარე ფსიქოლოგიურ პასაჟებს, შინაგან განცდებს, ფიქრებს, შეგრძნებებს საკმაოდ დაუთმეს ყურადღება და არაერთი საგულისხმო სიახლე შეიტანეს მის მხატვრულ ასახვაში. მტრულად განწყობილი სამყარო ბოროტების სახით არსებობდა, მასთან ბრძოლა სხვის დაუხმარებლად მოდერნისტული ლიტერატურის გმირისთვის ისევე შეუძლებელია, როგორც ფოლკლორულ ტექსტში მავნესთან გამკლავება წარმოუდგენელი შემნის გარეშე. ასეთ მოცემულობაში განსაკუთრებით მიმზიდველი ხდება ფოლკლორული ზღაპრის მყარი ჟანრობრივი სტრუქტურა როგორი თავისებურე-

ბით აგრძელებს ფუნქციონირებას სხვა მხატვრულ კანონზომიერებას დაქვემდებარებულ ტექსტში. „მორალური ფილოსოფია და ფსიქოლოგიური საფუძველი, პოეტიკის კანონები და ზღაპრის, როგორც ხალხური შემოქმედების ერთ-ერთი უძველესი სახის სტილი, ისეთია, რომ მწერლები, პოეტები და დრამატურგები ყოველთვის მიმართავენ მას თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანეს კითხვებზე პასუხების ძიებისას თუ ადამიანური ყოფიერების „მარადიული“ პრობლემების მხატვრული გააზრების მიზნით. ზღაპარი (როგორც ხალხური შემოქმედების სახე) უნიკალურია იმიტომაც, რომ შეუძლია ლიტერატურულ ნაწარმოებში ტრანსფორმირება ისე, რომ არ დაიშალოს“, - ნერს (ავჩინიკოვა 2009) მოდერნისტებიც, როგორც დემიურგები, ლიტერატურულ ზღაპარს მიმართავენ, რათა ხელოვნების ნაწარმოების სახით შექმნან ახალი რეალობა და დაეხმარონ ადამიანს ეჭვებით სავსე სამყაროში საკუთარი ფუნქციისა თუ არსებულ კითხვებზე პასუხების პოვნაში.

მეცნიერის აზრით, XX საუკუნის დასაწყისის ზღაპარი რთული ტექსტია, რადგანაც ის ერთანირადაა დაკავშირებული ხალხურ და მსოფლიო კულტურასთან, მითოლოგიასთან და, ასევე, გამოირჩევა მრავალჟანრულობით, რომელთაგან გამოყოფს: ზღაპარ-ნოველას, ზღაპარ-ლეგენდას, ზღაპარ-თქმულებას, ზღაპარ-ლირიკულ მინიატურას, ზღაპარ-მითს და ა. შ. ხოლო იმ ფაქტს, თუ რატომ მიმართეს XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ავტორებმა ზღაპარს, ხსნის არამხოლოდ ამ ჟანრისათვის არსებითი „სასწაულისა და იდუმალის ესთეტიკის მიზიდულობით“, არამედ საკუთარი მითის შექმნისა და მისი საშუალებით აზრის სიღრმისა და ფანტაზიის დახვეწილობის, ასევე, ერის სულიერი სიღრმეების წვდომის შესაძლებლობით (ავჩინიკოვა 2009). მართალია, ავჩინიკოვას ეს შეხედულება XX საუკუნის დასაწყისის რუსულ მწერლობას უკავშირდება, მაგრამ ის კარგად გამოხატავს მოდერნისტული ესთეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტის – მოთოსმოკლებულ დროში ახალი მითისქმნადობის კონცეფციას, რაც თავის მხრივ მნიშვნელოვანი დისკურსი იყო ქართულ ხელოვნებაში. ამასთან ადასტურებს ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ არაერთხელ გამოთქმულ შეხედულებას იმასთან დაკავშირებით, რომ ლიტერატურული ზღაპარიც ისევე აირეკლავს თავის ეპოქის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ თავისებურებებს, როგორც ნებისმიერი სხვა მხატვრული ტექსტი.

XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობის განახლება მოდერნისტულ მსოფლალქმას დაუკავშირდა, რაც ჟანრობრივი მრავალფეროვნებითა და თხრობის ახალი ტექნიკით გამოიხატა. ამ პროცესის კვლადაკვალ ქართულ მოდერნისტულ პროზაშიც გაჩნდა ლიტერატურ-

რული ზღაპარი, ზღაპარი-მინიატურა, ფეერია – თავისებური სახე-სხვაობა ზღაპარი-მინიატურისა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართველ მოდერნისტ ავტორთა შემოქმედებაში გამოვლენილი ეს ტენდენცია არაა მასშტაბური ხასიათის, თავად ქართული ლიტერატურული ზღაპრის განვითარებაში თვისებრივად ახალი ეტაპია, რომელიც კარგად აჩვენებს ქართული ხალხური ზღაპრის მდიდარ ტრადიციას, XIX საუკუნის ქართული თუ უცხოური მწერლობის გამოცდილებას, რაზეც მკაფიოდ მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ისეთი ავტორები, როგორებიც არიან: პო, ჰაუპტმანი, მეტერლინიკი, უაილდი ... კარგად არიან ცნობილნი ამ პერიოდის ქართველი მკითხველისთვის.

XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურის განახლების საქმეში არაერთი ამ პერიოდის ქართველი შემოქმედები მონაწილეობენ, როგორც ქართული ლიტერატურული ზღაპრის ავტორებიც. მათ მიერ ტექსტები საყურადღებოა არამხოლოდ ამ კონტექსტში, არამედ ლიტერატურული ზღაპრის ჟანრული მახასიათებლების ინდივიდუალური ხელწერით გამოვლენის გამოც. ამ თვალსაზრისით, პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ნიკო ლორთქიფანიძე, რომლის ზღაპრებმა შესანიშნავად აჩვენეს ეპოქის ლიტერატურული პროცესისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი, ასევე, ოსტატურად წარმოაჩინეს კლასიკური ზღაპრის რელიგანტური ელემენტების ავტორისეული გააზრების შედეგად ფოლკლორული ტექსტის კანონზომიერების რღვევის თავისებურებანი. ამის კარგი მაგალითებია: „ცხოვრების მეფე“, „ზღაპარი მეფის სასახლეში“ და „ზღაპარი“.

„ცხოვრების მეფეს“ ავტორი „სამარადისო ზღაპრებად“ მიიჩნევს და ხაზს უსვამს დაწერის ადგილს, დროსა და ვითარებას. შექმნის ადგილი – ბოსელი – აბსოლუტურ კონტრასტშია იმ ჰარმონიასა და ფეერიულ მშვენიერებასთან, რომელიც მასშია აღწერილი. საინტერესოა თხზულების კომპოზიცია. საკმაოდ მწყობრ სიუჟეტურ ქარგაზე, ფაქტობრივად, რამდენიმე ზღაპარია აგებული, რაზეც ავტორი თავად მიგვანიშნებს, როცა ნაწარმოებს სამარადისო ზღაპრებს (და არა ზღაპარს) უწოდებს. ესენია: I. მეფის ასული ამბავი; II. ოქრომჭედლის თავგადასავალი და III. მეფეთა მეფის ამბავი. ნიკო ლორთქიფანიძე არ მისდევს კლასიკური ზღაპრის სიუჟეტს, რომლისაგან განსხვავებით გმირი ბედნიერებას დაუბრკოლებლად აღწევს, მაგრამ ბედნიერება, რომელიც მეფის ასულისა და ოქრომჭედლის სამეფოში სუფევს, სამუდამო რომ ვერ იქნება, მიგვანიშნებს მეტატექსტად ჩართული ოქრომჭედლის ზღაპარი: „ატყდა ოქრომჭედლის სამეფოში ტირილი და კბილთა ღრჭენა, რადგან დაიკარგა სურვილი წარმოებისა, გაძღა გული და აღარა იყო რა საიდუმლ“, – გვეუბნება მწერალი (ლორთქიფანიძე

1959: 143). ასეთი ბოლო უნდა ვივარაუდოთ ბედნიერი დედოფლისა და ოქრომჭედლის ყოფისაც. მწერლის აზრით, მიღწეულით კმაყოფილება კვდომის ტოლფასია, ამდენად დედოფლის ბედნიერებაც დროებითია, მაგრამ თავად ეს პრობლემა მარადიულია. ამიტომ უწოდა კომპოზიციურად კარგად შეკრულ ერთ ნაწარმოებს ნიკო ლორთქიფანიძემ სამარადისო ზღაპრები.

თხზულების – „ზღაპარი მეფის სასახლეში“ არსი პესიმისტურია. კლასიკური ზღაპრისგან განსხვავებით უფლისწული საერთოდ ანებებს თავს მზეთუნახავის ძებნას. ნაწარმოებში ერთდროულად ორი სივრცეა. ტექსტში ასახული რეალურ-ყოფითი სივრცე და ერთ-ერთი პერსონაჟის მიერ ნაამბობი ზღაპრის სივრცე. ნაწარმოების მოქმედი პერსონაჟები განსხვავებულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ ზღაპრის სივრცეში მომხდარ ამბავთან. ამ პლასტიტით ცხადი ხდება ავტორის პოზიცია, რომ გარესამყაროს მიმართ ერთნაირი მგრძნობელობა არ ახასიათებს მწერალსა და ჩვეულებრივ ადამიანს, რაც იმპრესიონიზმის ესთეტიკისათვის ნიშანდობლივი აპოლიტიკურობის, ინდივიდუალიზმის, ასევე, ხელოვნების ფუნქციით განსაკუთრებული დაინტერესების გამოხატულებაა (ნ. ლორთქიფანიძის ზღაპრების მხატვრულ თავისებურებებზე უფრო დეტალურად იხ. კუტივაძე 2010: 27-34).

ლიტერატურული ზღაპარი, როგორც ჟანრი, საგულისხმოა ჯაჯუ ჯორჯიკიას პროზაში. ავტორს მაღალი შეფასება მისცა ისეთმა ცნობილმა კრიტიკოსმა, როგორიც გახლდათ კიტა აბაშიძე, რომელმაც მისი თხზულებები ო. უაილდის ზღაპრებსაც შეადარა. საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ 1910-იანი წლების ქართული ტექსტების ერთი ნაწილის ლექსიკური ქსოვილი აშკარად განიცდის მსგავსებას ოსკარ უაილდის ზღაპრების მხატვრული ენასთან, რაც სიტყვის, როგორც იდუმალის გაცხადებული ნიშნის, გააზრების მოდერნიზმისეული თავისებურების გამოხატულებაა. ამდენად, ჯორჯიკიას დახვეწილი და ფერადოვანი ენა არამხოლოდ მოგვაგონებს უაილდის ტექსტებს, არამედ თავისი დროის ლიტერატურული პროცესის ნიშან-თვისების ერთ-ერთი გამოვლინებაცაა.

ანტიკური სახეებით აღუზირება ქართველ მოდერნისტთა შემოქმედებაში ერთ-ერთი გავრცელებული მხატვრული ხერხია. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებო მიმართება მყარდება მითსა და ლიტერატურულ ზღაპარს შორის. ამ შემთხვევაშიც, თითქმის ისევე, როგორც ფოლკლორულ ტექსტში, შესაძლებელია ვისაუბროთ მყარად ჩამოყალიბებული სტრუქტურისა და მისი რელევანტური ელემენტების ტრანსფორმაციის თავისებურებებზე და რაც წარმატებით რეპრეზენტირდება სხვა არაერთ ლიტერატურულ ჟანრში. ამ კუთხით საყურადღებო

მასალას გვანდის ჯაჯუ ჯორჯიკიას თხზულებები: „შენ ვინა ხარ?“, „ქალი, რომელსაც თავისი სახე არ უნდა ენახა“, „სიყვარულის აპოლოგია“, რომლებშიც წარმატებით გამოიყენა ავტორმა სირინოზისა და ნარცისის მითები, ასევე, ვენერასა და იუპიტერის მხატვრული სახეები და სხვ. ამ მცირე მასალზე დაყრდნობითაც შესამჩნევია, რომ ანტიკური მითები ის ნაყოფიერი საფუძველია, რომელზეც წარმატებით ამოიზრდება ლიტერატურული ზღაპარი, ერთგვარი ახალი ზღაპარი-მითი.

მხატვრული სტრუქტურის თვალსაზრისითაც და კონცეპტუალურად გამოირჩევა ჯორჯიკიას ზღაპარი „კოშკის საიდუმლო“. სპარსეთის მეფის გამოგონილმა მითმა კოშკში მყოფი ლამაზი ასულის შესახებ ბიძგი მისცა შემოქმედებით აღმავლობას ქვეყანაში. „იმ ცარიელმა კოშკმა აღზარდა არა ერთი მგოსანი, მეცნიერი, მწერალი, მემუსიკე ხელოვანი. – დაიხ, ამ კოშკმა დიდი სამსახური გაუწია სპარსელებს, – თქვა მეფემ და სული განუტევა“ (ჯორჯიკია 1986: 61), – ამბობს ავტორი. 1911 წელს დაწერილი ეს ტექსტი უფრო მეტ აქტუალურობას იძენს შემდგომი პერიოდის მოვლენების კონტექსტში და ნათლად ამჟღავნებს ხელოვნების წინასწარმეტყველური ბუნების არსს. ზღაპარი თავისი სპეციფიკით ამგვარ შესაძლებლობას ამკარად მოიცავს, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ნოვალისის მოსაზრებას, რომ კარგი მეზღაპრე წინასწარმეტყველია.

სტილისტური თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა ზღაპარი-მინიატურების ციკლი „შინიდან გაპარული ზღაპრები“, რომელიც საგულისხმოა იმითაც, რომ სხვა ზემოთ განხილული ტექსტებისაგან განსხვავებით, მას თავად ავტორი უწოდებს ზღაპრებს და ძირითადად იმავე მოტივებზეა აგებული, რომლებიც უფრო ვრცელი მოცულობის ტექტებში გვხვდება.

უნდა ითქვას, რომ ჯაჯუ ჯორჯიკიას ლიტერატურული ზღაპარი გამოირჩევა სტილის დახვეწილობით, თემატური მრავალფეროვნებით და აშკარად აჩვენებს ავტორის შემოქმედებით პოტენციალს.

ახალი ლიტერატურული გემოვნების ჩამოყალიბებისათვის დიდი ძალისხმევა გასწიეს „ცისფერყანწლებმა“, რომელთაც უმნიშვნელოვანესი წვლილი შეიტანეს ეროვნული კულტურის ევროპული მწერლობის გამოცდილებით გამდიდრებასა და გამრავალფეროვნებაში. ქართული სიმბოლისტური პროზის მხატვრულ თავისებურებებზე საუბარი წარმოუდგენელია სანდრო ცირეკიძის შემოქმედების გარეშე. ის ფაქტი, რომ სანდრო ცირეკიძეს „ყველაზე თამამ ექსპერიმენტატორადაც“ (ჯალიაშვილი 2010: 3) მოიხსენიებენ მისი წვლილის აღიარებაა.

ბუნებრივია, ახალი პოეტური სამყაროს შექმნა, რომელიც ევროპულ ფილოსოფიურ წანამძღვრებსა და მწერლობის მიღწევებზე იქნე-

ბოდა დაფუძნებული, მხოლოდ სანდრო ცირეკიძის პოეტურ კრედოს არ წარმოადგენდა, მაგრამ საგნები, როგორც მხატვრულ სახეებად გარდაქმნილი სამყაროს არსობრივი ნიშნები, ძალზე დამახასიათებელ ინდივიდუალურ გამოვლინებას პოულობდა არამხოლოდ მის ლექსებში, არამედ კიდევ უფრო მძაფრად წარმოჩნდებოდა მის მინიატურებში. ბუნებრივია, ამგვარი ესთეტიკური მიდგომით, გამოუთქმელის შემეცნებითა და მისი განზოგადების მდიდარი შესაძლებლობებით გამოირჩევა სანდრო ცირეკიძის ზრახარი-მინიატურები, რომელთაგან უნდა გამოვყოთ: „NOCTURNE“, „ლურჯთვალა“ და ლიტერატურული ზღაპარი: „მუნჯი მოციქული“.

„NOCTURNE“ კარგად ცნობილი ტექსტია, მაგრამ მას ამჯერად ყურადღება გვინდა მივაპყროთ, როგორც ლიტერატურულ ზღაპარს. ბროლის კოშკში დატყვევებული მშვენიერი დედოფლის აღუზირებით შემოთავაზებულია კაფეში მჯდომი მომხიბვლელი არსება, რომელიც ერთდროულად რეალურიცაა და ლანდურიც. დედოფლის მწუხარებას მხოლოდ პოეტი განიცდის, რადგან მისი მოხელთება მხოლოდ შემოქმედის მგრძნობელობით შეიძლება და კონკრეტული შტრიხებიც (ლურჯი თვალები, აღმასის საყურეები, თალხი კაბა გიშრის ღილებით) საცნაური მხოლოდ იმისთვისაა, ვისაც მისი მწუხარების განცდა შეუძლია (ცირეკიძე 2010: 49-50). რა თქმა უნდა, როგორც მოსალოდნელი იყო ფრაგმენტულია ეს სურათი და სიუჟეტის განვითარებაც და ამბავიც აქ წყდება.

განსხვავებულია მეორე მინიატურა – „ლურჯთვალა“, რომელიც ზღაპრის ტრადიციული კლიშეთი იწყება, მაგრამ წინადადებას – „იყო და არა იყო რა, ჩემს დედოფალზე უკეთესი ვინ იქნებოდა?!“ კითხვა-ძახილის ნიშანი ორაზროვნად აქცევს და მინიატურის დასასრული ორი შესაძლო ვარიანტის სახით არსებობს. ორივეს თავისი ადრესატები ჰყავს ტექსტის მიხედვით. თუ მგოსნები და მუსიკოსები „სასოებით შესცქეროდნენ ბროლის კოშკს“ (ცირეკიძე 2010: 116), მეცნიერებმა იქ მხოლოდ თოვლი დაინახეს. აღნიშნული ზღაპარი კარგად აჩვენებს საგნების ხელოვნებაში გადმოტანის ავტორისეულსა და ამავე დროს მოდერნისტებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს. სანდრო ცირეკიძე თავის ესეში – „პარალელები“ წერდა: „პოეზიაში მოვლენები ინმინდებიან და მარადიულის შრიალი ისმის იმათ იქიდან. ნივთები აითვისებიან, როგორც ნიშნები გამოუთქმელის და სახეები ხდებიან ღირებულებათ“ (ცირეკიძე 2010: 167). ამ მოსაზრების ოსტატური მხატვრული რეალიზებაა აღნიშნული ტექსტი, რომელმაც კარგად აჩვენა სამყაროს პოეტური (მოდერნისტული) და რეალისტური აღქმის თავისებურება.

გვინდა შევჩერდეთ სანდრო ცირეკიდის კიდევ ერთ ზღაპარზე – „მუნჯი მოციქული“. ბედნიერი დედოფალი იჭვით აავსო მუნჯმა მოციქულმა – ბოროტმა სულმა და ძონძებში გახეულ მოხეტიალე მათხოვრად აქცია, რომელსაც აღარ ძალუძს თავი დააღწიოს მუნჯ მოციქულს. საყოველთაო ფასეულობებში დაეჭვებისა და ღირებულებათა გადაფასების ეპოქაში ასეთი მხატვრული სახის შექმნა ავტორის პოზიციადაც შეიძლება იქნას აღქმული. საყურადღებოა, რომ ცირეკიდის იმ მინიატურებში, რომლებშიც ვერ ვისაუბრებთ ზღაპრის ნიშან-თვისებებზე, კულტივირდება გაუტყეხელი, ერთგული ქვეშევრდომების მყოფი დედოფლის მხატვრული სახე, რაც ერთგვარი მცდელობაა დროში მოვლენათა და განცდათა გამთლიანებისა („რაინდთა ლანდები“, „რომანი“).

ცირეკიდის ზღაპარ-მინიატურები ისევე, როგორც მთელი მისი შემოქმედება, გამოირჩევა დახვეწილი სტილითა და თითქმის გამოქანდაკებული ფრაზებით, რომლის ყოველ სიტყვასაც თავისი განუმეორებელი ფუნქცია აქვს მინიჭებული. „...მოდერნიზტები ზღაპარში რეალობიდან „გასვლის“ და ტრანსცენდენტთან ზიარების ჩინებულ საშუალებას ხედავენ...“-აღნიშნავს ლევან ბრეგაძე (ბრეგაძე 2016: 428). სანდრო ცირეკიდის ზღაპარ-მინიატურები ამ თვალსაზრისითაც საგულისხმო თხზულებებია და კარგად გვარწმუნებს ზოგადად ლიტერატურული ზღაპრის ფანრობრივი თუ იდეოლოგიური არსენალის მრავალფეროვნებაში.

სერგო კლდიაშვილიც ერთ-ერთი ის „ცისფერყანელი“ გახლდათ, ნიჭიერი ფერმწერის სისადავით, მოვლენათა არსის ძიებითა და ორიგინალური ხედვით რომ გამოირჩეოდა. „აზნაურ ლახუნდარელის თავგადასავალი“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თხზულებაა, რომელიც საყურადღებოა შინაარსობრივი პლანით და კიდევ უფრო მეტად სტრუქტურული თვალსაზრისით. აღსანიშნავია, რომ მას ქართული ლიტერატურული ზღაპრის განვითარებაში საეტაპო მნიშვნელობასაც ანიჭებენ (მ. ქურდიანი). თხზულებაში ოსტატურადაა გამოყენებული ავტორის ნიღბის საკმაოდ გავრცელებული ტექნიკა. გარდა ამისა, ის ავლენს სხვა მნიშვნელოვან თავისებურებებსაც, თუმცა ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ მასში ძალიან მკრთალია მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. ნაწარმოებში ორი ქრონოტოპი მოქმედებს. ერთი თითქმის სტატიკურია და შვიდ დღეს გრძელდება – ბაბუა მასპინძლობს მეგობარს, რომელიც უყვება თავის თავგადასავალს, რომელიც პირველისაგან აბსოლუტურად განსხვავებული დრო-სივრცული მოდელია (აერთიანებს მრავალ ქვეყანასა და სხვადასხვა დროს). შესაძლებელია ვისაუბროთ მესამე – ავტორის ქრონოტოპზეც, რომელშიც წინა ორივე მოდელი ერთდროულად აღდგება.

ზებუნებრივი ძალით დაჯილდოებულ ჯორზე ამხედრებულ ლახუნდარელს სხვადასხვა ქვეყანაში არსებული ჩვეულებრივი თუ არაჩვეულებრივი ვითარება საინტერესო გამოცდილებით ამდიდრებს, მაგრამ ამჯერად გამოვყოფთ ერთ ეპიზოდს – სახელმწიფოს სადაც ადამიანს ჯერ სიკვდილით სჯიან და შემდგომ არკვევენ, დამნაშავეა თუ არა. თუ გამართლებულად მიიჩნევენ, იქაურ მოქალაქეებს ავალდებულებენ, „ამიერიდან და მარადის ისე მოიხსენიოთ, როგორც თავისი ქვეყნის გულშემმატიკივარი და გულწრფელად მოყვარული ადამიანო...“ (კლიდიაშვილი 1975: 30). ავტორი მიგვანიშნებს, რომ ეს ძველი ნესია და მას ვერ შეცვლიდნენ, სქოლიოში კი მკითხველს შეახსენებს, რომ შოტლანდიაში ამგვარ სამართალს „ჯერატის სასამართლოს“ უწოდებდნენ (კლიდიაშვილი 1975: 30). ეს ეპიზოდი შესაძლებელია ტოტალიტარული სახელმწიფოს ალეგორიადაც ყოფილიყო გააზრებული, რომ არა აღნიშნული ექსტრატექსტური დეტალი. მაინც გვინდა შევნიშნოთ, რომ საბჭოთა ტოტალიტარული სისტემა არაფრით გასხვავდებოდა შუასაუკუნეებისა თუ კიდევ უფრო გვიანდელი ეპოქების სისასტიკისგან და, ბუნებრივია, ეს დისკურსი მუდმივად აქტუალური იქნება, მიუხედავად მისი მხატვრული ინტერპრეტაციის თავისებურებებისა. ცნობილი ლიტერატურათმცოდნის ტოპოროვის მოსაზრების თანახმად, „ნაწარმოების“ „გზას“ აქვს ჰორიზონტალური (ფიზიკური) და ვერტიკალური (სულიერი) ფორმა. გმირის მოგზაურობაც მხოლოდ სულიერ პლანშია შესაძლებელი იყოს ვერტიკალური, ჰორიზონტალური სვლა კი ხელენიფება როგორც გმირს, ის ჩვეულებრივ მოკვდავს (ტოპოროვი 1983). ლახუნდარელიც ჰორიზონტალურად გადის გზას. ბრუნდება იქ, საიდანაც დაიწყო მისი უცნაური მოგზაურობა. აქ ჩვენ ვერ ვისაუბრებთ რთულ სულიერ პლასტებზე, მაგრამ გმირი მაინც იძენს გარკვეულ გამოცდილებას, რომელიც ამგვარად ფორმულირდება – სამყარო ძალიან მრავალფეროვანია და ეს ადამიანმა აუცილებლად უნდა განიცადოს.

საყურადღებოა სერგო კლდიაშვილის კიდევ ერთი თხზულება – „გამოუცნობი საიდუმლო“. ათგვერდიან ტექსტს ავტორი უწოდებს რომანს, რომელიც შედგება პროლოგის, ეპილოგისა და ხუთი წიგნისაგან. მათი-მათს მთავრის ასული ორ სახელგანთქმულ რაინდს უყვარს. მათი დაპირისპირება ვერაგობითა სავსე. საბოლოოდ ღირსებაშელახული რაინდი – გოდერძი – თავს იკლავს, რაზეც ავტორი შენიშნავს, რომ ასეთი გადაწყვეტილება მეუღლის დაჟინებული თხოვნის გამო მიიღო, რითაც, ფაქტობრივად, გაიზიარა მისი შეხედულება ხელოვნების ბუტაფორიულობის შესახებ. ამგვარი ფინალი თავისი არსით უფრო პოსტ-მოდერნისტულ თამაშს უახლოვდება. საგულისხმოა, რომ ხელოვნების

ბუტაფორიულობის შესახებ საუბრობს თავის ერთ ესეში სანდრო ცირეკიძეც, რომლის მოსაზრება: „სოფელს დიდი ხანია გაუჩნდა ორეული და მოჩვენებებით დასახლდა ქვეყანა (ცირეკიძე 2010: 161) კონცეპტუალური თვალსაზრისით პირდაპირ კავშირშია სერგო კლდიაშვილისეული ლანდების ესთეტიკასთან ისევე, როგორც სანდრო ცირეკიძის მოსაზრება „პოეზია ქვეყნის ბუტაფორიული გამართლება“ (ცირეკიძე 2010: 163) პირდაპირ პარალელს პოულობს კლდიაშვილის ზღაპრის დასასრულთან და მის ავტორისეულ ინტერპრტაციასთან.

სერგო კლდიაშვილი ზღაპარი ჟანრობრივი თავისებურებების გამოვლენის თვალსაზრისით უაღრესად საგულისხმოა. ავტორი მთლიანად დასცილდა ფოლკლორულ ტექსტს და მის განმსაზღვრელ მახასიათებლებს, რითაც მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული ლიტერატურული ზღაპრის გავითარებაში.

გვერდს ვერ ავუვლით გრიგოლ რობაქიძის ზღაპარ „ორი ძმას“, რომელიც მოგვიანებით 1941 წელს გამოქვეყნდა გერმანულ ენაზე. მასში არაერთი ლიტერატურული ტენდენცია აირეკლა. სარწმუნოდ მიგვაჩნია ნუგეშა გაგნიძის ვარაუდი, რომ ავტორი უნდა იცნობდეს ქართულ ხალხურ ზღაპარს – „სასწაულ-მომქმედი პერანგი“, ამავე სახელწოდების ძველგვიპტურსა და ძმები გრიმების ზღაპრებს (იხ. გაგნიძე 2011: 198-211). რა თქმა უნდა, მწერალი საკუთარი კონცეფციის შესაბამისად რეპრეზენტირებს. ჩრდილოეთითა და სამხრეთით ბედნიერების საძებნელად წასული ძმები შეძლებენ ყველა წინააღმდეგობის გადალახვას. უფროსი ძმის დახმარებით უმცროსი ჯერ გაცოცხლდება, შემდგომ კი შეასრულებს რთულ დავალებას – პატარძალს ოქრომკერდით ნაქსოვ გაუკერავ პერანგს დაუბრუნებს და პრინცესასთან ერთად პერანგზე დამჯდარი ცაში აფრინდება (რობაქიძე 2016: 32-35).

ტრადიციული ჯადოსნური ზრპრის შესაბამისად, ტექსტში გვაქვს ფუნქციური წრეები – ანტაგონისტის, მავნის, შემწის, ცრუგმირის, გმირის, გვაქვს ასევე, ჯადოსნური საგანი, ჯადო-სასწაული, რაც არსებითია, როდესაც ლიტერატურულ ზღაპარზე ვსაუბრობთ. მართალია, ეს ყველაფერი დამორჩილებულია ავტორის ნებას და მოდიფიცირებულია მისი სურვილისამებრ, მაგრამ არსი შენარჩუნებულია. აღსანიშნავია, რომ მწერალი ძირითადად ინარჩუნებს ფოლკლორული ზღაპრისათვის დამახასიათებელ ლაკონურ სტილს და არ მიმართავს ფსიქოლოგიურ პასაჟებსა თუ გმირთა მოქმედების დამატებით მოტივირებას.

ზღაპრის გასააზრებლად მნიშვნელოვანია მწერლის მიერ ძმების გამგზავრების მიმართულების შერჩევა, რაც, ბუნებრივია, შემთხვევითი არ არის. სამხრეთითა და ჩრდილოეთით წასული ძმები ხვდები-

ან ერთმანეთს და უნდა ვივარაუდოთ, რომ ბედნიერი ქორწინებაც აუცილებლად და სამუდამოდ შედგება, რადგან ზეცაში გაფრინდნენ. რობაქიძის „მიერ ჩრდილოეთისა და სამხრეთის არჩევა ძმების გამგზავრების მიმართულებებად შემთხვევითი არ უნდა იყოს. საქართველოსთვის ჩრდილოეთით ევროპული ქვეყნებია, ხოლო სამხრეთით აღმოსავლური ქვეყნები. მწერალი კი, როგორც ზღაპარს დართული მინიატურები და მინაწერი ცხადყოფენ, განსაკუთრებულ აქცენტებს სწორედ სპარსეთზე აკეთებს“ (გაგნიძე 2011: 198-211). ეს ძალზე მნიშვნელოვანი და ორიგინალური პასაჟია, მით უფრო, რომ აკაკი წერეთელთან ცხრაკლიტულში დამწყდელი მზეთუნახავი გამოსახსნელია, ვაჟსთანაც, რომელიც ასევე ამუშავებს სამი ძმის მოტივს, აქცენტირება რუსთა ქვეყანაზე და მასთან დაკავშირებული მოლოდინის გაცრუებაზეა. აკაკისა და ვაჟს, რომელთა შემოქმედებაც გრ. რობაქიძისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი იყო, ზღაპრებში დამუშავებულ ამ თემებს აბსოლუტურად განსხვავებულ გააზრებას სძენს „გველის პერანგის“ ავტორი, რაც შემთხვევით არ არის. მას არ ავიწყდება თავისი დატყვევებული და ბედკრული ქვეყანა, მაგრამ ისიც საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ გრ. რობაქიძე მთელი თავისი შემოქმედებით ნერგავდა ურყევ რწმენას, რომ საქართველო მოიპოვებდა თავისუფლებას და მას ამ გზაზე ერთნაირად უნდა ეძებნა მოკავშირე სამხრეთითაც და ჩრდილოეთითაც, რომელშიც, თუ დანერის თარიღსაც გავითვალისწინებთ, ნაკლებსავარაუდოა, რუსეთი იგულისხმებოდეს, ამასთან ტექსტი შესაძლოა ასევე გააზრებულ იქნას, როგორც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კულტურული დიალოგის მხატვრული ინტერპრეტაცია და მეტაფორიზაცია.

როდესაც ვსაუბრობთ ლიტერატურულ ზღაპარზე, როგორც ჟანრზე, რომელიც ქართველ მოდერნისტ მწერალთა შემოქმედებაში მეტ-ნაკლებად გამოვლინდა, გვერდს ვერ ავუვლით ალექსანდრე აბაშელის ნაწარმოებს „ატიმის ყვავილი“. თხზულება ლიტერატურული ზღაპრის არაერთ მახასიათებელს შეიცავს და, მიუხედავად იმისა, რომ იგი, საკმაოდ გვიან, ავტორის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა, მოდერნისტული ესთეტიკის განმაპირობებელ ნიშანთა და სახე-სიმბოლოებითაც საკმაოდ დატვირთულია. ეს გამოიხატება ფერადოვანი ენობრივი ქსოვილით, სომბოლურ-მეტაფორული გააზრებით დატვირთული პლასტიკით და ამავედროულად მკაფიო, თუმცა რამდენიმე მრიანი სიუჟეტური სტრუქტურით, რაც მას მნიშვნელოვან ლიტერატურულ ტექსტად აქცევს.

ტექსტში ზღაპრის კლიშეების გადათამაშება არაერთხელ ხდება. ასევე, ვხვდებით ფოლკლორული ზღაპრებისათვის კარგად ნაცნობ

მოტივს – მამის დარიგების კვალდაკვალ წასულ შვილს და ისეთ გზა-სივრცულ მოდელს, როგორიცაა: „ბევრი იარა თუ ცოტა იარა“, მაგრამ ავტორი თითქმის არ მიჰყვება ზღაპრის კანონზომიერებას და კიდევ ერთხელ უბრუნდება სიკვდილ-სიცოცხლის ფილოსოფიურ გააზრებას, პიროვნული სკეპსისით შეპყრობილ ადამიანს, სწორედ ამ სკეპსისის გამო რომ უსხლტება ხელიდან ბედნიერება. ბედნიერების ილუზორულობის კარგად ნაცნობი თემის გაღრმავება აქ ბუნებრივად ხდება სიყვარული-სიკვდილის არქეტიპით, რომლის ვარიანტით, ფაქტობრივად, ტექსტში სამი დამოუკიდებელი ამბავი (ნადირის სიყვარულის ამბავი, ატმის ყვავილის ზღაპარი, ზღაპარი სიკვდილის ყვავილზე) იკვრება ერთ მთლიანობად.

ნაწარმოებში აღუზირდება ო'ჰენრის „უკანასკნელი ფოთლის“ ზოგიერთი პასაჟი. მნიშვნელოვანია, ასევე, ატმის ყვავილი და ატმის ხე, როგორც მეტაფორები. ხე ბიბლიის მიხედვით სიცოცხლის ხის სიმბოლოა, რომელშიც ღმერთი იგულისხმება. სწორედ მათთანაა დაკავშირებული ტექსტის უმთავრესი მსოფლმხედველობრივი ხაზი, რომელშიც კარგად გამოიკვეთა სიკვდილის ესთეტიზაციის ასე კარგად ნაცნობი თეზა და კიდევ ერთხელ მიეცა მხატვრული ფორმა სიყვარული-სიკვდილის ტრაგიკულ არქეტიპს. თუ მეტატექსტებში გადაულახავი წინააღმდეგობა თავს იჩენს დაბალი ფენიდან გამოსული სატრფოს მიუღებლობის ფორმით, მოდერნისტულმა ტენდენციამ სწორედ იმით იჩინა თავი, რომ ახალი ინტერპრეტაციისას ბოროტ სულად, აჩრდილად მოგვევლინა სატრფოს სულში ჩასახლებული ეჭვი, რომლის მაპროვოცირებელ იმპულსად სხვა ტექსტი, სხვისი ისტორია იქცა, რაც თავისთავად, ანგარიშგასაწევი ფაქტორია, როდესაც ლიტერატურული ზღაპრის თავისებურებებს ვიკვლევთ.

ატმის ყვავილის მეტაფორაში გალაკტიონთან ერთდება მშვენიერება და სიკვდილი. საგულისხმოა, რომ ალექსანდრე აბაშელის ერთ-ერთი საკმაოდ ცნობილი ლექსია „ატმის ყვავილები“, რომელშიც ატმის ყვავილი ქალის მიერ მოძღვნილი სიყვარულია, შავი მამალი რომ ემტერება. ასე რომ, შემთხვევით არც აბაშელის პროზაულ ტექსტში ჩნდება სათაური – ატმის ყვავილი. იგი კარგად აჩვენებს მარადიულს ცვალებად სამყაროში. ასევე, ყველა იმ თავისებურებას, რომელიც ახასიათებს ავტორის ნარატივს ხალხური მეზღაპრის ტექსტისაგან განსხვავებით.

ლიტერატურული ზღაპრის მხატვრული ტრანსფორმაციისა და ინტერპრეტაციის თავისებურებების გამოვლენით ძალზე საგულისხმოა დემნა შენგელაია. ამ თვალსაზრისით, ცალკე კვლევის ობიექტია რომანი „სანავარდო“, რომელშიც მწერალმა წარმატებით გამოიყენა

სწორედ მითი-ზღაპრის ფორმა და იგი მთლიანად დაუქვემდებარა ნაწარმოების დედააზრის სიმბოლურ-მეტაფორულ გააზრებას. დემნა შენგელაიას დამოუკიდებელი სახითაც აქვს გამოქვეყნებული ლიტერატურული ზღაპრები, რომელთაგან აღსანიშნავია ჩრდილოეთის პატარძალი, განსაკუთრებით კი ნაცარქექია. ეს უკანასკნელი ტიპური ფოლკლორისტული ხასიათის ნაწარმოებია და მასში ნაცარქექიას სახის ძალზე საინტერესო გადააზრებასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ იგი ცაკლე მსჯელობას მოითხოვს.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურული ზღაპრის განვითარება XX საუკუნის პირველ მეოთხედში სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსულ ავტორთა შემოქმედებაში, მიუხედავად იმისა, რა მოცულობით მიმართა მას ამა თუ იმ მწერალმა, აშკარად დაუკავშირდა მოდერნისტულ ესთეტიკას და იმ სიახლეებს, რომლებმაც სწორედ მოდერნისტული გამოცდილების კვალდაკვალ არაერთი მნიშვნელოვანი სიახლე მოიტანა ქართულ ლიტერატურაში. განსაკუთრებით ნაყოფიერი ამ თვალსაზრისით აღმოჩნდა ზღაპარი-მინიატურა, კიდევ უფრო მეტად რომ წარმოაჩინა ავტორის ინდივიდუალური ხელწერა და დაშორდა ფოლკლორულ საწყისს, თუმცა ეს სრულებით არ ნიშნავს, რომ ავტორები უარს ამბობენ ფოლკლორული ზღაპრების გადამეშავების არანაკლებ ნაყოფიერ ტრადიციაზე, რომელიც ზოგადადაც გავრცელებულია 1930-იან წლებში.

მოდერნისტული ეპოქის ზღაპრებმა ქართულ მწერლობაშიც ისევე, როგორც სხვა ქვეყნების ლიტერატურაში, აჩვენა ავტორთა ლიტერატურულ ესთეტიკური თუ ფილოსოფიურ-მორალური მრწამსი, წარმოაჩინა თავად ამ ჟანრის მყარი და არსებითი ელემენტები – ფანტასტიკური დეტალის შემცველი სიუჟეტი, რომელიც შესაძლებელია გართულებული იყოს ქვესიუჟეტებით. მეტაფორული გააზრებისას კი ვიღებთ რამდენიმეპლანიან ტექსტს არაერთგვაროვანი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობით, რაც განზოგადების მაღალი ხარისხის გამო მისი დაწერის შემდგომ განვითარებული მოვლენების არსსაც შესაძლოა გამოხატავდეს, გარდა იმისა, რომ ოსტატურად წარმოაჩენს ქართველ მწერალთა დახვეწილ გემოვნებასა და ენობრივი ფენომენისადმი განსაკუთრებულად ფაქიზ დამოკიდებულებას.

დამოწმებანი:

აგინიკოვა 2009: Овчинникова, Л. В. *Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика*, тема диссертации и автореферата по ВАК 10.01.01, 10.01.09, доктор филологических наук. <http://www.dissercat.com/content/content/russkaya-literaturnaya-skazka-xx-veka-istoriya-klassifikatsiya-poetika#ixzz2tb5a4Z9C>

ბრეგაძე 2016: ბრეგაძე ლ. „უახლესი ლიტერატურული პროზის მიმართება ზეპირსიტყვიერებასთან“. *მხატვრული აზროვნების ტრანსფორმაციის ფორმები ქათულ ფოლკლორში* (რედ-ები: ი. რატიანი, რ. ჩოლოყაშვილი). თბილისი: „სამშობლო“, 2016.

გაგნიძე 2011: გაგნიძე ნ. „რობაქიძის ლიტერატურული ზღაპარი „ორი ძმა“. V საერთაშორისო სიმპოზიუმის „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები“ მასალები. ნაწილი II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

კლდიაშვილი 1975: კლდიაშვილი ს. *თხზულებათა კრებული*. ტ. III. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

კუტივაძე 2010: კუტივაძე ნ. „ლიტერატურული ზღაპარი ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში“. *ლიტერატურული დიალოგები*. V (რედ. ა. ნიკოლეიშვილი). ქუთაისი: „ანსუ გამომცემლობა“, 2010.

ლორთქიფანიძე 1959: ლორთქიფანიძე ნ. *თხზულებათა სრული კრებული* 4 ტომად. ტ. I. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

ტოპოროვი 1983: Топоров, В. Н. *Пространство и текст. Текст: семантика и структура*. Москва: 1983. http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html

რობაქიძე 2016: რობაქიძე გრ. *ორი ძმა*. არავი (რედ. მ. ბერიძე). ახალციხე: „ახალციხის უნივერსიტეტი“, 2016.

ჯალიაშვილი 2010: ჯალიაშვილი მ. „სანდრო ცირეკიძე“. ცირეკიძე ს. *რაინდთა ლანდები* (რედ-ები: რ. ჩხეიძე, ე. თავბერიძე). ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი, 2010.

ჯორჯიკია 1986: ჯორჯიკია ჯ. *სავიზიტო ბარათი*. თბილისი: „მერანი“, 1986.

ANNA LETODIANI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Understanding of Black Color in the Art of Terenti Graneli

Work provides analysis of the substance of black color in the art of Terenti Graneli, based on various theories and views about the colors (Turner, Goethe, Kandinsky, Loucheur and others), as well as color symbolic.

Studies showed that in Terenti Graneli's art, black color is associated with sadness, sorrow, grief, rejection of life, grave, death, hopelessness, negative mood. In perception of black color, in Terenti Graneli's poems the general cultural experience, information in the collective mind dealing with this color is taken into consideration, though, with negative connotation only. In our opinion, in Terenti Graneli's art, understanding of colors mostly in the negative context (and this is applicable not only to black but also to yellow, white, red, blue) should be regarded as individual vision of the world, some kind of expression of inner, psychological condition and signs of personal nature, stylistic characteristic of writing and thinking.

Key words: Color; Graneli.

ანა ლეთოდანი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

შავი ფერის გააზრება ტერენტი გრანელის შემოქმედებაში

ნებისმიერი ფერი გარკვეული თვალსაზრისით შემოქმედებს ადამიანის ემოციებზე, განწყობილებაზე. ფერთა ნაწილი აღაგზნებს ნერვულ სისტემას, ზოგიერთი მათგანი, პირიქით, ამშვიდებს (რუ-ბინშტაინი: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/rubin/). ადამიანს უყვარს ესა, თუ ის ფერი, აქვს საკუთარი ფერი (ბოდრიარი: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bod_SisV/02.php). რომელიმე ფერისათვის უპირატესობის მინიჭება, მისი აღქმა-გააზრება დიდწილად ეფუძნება, როგორც ობიექტურ მახასიათებლებს (სინათლე, სისუფთავე, ხარისხი, ფაქტურა და სხვა), ისე აღმქმელის სუბიექტურ

თვისებებს (ემოციურ – მორალურ ფაქტორი (ბოდრიარი: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bod_SisV/02.php), ნერვულ – ფსიქიკური ნყოფა, ასაკი, სქესი, ინტელექტი და ა. შ). დიდი მნიშვნელობა აქვს, აგრეთვე ნაციონალურ და სოციო-კულტურულ გარემოს, კოლექტიურ ცნობიერებაში არსებულ ინფორმაციას. თუმცა სავსებით შესაძლებელია, ადამიანის ინდივიდუალური ტემპერემენტიდან და ხასიათიდან გამომდინარე, ამა თუ იმ ფერისადმი დამოკიდებულება შეიცვალოს (იტენი: https://vk.com/doc-21974283_233051160?dl=1776aa24179b123421fe1Ta). ხედვის ობიექტური ასპექტებს სპექტრალურ – ფიზიკური ოპტიკის, ხოლო სუბიექტურს, ფიზიოლოგიისა და ფსიქოლოგიის საშუალებით შეისწავლიან.

ფერი სხვადასხვაგვარ ასოციაციას იწვევს, სიმბოლურ მნიშვნელობათა ფართო და რთული დიაპაზონი გააჩნია (ტრესიდერი: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/655.php).

დღესდღეობით საკმაოდ აქტუალურია, ფერსა და ადამიანის ფსიქიკას შორის კავშირის, ასევე ფერთა სიმბოლიზმის პრობლემის კვლევა.

ფერს, როგორც გამოსახვის მრავალფუნქციურ საშუალებას, აქტიურად მიმართავს ხელოვნების სხვადასხვა დარგი, მათ შორის, ბუნებრივია, ლიტერატურაც. მხატვრულ ტექსტში ფერის გამოყენება უპირველესად, განპირობებულია ფერის სიმბოლური თვისებებით, უნარით წარმოშვას მრავალი ასოციაცია. ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებაში ფერის სიმბოლიკასთან დაკავშირებულმა ასოციაციებმა, ფსიქოლოგიურმა გააზრებამ, მისი სტილის, ასევე, რომელიმე კონკრეტული მიმართულების, თუ ეპოქის შესახებაც შეიძლება მოგვანოდოს გარკვეული სახის ინფორმაცია.

ფერს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა რომანტიკოსთა, მოგვიანებით, სიმბოლისტთა შემოქმედებაში. სიმბოლისტ მწერალთა ლექსიკონში ფერს გამორჩეული ადგილი უჭირავს. იგი ასახავს, ავტორის მდგომარეობას, ემოციებს, შესწევს ნაწარმოების დაფარული აზრის გადმოცემის უნარი (ბელი: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/bel/).

ამდენად, საინტერესოდ გვეჩვენება ტერენტი გრანელის შემოქმედებაში ფერთა სიმბოლური, თუ ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით კვლევა. ამჯერად, მხოლოდ შავი ფერის მნიშვნელობის გააზრებას შევეცდებით. ძირითადად დავეყრდნობით: ტერენის, გოეთეს, კანდინსკის, ლუშერის თეორიებსა და შეხედულებებს, ასევე გავითვალისწინებთ შავი ფერის შესახებ არსებულ სხვა ინფორმაციასაც.

ფერი სამყაროს შეცნობის, მისი მონესრიგების ერთ-ერთ საშუალებად მიიჩნევა. აქედან გამომდინარე, ფერთან დამოკიდებულების

თვალსაზრისით მხატვრული, განსაკუთრებით, კი ლირიკული ნაწარმოებების შესწავლა ხელს უწყობს მათი თავისებურებების უფრო ღრმად გაგებას, ავტორის სამყაროსადმი დამოკიდებულების, მისი მსოფლალქმის უკეთ გამოვლენას (ვეუბიცკაია: <http://www.philology.ru/linguistics1/wierzbicka-96b.htm>).

ლირიკაში, რომელიც გვარეობრივი სპეციფიკიდან გამომდინარე, ადამიანის და სამყაროს ურთიერთობის სუბიექტურ ასახვას ეფუძნება შიგახედვის პოზიციიდან (რატინი 2012: 389), ყველაზე მეტად ვლინდება ავტორის: გრძნობები, ემოციები, შთაბეჭდილებები. ტერენტი გრანელის ლექსები განსაკუთრებით გამოირჩევა მძაფრი განცდებით, განწყობილებებით, ემოციებითა თუ ასოციაციებით. ასეთივე დამოკიდებულება იჩენს თავს შავ ფერთან მიმართებით. საინტერესოა რას გამოხატავს შავი ფერი ზოგადად, და რა აზრობრივი დატვირთვით გვხვდება ის გრანელის შემოქმედებაში.

შავი (ისევე, როგორც ფერთა დიდი ნაწილი) ამბივალენტურობით ხასიათდება. ფსიქოლოგთა დაკვირვებითა, თუ სიმბოლიკის თვალსაზრისით, მისი ნეგატიური მნიშვნელობა ამგვარია: ღამე, სიბნელე, იდუმალება, სიჩუმე, სიცარიელე, ცოდვა, შიში, ნგრევა, დათრგუნვა, ბოროტება, უბედურება, წყვდიადში დანთქმა, დარდი, გლოვა, სიკვდილი, უარყოფა, სასონარკვეთა, შური, სიამაყე, მწუხარება, უსინდისობა, უცვლელობა, სისასტიკე, ხრწნა. მას დემონურ ფერად მიიჩნევენ (თეთრის საპირისპიროდ), აქვს ენერჯის შთანთქმის უნარი. შავი ჭარბი რაოდენობით შეიძლება გამანადგურებელი იყოს. რაც შეეხება ამ ფერის პოზიტიურ სიმბოლიკას, აღმოსავლეთში იგი ასოცირდება: სილამაზესთან, სიმშვიდესთან, დასვენებასთან, სიხარულთან (იაპონია), მუსლიმთათვის შავი სიყვარულის ფერია („თვალის სიშავე“ (საყვარელი ადამიანი) „გულის სიშავე“ (სიყვარული). ის გამოხატავს ასევე: ღირსეულობას, დახვეწილობას, ელეგანტურობას, სექსუალურობას, კლასიკურობას (ნემკინი: http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/va2010_01_02/pdf/047nemykin.pdf, <http://mikhailkevich.narod.ru/kyrs/Cvetovedenie/main10.html>, <http://symbolist.ru/color/black.html>; <http://www.symbolsbook.ru/article.aspx?id=559>, http://www.ifnm.de/produktionen/Farben/michaela-leiblich/HTML/schwarz_wir.html; კუბერი: <http://psy.rin.ru/razdel/80/Cvet-v-nashej-zhizni-M-Kuper-A-Me-t-juz.html>).

შავი უძველეს, ძირითად ფერთა სამეულის (თეთრი შავი, წითელი) ერთ-ერთი წევრია. პირველყოფილი ხალხების საკრალურ ნახატებში ყველაზე ხშირად, სწორედ, დასახელებულ ფერებს ვხვდებით. კიტა მეგრელიძის აზრით, წითლის, შავისა და თეთრის პირველადობის მიზეზი ადამიანის პრაქტიკულ საქმიანობაზე დაკვირვებით უნდა აიხსნას,

მაგალითად, თუ წითელი სისხლის ფერს წარმოადგენდა, შავი ნახშირის ფერი იყო, რასაც მონიშნავს კაცობრიობის უძველესი საცხოვრებელი ადგილებიდან მიღებული მონაცემები (მეგრელიძე 1990: 246). ანნა ვეჟბიციკაიაც ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ფერთი კონცეპტები „ადამიანთა გამოცდილების უნივერსალურ ელემენტებს“ უკავშირდება და ეს უნივერსალური ელემენტები უხეშად შეიძლება ასე განისაზღვროს: დღე, ღამე, მზე, ცეცხლი, მცენარე, ცა, მიწა (ვეჟბიციკაიაც: <http://www.philology.ru/linguistics1/wierzbicka-96b.htm>). ვიქტორ ტერნერის შეხედულებით, ძირითადი ფერების სიმბოლიკის ძირები ადამიანის ფსიქობიოლოგიურ გამოცდილებაში უნდა ვეძებოთ. რაც შეეხება შავის ფსიქობიოლოგიურ გამოცდილებას, იგი ღამის, სიბნელის ფერია. ღამით ადამიანის აქტივობა შესუსტებულია, ის ნაკლებადაა ორიენტირებული გარემოში, არ არის დაცული სტიქიური, უბედურებებისა თუ მტაცებელი ცხოველებისაგან. ამდენად, ამ ფერის ნეგატიური აღქმის ერთ-ერთი/არქეტიპულ საფუძველს, სწორედ გარესამყაროსთან ადამიანის მიმართება წარმოადგენს.

შეიძლება ითქვას, რომ ფერთა სიმბოლიკის გააზრებისათვის დასახელებულ ტრიადას არქეტიპული მნიშვნელობა ენიჭება.

ვიქტორ ტერნერი, სამხრეთ აფრიკის ერთ-ერთი ტომის, ნდემბუს ცხოვრების წესისა და წარმოდგენების აღწერის საფუძველზე, საინტერესო ცნობებს გვანვდის პირველყოფილი ხალხების „ფერთა კლასიფიკაციის“ შესახებ. იგი შენიშნავს, რომ ამა თუ იმ ფერს სხვადასხვა კულტურაში შეიძლება ჰქონდეს მრავალგვარი მნიშვნელობა და კონოტაციის ფართო ველი, თუმცა, ადამიანური, ფიზიოლოგიური კომპონენტი, როგორც წესი, არსებობს ნებისმიერ აბორიგენტა განმარტებებში (ტერნერი: http://royallib.com/read/turner_viktor/simvol_i_ritual.html#383643).

ტერნერის გადმოცემით, ნდემბუს ტომისათვის შავის სიმბოლიკა ამბივალენტურია. იგი: ბოროტებას, უიღბლობას, უნმინდურებას, ტანჯვას, ავადმყოფობას, ჯადოქრობას, სიკვდილს, სქესობრივ ლტოლვას, ასევე ნაყოფიერებასა და მეუღლეობრივ სიყვარულს უკავშირდება. ამ ტომში განსაკუთრებით აფასებენ შავკანიან ქალს, ოღონდ როგორც კარგ საყვარელს და არა ცოლს.

ნდემბუს წევრები შავი საღებავით ღებავდნენ ხოლმე შეწირულთა გვამებს, რაც ბიოლოგიურთან ერთად რიტუალურ სიკვდილსაც მოასწავებდა.

მიიჩნეოდა, რომ ბოროტი ძალებისაგან თავის ასარიდებლად ადამიანს უნდა ჩაეცვა შავი ფერის ტანისამოსი, გაეკეთებინა ამავე ფერის სამკაულები, რათა ბოროტი ძალებს ამ ადამიანებისადმი შური არ გას-

ჩენოდან. ამავე მიზეზით (ბოროტი ძალებისაგან დასაცავად), ახალ-შობილს სხეულზე შავი ფერის საღებავით ახატავდნენ წერტილებს ან სხვადასხვა ფიგურას.

შავი ჯადოქრობისა და მისნობის ფერს წარმოადგენდა. თუკი ნდემ-ბუს ტომის წევრებს, რომელიმე თანატომელზე ეჭვი გაუჩნდებოდათ, რომ ის ან მისი ოჯახის რომელიმე წევრი ჯადოქრობდა, ასეთი ადამიანის საცხოვრის შავი საღებავით მონიშნავდნენ ხოლმე და მერე ამ ადგილს ერიდებოდნენ (ტერნერი: http://royallib.com/read/turner_viktor/simvol_i_ritual.html#383643).

ვასილი კანდინსკი ფერის შესახებ საკუთარ კონცეფციაში, ყურადღებას ამახვილებს ფერის ფსიქოლოგიური ზემოქმედების ორ მთავარ ფაქტორზე: „სითბო – სიცივე“ და „სინათლე – სიბნელე“. პირველი ფაქტორი უკავშირდება ყვითლისა და ცისფრის ურთიერთობას. ეს ორივე ფერი, კანდინსკის ტერმინოლოგიით, დაკავშირებულია „ჰორიზონტალურ მოძრაობასთან (მიმართულებასთან)“. ყვითელი „მოძრაობს“ მაყურებლისაკენ, ცისფერი კი პირიქით, მაყურებლისგან. ფერის ადამიანზე ზემოქმედების მეორე ფაქტორი თეთრისა და შავის ურთიერთობაა. კანდინსკი ამ შემთხვევაშიც საუბრობს მოძრაობაზე, მიმართულებაზე. ოღონდ ამჯერად მის „სტატიკურ“ ფორმაზე.

კანდინსკის თეორიის თანახმად, შავი „არაფრობაა“, მასში არ ჩანს რაიმე შესაძლებლობა. ის არის მარადიული სიჩუმე მომავლის გარეშე, დასრულებული პაუზის ნიშანი (კანდინსკი: <http://www.wassilykandinsky.ru/book-116-10-73.php>).

ფსიქოლოგთა დაკვირვებით, შავი: ავტორიტარიზმს, ავტორიტეტულობას, აგრესიას გამოხატავს. ეს ფერი ცნობისმოყვარეობას იწვევს, რადგან რაღაც საინტერესოსა და შესაძლებელია, საშიშსაც მაღავედს. შავი ცხოვრების უხალისოდ აღქმის სიმბოლოსაც წარმოადგენს. ამ ფერის მუდმივად არჩევა გარკვეული კრიზისული ფსიქოლოგიური მდგომარეობის არსებობასა და სამყაროს აგრესიულ მიუღებლობაზე მიუთითებს, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, თუ სხვა ფერთა შორის უპირატესობას მას ანიჭებენ (<http://zhurnal-razvitie.ru>, ნემკინი: http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/va2010_01_02/pdf/047nemykin.pdf).

ტერენტი გრანელის შემოქმედებაში, შავი ნამდვილად არ არის ის ფერი, რომელსაც გამოყენების თვალსაზრისით, განსაკუთრებული უპირატესობა ენიჭება (ასეთია, თეთრი ფერი, თუმცა, მასაც მხოლოდ უარყოფითი კონოტაციით ვხვდებით). იგი დაახლოებით მე – 4 – მე – 5 ადგილზეა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გრანელთან საკმაოდ ხშირად ვხვდებით ფერებს, არცთუ იშვიათად, ერთ სტროფში შეიძლება რამ-

დენიმი ფერიც იყოს გამოყენებული, ფერი ფიგურირებს ლექსების სა-
თაურშიც („ცისფერი სიშორე“. „ცისფერი სინათლე“).

გრანელთან შავი ფერი ასოცირდება: იმედგაცრუებასთან, უიმე-
დობასთან, ზოგადად, უარყოფით განცდებთან (**„ჩემი იმედი სამუ-
დამოდ რომ დამარცხდება, ვით მონაზონი, შავ ძაძებით შევიმოსები“**
(„მკრთალი სილუეტი“) (გრანელი 1972: 3), **„ღამეებმა დაფარეს უამრავი
სურვილი“** („მგლოვიარე სერაფიმები“) (გრანელი 1972: 80); ბოროტე-
ბასთან, ცოდვასთან, მწუხარებასა და მონყენილობასთან (**„რომ სულში
ირგვლივ ბოროტების შავი ნისლია, და ჩემი ტანი ცოდვებისგან დამძიმე-
ბული“** („საიდუმლო მისაღმება ჭლექიან სამრეკლოს“) (გრანელი 1972:
13); **„ვერ გავარღვივ ბოროტების შავი რკალები, მუდამ თან დამდეგს მე
უსაზღვრო მონყენილობა“** („ვედრება უფალთან“) (გრანელი 1972: 28).
ერის ფრომი აღნიშნავს, რომ სიცხადე მხოლოდ წარსულთან მიმართე-
ბით არსებობს, მომავალთან დაკავშირებით კი, ნათელი მხოლოდ ისაა,
რომ ოდესმე მოვა სიკვდილი. ეს უდევს საფუძვლად „მწუხარების ნიშ-
ნად“ შავი ფერის სამოსის ჩაცმას ([http://filosof.historic.ru/books/item/f00/
s01/z0001028/](http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001028/)). გრანელის შემოქმედებისათვის არ არის უცხო მომავ-
ლის ამგვარი ხედვა, პირიქით, მასთან შავი ფერი ხშირად უკავშირდება
სიკვდილს, დაღუპვის მოლოდინს **„ნინ უფსკრულია და შავი ნისლი მახ-
ვევია ირგვლივ“** („გულიდან სისხლის წვეთები“) (გრანელი 172: 43); **„ჩემი
გზა მიდის სამარისაკენ, და ნაპრალებთან წევს შავი ღამე“** („მოგზაუ-
რობა თბილისისაკენ“); (გრანელი 1972: 68). სიკვდილის შემდეგ დროც
შავ ფერთან არის გაიგივებული და უარყოფით კონტექსტში გაიაზრება
(**„ნამოვა წვიმა, ქარიშხალი და მონყენილ საფლავზე დამაყრის ყვითელ
ფოთლებს. ასე, დროთა შავი წვეთებით დახავსდება ჩემი სამარე, ზედ
ნამოიზრდება ბალახი“** („სიკვდილის შემდეგ“) (გრანელი 1972: 50). შავს,
ისევე, როგორც თეთრს გოეთე საერთოდ არ მიიჩნევს ფერებად. მის-
თვის ისინი აბსოლუტურ სიბნელესა (შავი) და აბსოლუტურ სინათლეს
(თეთრი) წარმოადგენს. ფერები მათ შორისაა განთავსებული. სინათ-
ლის მატების დროს ფერები შავიდან თეთრისკენ „მოძრაობს“, ხოლო
კლებისას, პირიქით, საპირისპირო მიმართულებით (მას მოჰყავს ასეთი
მაგალითი, გამთენიისას სინათლის მატებასთან ერთად, ღამის შავი ცა
გაღიავენას იწყებს, ჯერ მუქი ლურჯი ხდება, შემდეგ, თანდათანობით
ცისფერს იღებს) (გოეთე: [http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/
farbenlehre/1-i/02.htm](http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/
farbenlehre/1-i/02.htm)). შავისა და თეთრის მსგავს აღქმას გრანელთანაც
ვხვდებით (რთული სათქმელია, ეს, ცნობიერ, თუ არაცნობიერ დო-
ნეზე ხდება). ზოგჯერ, მის ლექსებში შავი ფერი პირდაპირ არც არის
დასახელებული, თუმცა, შავის ასოციაციას ქმნის: სიბნელე, ღამე,
შუალამე, უკუნი, როგორც სინათლის, ფერის ნაკლებობა (**„შუალამეა,**

რალაც ვერ ვისვენებ, და ახლა მინდა იყოს გათენება“ („ლამის მოუსვენ-რობა“) (გრანელი 1972: 61); **„დაბნელდა სივრცე, დაბნელდა ბინა, დამ-გლოვიარდნენ სახლის მინებიც“** („მიცვალებულის დღიურიდან (თემა სიკვდილის შემდეგ“) (გრანელი 1973: 62); **„სადაც მე ვდგავარ, იქ სიბ-ნელუა, იქეთ არაფერ არ იხედება“** (გრანელი 1972: 149); **„ჩვენს ცხოვრე-ბას თანაბარს შთანთქავს ღამე უკუნი“** („მწუხარე მელოდია“) (გრანელი 1972: 8). ხანდახან, შავთან, ღამესთან მიმართებით გამოყენებულია მსაზღვრელები „საშინელი“, „მძიმე“, „უსაშველო“, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს, ლექსებში გამოხატულ ისედაც მძიმე ემოციურ ფონს: **„რა ვქნა, შავი ღამეა, მძიმე და უსაშველო...“** (გრანელი 1972: 117); **„მიდის ფერნასული დღე, ღამე მომიახლოვდა, ღამე მომიახლოვდა, შავი და საშინელი“** („ცისფერი სიშორე“) (გრანელი 1972: 30). შეიძლება დავა-სახელოთ ისეთი შემთხვევებიც, როცა გრანელთან თეთრი და შავი ფერი წარმოადგენს არა ოპოზიციურ წყვილს, არამედ, უარყოფითი მნიშვნელობის მქონე სინონიმებს, ასოცირდება სიკვდილთან/თვითმ-კვლევლობასთან (**„შავი ფიქრები გროვდება ისევ, დგება წამების თეთრი საათი“** („პოეტი პატიმარი“) (გრანელი 1972: 93); **„ქრიან ფიქრები თე-თრი და შავი, და ეს დღეები სახეს მიცვლიან. ახლა ხომ დროა, მოვიკლა თავი, მეტის მოთმენა არ შემიძლია“** (გრანელი 1972: 115); **„და მე აღარ მშორდება შავი ფიქრი დაღუპვის“** (გრანელი 1972: 121).

ფსიქოლოგთა შეხედულებით, ფერის დადებითი ან უარყოფითი მნიშვნელობით აღქმა ადამიანის სულიერ მდგომარეობაზეა დამოკიდე-ბული. მაქს ლუშერი აღნიშნავს, რომ ფერი მუსიკის მსგავსად, გრძნო-ბათა ენაა, ან სხვაგვარად, რომ ვთქვათ, ფერი ერთგვარი „ვიზუალი-ზებული გრძნობაა“. მაქს ლუშერის თეორიის მიხედვით, ადამიანის ფერთან დამოკიდებულება, რომელიმე ფერისთვის უპირატესობის მინიჭება, მეტ-ნაკლები სიზუსტით განსაზღვრავს აღმქმელის ემოცი-ური მდგომარეობასა და პიროვნული ხასიათის ნიშნებს. ლუშერის აზ-რით, ეს ფაქტი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის საზომიცაა. როცა ადა-მიანი ოპტიმიზმითაა აღსავსე, ირჩევს ენერგიულ ფერებს (ყვითელს და წითელს), ამ დროს, როგორც წესი, უარყოფს სიმშვიდის, სინყნარის გამომხატველ მაგალითად, ლურჯსა და ყავისფერს, ასევე არარსე-ბობის ფერს, შავს (ლუშერი: file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/Rar\$EXa0.882/cvet_vashego_haraktera/LUSHER.HT).

ლუშერის მიხედვით, შავი უარყოფის ფერია. ფსიქოლოგთა დაკ-ვირვებით, „დათრგუნულობა“ (ფროიდი), ან „ჩრდილი“ (იუნგი), რო-გორც ნებისმიერი ფსიქიკის არაცნობიერის ნაწილი, სიზმარში ხშირად სიმბოლიზდება შავ ფიგურებისა და ცხოველების სურათების სახით (<http://www.symbolonline.de/index.php?title=Schwarz>).

გრანელის ლექსებიდან ზემომოხმობილი სტრიქონები მონიშნულს, რომ მასთან საერთოდ უგულვებლყოფილია შავი ფერის პოზიტიური გააზრება, შესაბამისად, ბუნებრივია, ის არ აღიქმება: სიყვარულის, სილამაზის, ელეგანტურობის, დახვეწილობის ფერად და ძირითადად, ნეგატიური დატივრთვა აქვს: მონყენილობასთან, დარდთან, მწუხარებასთან, სიცოცხლის უარყოფასთან, სამარესთან, სიკვდილთან, უიმედობასთან, ზოგადად, უარყოფით განწყობილებასთან ასოცირდება. როგორც კვლევამ გვიჩვენა, პოეტი სხვა ფერებსაც, მაგალითად: ყვითელს, თეთრს, ლურჯს, წითელს უმეტესად, ნეგატიურად აღიქვამს. თუმცა, ეს არცაა გასაკვირი, რადგან მინორული განწყობილება, მარტოობის/მარტოსულობის, გაუცხოების განცდა, სიკვდილი არა მხოლოდ მისი შემოქმედების, ასევე ცხოვრების ლაიტმოტივიც იყო. გრანელთან, შავი ფერის აღქმისას, გათვალისწინებულია ამ ფერის შესახებ ზოგადკულტურული გამოცდილება, კოლექტიურ ცნობიერებაში არსებული ინფორმაცია, თუმცა, მხოლოდ ნეგატიური კონოტაციით. ვფიქრობთ, ტერენტი გრანელთან ზოგადად, ფერის, უმთავრესად. უარყოფით კონტექსტში გააზრება სამყაროს ინდივიდუალურ ხედვად, შინაგანი, ფსიქოლოგიური მდგომარეობისა, თუ პიროვნული ხასიათის ნიშნების ერთგვარ გამოვლენად, წერის და აზროვნების სტილურ თავისებურებად უნდა მივიჩნიოთ.

დამონუმბანი:

ბელი: Белый А. *Символизм как миропонимание*. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/bel/;

ბოდრიარი: Бодрийяр Ж. *Система вещей* http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bod_SisV/02.php;

გოეთე: Johann Wolfgang von Goethe. *Zur Farbenlehre*. <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/farbenlehre/1-i/02.htm>;

გრანელი 1972: გრანელი ტ. *ლირიკა*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ვეუბიცაია 1996: Вежбичка А. *Язык. Культура. Познание*. Москва: 1996. <http://www.philology.ru/linguistics1/wierzbicka-96b.htm>;

იტენ: Иттен, И. *Искусство цвета*. https://vk.com/doc-21974283_233051160?dl=176aa24179b123421ferTa;

კანდინსკი 1910: Кандинский В. В. *О духовном в искусстве*. 1910. <http://www.wassilykandinsky.ru/book-116-10-73.php>;

კუპერი ... : Купер М., Мэтьюз А. *Психология – Что мы знаем о цвете? – Цвет в нашей жизни*. <http://psy.rin.ru/razdel/80/Cvet-v-nashej-zhizni-M-Kuper-A-Me-t-juz.html>;

მეგრელიძე 1990: მეგრელიძე კ. *აზრის სოციალური ფენომენოლოგია*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1990.

ნემკინი: Немыкин В. В. *Символика цвета*. http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/va2010_01_02/pdf/047nemykin.pdf;

რატინი 2012: რატინი ი. „ლიტერატურული გვარები და ჟანრები“. ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი. თბილისი: GCLAPress, 2012.

რუბინშტაინი: Рубинштейн С. *Основы общей психологии*. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/rubin/;

ტერნერი: Тэрнер, В. *Символ и ритуал*. http://royallib.com/read/turner_viktor/simvol_i_ritual.html#383643;

ტრესიდერი: Трессидер Д. *Словарь символов*.

http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/655.php;

http://www.ifnm.de/produktionen/Farben/michaela-leiblich/HTML/schwarz_wir.html;

<http://mikhailkevich.narod.ru/kyrs/Cvetovedenie/main10.html>;

<http://www.symbolsbook.ru/article.aspx?id=559>;

<http://www.symbolonline.de/index.php?title=Schwarz>;

<http://symbolist.ru>;

TRISTAN MAKHAURI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

For the Origin of the Pseudonym “Graneli”

The paper deals with the pseudonym “Graneli”, Terenti (Graneli) Kvirkveia, Georgian modernist poet of the XX century. There are considered four probable versions in the article and introduced the idea about the fact that the word “Graneli” is connected with the Holy Grail.

Key words: Terenti Graneli, Graali.

ტრისტან მახაური

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ფსევდონიმ „გრანელის“ წარმომავლობისათვის

ქართული მოდერნიზმის ისტორიაში ტერენტი გრანელი ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა. XX საუკუნის ქართული პოეზია წარმოუდგენელია ამ სახელის გარეშე. ტერენტის ნამდვილი გვარი იყო კვირკველია

(ზოგი ვერსიით: კვირკვია) და პირველად „ტერენტი ნალენჯიხელის“ ფსევდონიმით იბეჭდებოდა (1917-1919 წლები). დიდ ინტერესს იწვევს ფსევდონიმი „გრანელი“, რომლის შესახებაც თვითონ პოეტს არავითარი ცნობა არ დაუტოვებია. როგორც მისი ბიოგრაფები მიუთითებენ, ტერენტიმ ეს ფსევდონიმი 1919 წელს აიღო.

ხსენებული ფსევდონიმის თაობაზე არსებობს რამდენიმე მოსაზრება:

1. ტერენტის დების – მაშო და ზოზია კვირკველიების გადმოცემით ფსევდონიმის არჩევას საფუძვლად დაედო ლათინური სიტყვა „გრანუმ“, რაც მარცვალს ნიშნავს. ეს სიტყვა პოეტს გადატანითი მნიშვნელობით აურჩევია: „მეც პატარა, ობოლი მარცვალი, სამყაროს უმცირესი ნაწილი ვარ“ (გრანელი 1972: 172). ამ მოსაზრებას ეჭვქვეშ არ აყენებს გრანელოლოგიის ფუძემდებელი, კრიტიკოსი და მთარგმნელი ლერი ალიმონაკი. იგი ერთ-ერთ ბოლო ინტერვიუშიც ამბობს: „შეიძლება იყოს გრან, გრანულიც – „მე პატარა მარცვალი ვარ“ (ლექსმცოდნეობა 2015: 318). ამავე საკითხს ეხება ლიტერატორი მანანა გვეტაძე, რომელსაც უჭირს ბოლომდე გაიზიაროს აღნიშნული მოსაზრება: „პოეტმა ფსევდონიმად გრანელი აირჩია. შესაძლოა ეს კეთილხმოვანი გვარი, როგორც ზოგიერთები ფიქრობენ, მცირე ნაწილაკის – გრანის აღმნიშვნელი სიტყვიდან მოდის, ამრიგად, გრანელი დაკავშირებულია პატარასთან, მცირესთან. მაგრამ თვით პოეტს არასოდეს დაჰბადებია აზრი თავისი პიროვნების თუ ლირიკის სიმცირის გამო. პირიქით, თავის ლექსებში ის არაერთხელ გამოთქვამს აზრს თავისი სიდიდისა თუ გენიალობის გამოც კი“ (გვეტაძე 1981: 169).

2. ტერენტი ეტრფოდა „აბესალომ და ეთერის“ ოპერაში მარეხის როლის შემსრულებელ იტალიელ ქალს, გვარად გრანელს და მისი სიყვარულით აურჩევია ეს ფსევდონიმი (ამ შეხედულების ავტორები ეყრდნობიან სერგი ჭილაიასა და თენგიზ ვერულავას ჩანაწერებს). ლერი ალიმონაკის მიერ მოპოვებული ცნობის მიხედვით კი „თბილისში ჩამოსული იყო იტალიელი დირიჟორი, რომელმაც დადგა ოპერა „ქრისტინე“. აფიშებზე ეწერა მისი გვარი „გრანელი“ (ლექსმცოდნეობა 2015: 318), თუმცა ლერი ალიმონაკი არც ამ ვარაუდს და არც მომღერალ ქალთან დაკავშირებულ ვერსიას არ იზიარებს.

3. იოსებ კვარაცხელიას მოგონების მიხედვით ტერენტიმ ფსევდონიმი აიღო ტოპონიმ გაგრისა და ქალის სახელის – ნელის შეერთებით: გაგრა-ნელი – გაგრანელი – გრანელი. ეს ერთობ გულუბრყვილო და ნაკლებად სარწმუნო ცნობაა. რომ შემორჩენილიყო გაგრელი ნელისადმი მიძღვნილი ტერენტის ლექსების ციკლი ან დღიურები და მასთან მიმონერები, მაშინ ადვილად ვირწმუნებდით, რომ ხსენებული ფსევდონიმი სწორედ ასეთი გზით დაიბადა, მაგრამ, რაკი ასეთი ფაქტები

არა გვაქვს, ბუნებრივია, ამ მოსაზრების არავითარი ხელჩასაჭიდი საფუძველი აღარ არსებობს.

4. ტერენტის სიყრმის მეგობარი და თანამოაზრე პოეტი კონსტანტინე გაჩეჩილაძე (კონნე სპერელი) უკვე სიჭარმაგის ხანს წერდა, რომ „გრანელი“ წარმოშობილი უნდა იყოს სიტყვისაგან: გრაალელი (გრაანელი – გრანელი). ბოლოხანს ეს მოსაზრება უფრო პოპულარული გახდა და ბევრმა მკვლევარმა გაიზიარა იგი.

თუ გავითვალისწინებთ ტერენტის პოეზიის მისტიკურ ხასიათს, მართლაც გასაზიარებელი უნდა იყოს ეს უკანასკნელი მოსაზრება, ხოლო ფსევდონიმის არჩევის საფუძველი ახალგაზრდა ტერენტისათვის უნდა მიეცა იოსებ იმედაშვილს, რომელმაც ერთხანს საკუთარ სახლში შეიფარა უბინაო ტერენტი. იოსებ იმედაშვილი XX საუკუნის 10-იან წლებში უშვებდა ყურნალს „თეატრი და ცხოვრება“ და ამ ყურნალის ფურცლებზე „იოსებ არიმათიელის“ ფსევდონიმით ბეჭდავდა მასალებს. იოსებ არიმათიელი კი, როგორც ცნობილია, დაკავშირებულია წმინდა გრაალის თასთან. როგორც წმიდანთა ცხოვრებაშია აღნიშნული, “წმიდა იოსებ არიმათიელი იესო ქრისტეს ფარული მონაფე იყო. როგორც სინედრიონის წევრს, მას მონაწილეობა არ მიუღია იმ ბჭობასა და ზრახვაში, რომელიც მაცხოვრისთვის ჯვარცმის სასჯელის გამოტანით დასრულდა. იესო ქრისტეს აღსრულების შემდეგ „მშვენიერი მზრახველი“ გაბედულად მიეახლა პილატეს და უფლის წმიდა ცხედარი გამოითხოვა. მან მაცხოვრის სხვა მონაფესთან, ნიკოდიმოსთან ერთად „ძელისაგან გარდამოხსნა უხრწნელი გვაში მისი, არმენაკითა წმიდითა წარგრაგნა“, გეთსიმანიის ბაღში წაასვენა და თავისთვის შემზადებულ „ახალ საფლავსა დადვა“ ღვთისმშობლისა და მენელსაცხებლე დედათა თანდასწრებით“ (წმიდანთა ცხოვრება 2001).

შუასაუკუნეების ბრეტონულ თქმულებათა მიხედვით, გრაალი ის ბარძიმი, რომელიც იესო ქრისტემ გამოიყენა საიდუმლო სერობის დროს და რომელშიც მოგვიანებით ჯვარცმული მაცხოვრის სისხლის წვეთები შეაგროვა იოსებ არიმათიელმა. ბარძიმი და მახვილი, რომლითაც გარდაცვლილი იესოს სხეული განკვეთეს, იოსებ არიმათიელმა გლასტონბერში ჩაიტანა. თქმულების მიხედვით, ვინც ამ გრაალიდან დაღვეს, ცოდვები მიეტევება. ზოგიერთი ვერსიით, ბარძიმის ახლომნახველსაც კი დიდი ხნით ეძლევა უკვდავება.

გრაალის თემა აქტუალურია XX საუკუნის ქართულ მოდერნისტულ ლიტერატურაში. გრაალის სიმბოლიკა გვხვდება გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში, ხოლო გრიგოლ რობაქიძეს ეკუთვნის რომანი „გრაალის მცველნი“.

საყურადღებოა, რამდენადაა დაკავშირებული ტერენტი გრანელის პოეზია გრაალის თემასთან. ზემოთ ტერენტი გრანელის პოეზიის მის-

ტიკური ხასიათი ვახსენეთ. ახლა მოვუსმინოთ კონსტანტინე გაჩეჩილაძეს, რომელიც ტერენტი გრანელის უახლოესი მეგობარი იყო და ჟურნალ „კრონოსის სარკეში“ ტერენტისთან ერთად იბეჭდებოდა „კონნე სპერელის“ ფსევდონომით. “ერთხელ მან მომმართა ასეთი რჩევისათვის – „მინდა ამ ორი ფსევდონიმიდან („ნალენჯიხელი“ და „გრანელი“) ერთ-ერთი დავიტოვო, შენ რომელს მიირჩევდი“-ო. მე ვურჩიე გრანელი. მხოლოდ ბგერათა კომპლექსის ფლერადობა ედო სარჩულად ჩემს არჩევანს. რაც შეეხება სიტყვის სემანტიკას ან სადაურობას ამ სიტყვისას, მე ამით არ დავინტერესებულვარ; დარწმუნებული ვიყავი, რომ სიტყვა გრანელი იმავე გზით იყო მიღებული, რა გზითაც ნალენჯიხელი. თუ ამ სიტყვას არც ქართულ ტოპონიმიკაში და არც ლექსიკონში ფესვი არ მოენახებოდა, მე ამაზე იმ დროს არ მიფიქრია და არც მიკითხავს პოეტისათვის. ახლა კი ვფიქრობ, რომ ეს სიტყვა უნდა იყოს „გრაალელი“-სგან წარმომდგარი, რაც რელიგიურ-მისტიკურ სანყისზე მიგვანიშნებს“ (ქადაგიძე 2003: 12). მოგონების ავტორი ხანდაზმულია, როცა ამას წერს. თავიდან ის ფრთხილად და მოზომილად გამოთქვამს საკუთარ თვალსაზრისს, ცოტა ქვემოთ კი უკვე დაბეჯითებით ამბობს: „აქედან, ნამდვილად აქედანაა წარმოშობილი ტერენტი გრანელის ფსევდონიმი – გრაალელი – გრანელი – გრანელი“ (ქადაგიძე 2003: 13).

ფსევდონიმი გრანელს გრაალთან აკავშირებს ტერენტი გრანელის ლექსების რუსულად მთარგმნელი ბექა ლაშხია-ხიზღელიც: „სიცოცხლე უკვე ნაბოძები ჰქონდა და ის გადმოიღვარა ლექსებში, როგორც ქრისტეს სისხლი წმინდა გრაალის თასში, რამაც სიცოცხლე მისცა მის ფსევდონიმს – გრანელი“ (დიდი ტერენტი 2012: 39).

იოსებ არიმათიელთან“ (იოსებ იმედაშვილთან) და მის ოჯახთან თითქმის ათი წელი (სავარაუდოდ 1918-1928 წლები) ჰქონდა ახლო მეგობრობა ტერენტი გრანელს, სანამდე მასა და იოსების ვაჟს – გაიოზს შორის არ ჩამოვარდა უთანხმოება ერთი პირადული უსიამოვნების გამო (გაიოზ იმედაშვილი 1983). ამის შემდეგ ტერენტის მათ ოჯახში ფეხი აღარ დაუდგამს. „იოსებ არიმათიელთან“ ათი წლის სიახლოვე და ტერენტის პოეზიის სიმბოლისტურ-მისტიკური ხასიათი იძლევა იმის საშუალებას, რომ მისი ფსევდონიმი „გრანელი“ დაეუკავშიროთ გრაალის თემატიკას, ეს განსაკუთრებით ითქმის მის კრებულებზე: „სულიდან საფლავები“ და “Memento mori” („ტერენტი გრანელი მოდის სისხლიანი სამარიდან. იქნებ ის იყოს ქრისტე მეორედ მოსული“). თუმცა, ვიმეორებთ: ესეც თვალსაზრისია და მის გამყარებას ტერენტი გრანელის პოეზიის ღრმა და საფუძვლიანი კვლევა ჭირდება.

დამონუმბანი:

გვეტაძე 1981: გვეტაძე მ. ტრაგიკული ბედის პოეტი. მნათობი, № 10. თბილისი: 1981.

გრანელი 1972: გრანელი ტ. ლირიკა, რედაქცია და ბოლოსიტყვაობა ლერი ალიმონაკისა. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

დიდი ტერენტი 2012: დიდი ტერენტი გრანელი. სტატიების კრებული. თბილისი: „სვეტი“, 2012.

იმედაშვილი 1983: იმედაშვილი გ. პოეტი ქარის და ლამეების. ლიხავი. თბილისი: „მერანი“, 1983.

ნონორია 2015: ნონორია თ. „ინტერვიუ ლერი ალიმონაკთან“. ლექსმცოდნეობა. VII. ტერენტი გრანელისადმი მიძღვნილი ლექსმცოდნეობის მეშვიდე სამეცნიერო სესიის მასალები. თბილისი: შოთა რუსთაველის ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2015.

ქადაგიძე 2003: ქადაგიძე მ. „სივრცეში დარჩენილი ფრაზები“. კონნე სპერელი (კონსტანტინე გაჩეჩილაძე) ტერენტი გრანელის შესახებ. თბილისი: 2003.

წმიდანთა ცხოვრება 2003: წმიდანთა ცხოვრება. ტ. III. თბილისი: 2003.

SABA METREVELI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Development of Modernism in the Totalitarian Environment

Development of Modernism in the socialistic totality when the party dictatorship brutally governed we can accept the political writing as something anti-event in Art. Political writing not only put a false color on the natural line of development of literature but ruined the general concepts, unleashed the fight against person, actually rejected idea of individuality at all. Meanwhile if in Modernism the human is considered as a part of national-cultural context, political writing unleashed the severe war against everything national, rejected the idea of the motherland and defined it only by political mark opposite to the process of Modernism culture and world outlook.

Key words: Modernism; Proletarian literature.

საბა მებრეველი

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

მოდერნიზმის განვითარება ტოტალიტარულ სივრცეში

მოდერნიზმის განვითარების ინვარიანტად საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში, როცა მიძინვარებდა პარტიული დიქტატურა, შესაძლოა მივიჩნიოთ პროლეტმწერლობა, როგორც ანტიმოვლენა ხელოვნებაში. პროლეტმწერლობამ არა მხოლოდ გაამრუდა ლიტერატურის განვითარების ბუნებრივი ხაზი, არამედ დაშალა მოდერნიზმის ძირითადი კონცეპტები; ბრძოლა გამოუცხადა პიროვნებას, ფაქტობრივად, უარყო ინდივიდის იდეა. ამასთანავე, თუ მოდერნიზმში ადამიანი მოიაზრება ნაციონალურ-კულტურული კონტექსტის ნაწილად, პროლეტმწერლობამ დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა ყოველგვარ ეროვნულს, უარყო სამშობლოს იდეაც, რომელიც განსაზღვრა პოლიტიკური ნიშნით. მოდერნიზტული კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი პროცესის საწინააღმდეგოდ, დაიწყო უარყოფა ყოველგვარი სულიერი კრიზისისა, რადგანაც ეს ეწინააღმდეგებოდა პარტიის გენერალურ ხაზს – ადამიანი ბედნიერი უნდა ყოფილიყო მხოლოდ სოციალისტური აღმშენებლობის ქარ-ცეცხლში, რევოლუციური მონაპოვრის დაცვის ვნებით. მწერლობის მთავარი თემა გახდა ქვეყნის ინდუსტრიალიზაცია და კოლექტივიზაცია. პროლეტმწერლებმა შემოიტანეს და დაამკვიდრეს ისეთი კონცეპტები, რომლებსაც არაფერი ჰქონდა საერთო სულიერობასთან, ადამიანის შინაგან „მე“-სთან, პოეზიის ტრადიციულ ღირებულებებთან და მთლიანად სამომხმარებლო-საგნობრივ სამყაროს ასახავდა მიზანმიმართული იდეოლოგიური აქცენტებით (ქურა, ჩაქუჩი, ტრაქტორი, კომბაინი, ნამგალი...), რის შედეგადაც მწერლობის თემატიკა და სააზროვნო სივრცე გახდა ჩაკეტილი, დასაზღვრული, დეტერმინებული და დეჰუმანისტური.

კიდევ ერთი და მნიშვნელოვანი ისიცაა, რომ ნიცშეანური ტრაგიზმი „ღმერთი მოკვდა“ პროლეტმწერლობაში კრიზისად კი არ გაფორმდა, ქრისტიანული პარადიგმა კი არ შეიცვალა, არამედ მთლიანად ჩამოიშალა. ღმერთი მოკლეს, აგრესიულმა ათეიზმმა დაბადა დოგმატური მარქსიზმი. ფაქტობრივად, შეიქმნა ახალი რელიგია – კომუნისტური რელიგია, რომელმაც ქრისტიანობას მსოფლმხედველობრივი ბირთვი გამოაცალა და პარტიულ რელიგიად აქცია. პროლეტმწერლობამ ასახა უსულო და უღმერთო ცივილიზაცია, დაიკარგა სიყვარულის, სიკეთის, თანაგრძნობის, მეგობრობის, ერთგულების, ადამიანობის

კონცეპტები; კულტურულ-სააზროვნო სივრცეში გაქრა მარადიული ღირებულებები და შეუცვლელი ფასეულობები. ყოველგვარი კულტურული, რომანტიკული, პატრიოტული ინტერნაციონალურის, მუშურ-გლეხურისა და კლასობრივის სახელით შეენირა დეფორმირებულ სინამდვილეს.

ფილიპე მახარაძემ ქართველ მწერალთა მეორე ყრილობაზე 1926 წელს რიხით განაცხადა: „პროლეტარული კულტურა, პროლეტარული პოეზია, პროლეტარული ხელოვნება გუშინ არ დანყებულა, ეს დაიწყო მაშინ, როდესაც დაიწყო მუშათა მოძრაობა, როდესაც დაიწერა „ინტერნაციონალი“, რომელსაც მღერით. ის დაიწყო 60 წლის წინეთ. აი, რა დიდი წარსული აქვს პროლეტარულ მწერლობას და ხელოვნებას“ (მახარაძე 1926: 251-252). პროლეტარული მწერლობა ეს არის ლიტერატურა, რომელიც ასახავს პროლეტარიატის, როგორც კლასის, მსოფლმხედველობას, რომელიც სათავეში უდგას ბრძოლას სოციალისტური საზოგადოებისათვის. მიზანი ამ კლასისა მიიღწევა მხოლოდ რევოლუციური გზით და სწორედ ეს პათოსია წამყვანი ნებისმიერი ქვეყნის პროლეტარული მწერლობისათვის. პროლეტარული ლიტერატურა წარმოიქმნება და ფორმირდება რევოლუციური ბრძოლის პირობებში და ემსახურება მუშათა კლასის პოლიტიკურ სიმწიფესა და აქტივობას. მისი დამახასიათებელი ნიშანია მებრძოლი ინტერნაციონალიზმი.

პროლეტარულ-სოციალისტური ლიტერატურის უმთავრესი განმაპირიბებელი ფაქტორი, არსი და შემოქმედებითი მიზანი არის მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლის, რევოლუციური შეგნებისა და მისწრაფებების ასახვა. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ესაა მკვეთრად პოლიტიზებული ლიტერატურა, პარტიის, ხელისუფლების რუპორი, რომელმაც რევლუციური პრაქტიკით შექმნა და განავითარა ყველა ასპექტი და ფორმა იმ იდეოლოგიისა, რომელსაც მთლიანად დაუქვემდებარა მხატვრული შემოქმედება. მაგალითად, ი. გომართელის აზრით: „დღეს ძალაუფლება პროლეტარიატის ხელშია, ცხოვრებაში ის გაბატონდა, ცხადია, მან უნდა დაუმორჩილოს თავის მიზნებს პოეზიაც. პოეზია უნდა შეიქმნეს პროლეტარიატის ზრახვათა და მისწრაფებათა გამომსახველი. ეს უნდა მოხდეს და მოხდება კიდევ!“ (გომართელი 1926: 2). ასეთ რიტორიკას ამართლებდა და ამაგრებდა რუსეთის კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რეზოლუცია, რომლის მიხედვითაც კლასობრივ საზოგადოებაში არ არის და არც შეიძლება იყოს ნეიტრალური ხელოვნება. უფრო ადრე კი, 1905 წელს დაიბეჭდა ლენინის წერილი „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“. სათაურიდანაც უკვე ცხადია, რომ ლიტერატურა

პოლიტიკური იდეოლოგიის ნაწილად გამოცხადდა: „ჩვენი ლიტერატურული პოლიტიკის ძირითადი საფუძველი ის არის, რაც, საერთოდ, ახასიათებს ბოლშევიზმს. ბოლშევიკური პარტია არც ერთ სფეროს არ სტოვებს თავისი გეგმიანი ხელმძღვანელობისა და ზემოქმედების გარეშე. რა თქმა უნდა, მწერლობაც ორგანიულად შედის ბოლშევიკური ზემოქმედების ფარგლებში (ბუაჩიძე 1960: 7). **ალეირახსნილმა ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპმა დაამკვიდრა სიძულვილი და დაუნდობლობა იმათ მიმართ, ვინც სხვა პოლიტიკურ პლატფორმაზე დგას, ვისაც განსხვავებული შეხედულება გააჩნია. „ან იქით, ან აქეთ! მესამე გზა არ არსებობს“ – ამტკიცებდნენ დიქტატურის მებოტბენი (ბუაჩიძე 1931: 24-25). პროლეტმწერლის ეს სტრიქონებიც: „მე ბოლშევიკის გარდა სხვა ვინმე / არ მიმარჩია ადამიანად“ (კ. ლორთქიფანიძე) – ნათლად წარმოაჩენს ლიტერატურის ჰუმანური პრინციპების სრულ უარყოფასა და ლიტერატურის პარტიულობის აბსურდულობას, უაზრობას, აგრესიულობას, რაც პირდაპირი ნიშანია იმისა, თუ რას უშვრება ადამიანს ანტიეროვნული პოლიტიკური დოქტრინის ერთგულება.** ყურნალი „პროლეტარული ხელოვნებისათვის“ ლოზუნგად აცხადებდა: „ბრძოლა პარტიის გენერალური ხაზისათვის ხელოვნების საშუალებებით, ბრძოლა ბოლშევიზმის დიდი ხელოვნების შექმნისათვის!“ (პროლეტარული ხელოვნებისათვის 1931: 2). ამავე წელს გამოცემულ ნიგში ბ. ბუაჩიძე დაბეჯითებით ამტკიცებდა: „გადაამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს პარტიის ხაზის ურყევ გატარებას ლიტერატურის ფრონტზე. საქართველოს პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციის აქტივი მტკიცედ იდგა და დგას პარტიის ლიტერატურული პოლიტიკური ხაზის სინამდის სადარაჯოზე! (ბუაჩიძე 1931: 3). ამ მოწოდებას მხარს უბამდა ა. მაშაშვილიც: „პროლეტარული მწერლობა როგორც დღემდე, ისე მომავალშიც მედგრად იბრძოლებს პარტიის გენერალური ხაზისათვის“ (იქვე: 50). ერთი ქართველი პროლეტმწერალი კი ჯიბრით წერდა: „მგლების ღმუილმა ვერ დაამარცხოს / პარტიის ხაზი გენერალური“ – ასეთი მრწამსი გამომდინარეობდა სწორედ ბოლშევიკური ხელისუფლების უძლველოობის, ლენინურ-სტალინური მოძღვრების უცდომელობის რწმენისაგან. გენერალური ხაზი გულისხმობდა იმას, რომ ერთგული უნდა ყოფილიყავი პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის (ბელადის) პოლიტიკისა. ამ ხაზიდან მარჯვნივ ან მარცხნივ გადახვევა არავის ეპატიებოდა. ამიტომაც წერდნენ და აფრთხილებდნენ ერთმანეთს: „ზოგიერთი პროლეტარული მწერალი თავის შემოქმედებაში ვერ ახორციელებს გენერალურ ხაზს. ზოგიერთი პროლეტარულ მწერალის შემოქმედებაში ფართო დასაყრდენს პოულობს წვრილ-ბურჟუაზიული რადიკალიზმი („მემარცხენეობა“) და

ნვრილ-ბურჟუაზიული ლიბერალიზმი (მემარჯვენეობა) (რადიანი 1931: 97). მემარჯვენეობა-მემარცხენეობის ასეთი დაყოფა-გააზრება თავად „ამხანაგ სტალინს“ ეკუთვნოდა. დანაშაულად ითვლებოდა დუმილი (ე.ი. არ მოსწონს ბოლშევიკური ხელისუფლება) და აპოლიტიკურობაც, – სრული განრიდება პოლიტიკისგან. რ. გვეტაძე ერთ თავის ლექსში წერდა: „რადგან არაფერი მესმის მსოფლიო პოლიტიკის, / რომელსაც შეიძლება მოჰყვეს ახალი ომი, / გადავწყვიტე ვიცხოვრო ასე: / ვირივით წყნარად და შრომით“. ამისთვის მაშინვე გაიკიცხა პროლეტმწერლობის მეთაურისაგან: „ეს არის აპოლიტიკურობის მართლაც და ჭეშმარიტი ობივატელობის ფილოსოფია. პოლიტიკაში გაურკვეველობა და „ვირული სიწყნარე“ მოკავშირულ მწერლობას ვერ შეუთავსდება... დაუნდობელი და სასტიკი ბრძოლა რეაქციონური მწერლობის წინააღმდეგ! (ბუაჩიძე 1960: 12). ძალზე ნიშანდობლივია კ. ლორთქიფანიძის მოგვიანო პერიოდის მოთხრობა „სიტყვა იყო ღმერთი“, რომლის მთავარი პერსონაჟი, ვანო მურადაშვილი, ასე მსჯელობს: **„წითლების მხარეზე არ ხარ? – მაშ, თეთრებისა ყოფილხარ და ტყვია შუბლში, სხვა ვერაფერი გაგასწორებს... ვინც ჩვენთან არ არის, ის ჩვენი მტერია, მორჩა და გათავდა! მონანიებამ ქვეყანა დაანგრია“.**

გადამწყვეტი ნიშანი პროლეტმწერლობისა არის მისი სოციალური მისწრაფება, რევოლუციური სულისკვეთება, მუშურ-გლეხური ბრძოლა, შეურიგებლობა, დაუნდობლობა, სისატიკე, სიძულვილი კაპიტალიზმისა, ბურჟუაზიისა. ეს არის კლასებს შორის ბრძოლისა და დაპირისპირების გამომხატველი პოლიტიზებული ლიტერატურა, შორს მდგომი ყოველგვარი მარადიული ღირებულებებისაგან, გაუცხოებული ტრადიციისაგან და გაჟღენთილი მდარე ხარისხის, არაფრის-მთქმელი ესთეტიკის (შესაძლოა ითქვას, უესთეტიკო) ნაწარმოებებით. კოლექტიური აზროვნება, დაბადებული და წარმოშობილი კლასობრივ ზიზლსა და პროტესტში, თავის ასპარეზს პოულობს მათს რიგებში. ამის საუკეთესო მაგალითია ფრიდონ წაროუშვილის პოეზია. სანიმუშოდ ეს სტრიქონებიც გამოდგება: **„რომ რესპუბლიკა სოციალისტური / მიძიმე ინდუსტრიით იყოს მოფენილი, / მისი ორგული და მავნებელი / დიქტატურის ქუსლით იყოს გათელილი“; ან: „როგორც პოეტმა – პოლიტიკურმა, უნდა შეასრულო შენი გაკვეთილი; / სოციალიზმის ყველა მავნებელი / დიქტატურის ტყვიით იყოს დახვრეტილი“** (წაროუშვილი 1931: 21).

მწერლობაში წამოჭრილმა **ახალი ადამიანის**, გმირის პრობლემამ სერიოზული საფიქრალი გააჩინა, რადგან უცებ გაჩნდა რევოლუციის ზედმეტი ადამიანის პრობლემაც. კომუნისტური ახალი ადამიანი კოლექტივის მოჯამაგირე უნდა ყოფილიყო, დაუფიქრებლად მზად –

მკვლევლობისა და მძარცველობისთვისაც, დაკარგული უნდა ჰქონდეს სინდისის ქენჯნის უნარიც (ბაქრაძე 1990: 167). ახალი ადამიანი უსიცოცხლო, დაუნდობელი, ყოველგვარი ღირსებისაგან დაცლილი, მექანიკური არსება იყო, უსათუოდ სისტემის ყურმოჭრილი მონა. ამის დამადასტურებელია გ. მუშიშვილის სიტყვები, რომ მწერლობა უნდა ხატავდეს მექანიკურ ადამიანებს, ვინც უსიტყვოდ და დაუფიქრებლად შეასრულებს სკკ პარტიის მოთხოვნებს და დადგენილებებს (იქვე: 84). ახალი ადამიანი, ბოლშევიკი, ებრძვის ძველს – მენშევიკს, მერე რა, თუნდაც ის იყოს მეგობარი ან ნათესავი, როგორც გ. მუშიშვილი ამტკიცებდა: მეგობრობის გრძნობა არყევს ბოლშევიკურ სიმტკიცესო. სოციალიზმის გამარჯვება შეუძლებელია კულტურული რევოლუციის მოხდენის გარეშე. „კულტურული რევოლუცია აუცილებელი პირობაა ადამიანთა მორალის გარდაქმნისათვის, ახალი ადამიანის შექმნისა და ჩამოყალიბებისათვის“ – ნერდა ბ. ბუაჩიძე (ბუაჩიძე 1931: 10).

შეიცვალა გმირის ადგილი, როლი, მიზანი და დანიშნულება ცხოვრებაში. ის არ შეიძლება ყოფილიყო ქართულ ნიადაგზე აღმოცენებული ეროვნული გმირის მსგავსი. პირიქით, დაუპირისპირდნენ ძველსა და ტრადიციულს: „მხცოვანი მწერლებისათვის გიორგი სააკაძეზე და ირაკლი მეფეზე გათავდა გმირების გალერეია“. ჩვენთვის კი ეხლა იქმნება ნამდვილი გმირი და მას მეფის გვირგვინის და ხმლის მაგიერ ხელში უკავია მეფეზოვის ცოცხი, ჩაქუჩი და კედლის გაზეთში კორესპონდენციებს წერს ქარხნის ეზოში უსუფთაობის შესახებ“ (ბუაჩიძე 1930: 260). ფაქტობრივად, შეიქმნა ანტიგმირის მოდელი. ილია ჭავჭავაძის მიერ პოემა „აჩრდილში“ დასმული პრობლემა: „...მაგრამ, ქართველნო, სად არის გმირი, / რომელსაც ვეძებ, რომლისთვისც ვსტირი? / იგი აღარ გყავთ... მის მოედანი / ჯაგით აღვსილა, ვერანად ქმნილა, / გმირის დამბადი დიდი საგანი / თქვენში სპობილა და წაწყმედილა. / გადასდგომიხართ თქვენ ქართველობას, დაგინგრევიათ დიდი მამული“, — ფაქტობრივად, უკვე ბოლშევიკებმა საბოლოოდ გადაჭრეს – დღევანდელი გმირი სოციალისტური აღმშენებლობის „უბრალო“ მუშაა! (ბუაჩიძე 1930: 259).

დაინგრა ოჯახის იდეაცა და მისი ღირებულებითი აღქმაც, მისი სიმტკიცეც და სინმინდეც. არ დარჩათ შეურყვნელი და ნაუბილწველი მშობლისა და შვილის წმიდათანმიდა სიყვარული. პოლიტიკურ ნიადაგზე შესაძლებელი გახდა, შვილს მამა არ დაენდო და გასცა კიდეც პავლიკ მოროზოვმა მამამისი, ამიტომაც კლავდა „მთვარის მოტაცების“ პირველ ვარიანტში არზაყან ზვამბაია მამას. ლიტერატურა ასახავდა ოჯახში მიმდინარე „კლასობრივ ბრძოლას“ (ს. თალაკვაძის „გადასასვლელი“) და ამკვიდრებდა გაუგონარ არაადამიანობას, მა-

გალითად: კალე ფეოდოსიშვილი ასეთ „შედეგებს“ ქმნიდა: „მე გადავწყვიტე მთლიანი გულით, / ახალი ქვეყნის დავრჩე ერთგული! / მე მამას მოვკლავ, დავახრჩობ დედას, / რევოლუციამ თუკი მიბრძანა“ (ფეოდოსიშვილი 1926: 23). შემამოფოთებელია, ეს სისასტიკე და არაადამიანურობა პოეზიად გამოაცხადო და იგი ეთიკურ ნიმუშად დაუსახო მწერლობას. პ. ქიქოძე აღფრთოვანებული წერდა: „ფეოდოსიშვილი ანვითარებს კულტს პროლეტარული ეთიკისას“ (კვერენჩილაძე 2011: 280).

სხვა დანიშნულება მიენიჭა ადამიანს. ის გაბატონდა ბუნებასა და საგნებზე. დაიწყო სამყაროს დამორჩილება-გარდაქმნის ბოლშევიკური ბუმი. „დღეს ორთქლისა და ელექტრონის ბატონობაა. მათი ძალით კაცობრიობა უნდა მისწვდეს ბუნების საიდუმლოებას: ხმელეთზე ეტლების მაგივრად მიჰქრიან ორთქლავლები; ზღვა-ოკეანეებში მიცურავენ მთის ოდენა გემები; ჰაერში გაჰყავთ რკინის გზები; საქართველოც ელის ამ მეოცე საუკუნის კულტურის სხივებს“ – აღფრთოვანებით წერდნენ პროლეტმწერლები (ქურა, II, 1922:). ადამიანი ებრძვის ბუნებას და ამ ბრძოლაში ტექნიკა ამარცხებს ყოფას. ამიტომაც განსაკუთრებული დატვირთვა, რაღაც საკრალური ფუნქცია მიენიჭა ტრაქტორსა და კომბაინს, ჩაქურხსა და ნამგალს...

უცნაურად განიცდება სამშობლოც (თუ ამას შეიძლება პატრიოტიზმი ვუწოდოთ): „ტკივილს ვერ მომგვრის მე სამშობლოს მიწის სიშორე / მე ჩემს სამშობლოს ქვეყანაზე ყველგან ვიპოვი“ (ლორთქიფანიძე 1927: 107); პროლეტმწერლებმა შეძლეს ის, რაც მრავალსაუკუნოვანი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში არავის მოსვლია აზრადაც კი – გაუცხოება სამშობლოსაგან, უარყოფა ეროვნულისა და დამკვიდრება გაუგონარი ნაციონალური ნიჰილიზმისა: **„რად მინდა სამშობლო? / ჩემთვის ერთია / ერეკლე მეფე და ალა-მაჰმად-ხან“** – ასეთ რიტორიკას ზურგს უმაგრებდა კომუნისტური იდეოლოგია. უნებურად გაგახსენდება ოთარ ჭილაძის სიტყვები: „სამშობლო თავს ურჩევნიათ ადამიანებს და არა – მონებს“ („ადამიანი გაზეთის სვეტში“). პროლეტმწერლები გამოდიოდნენ ყოველგვარი პატრიოტული და ეროვნული გრძნობის წინააღმდეგ. გაჩნდა ეპოქის ნეგატიური სულის ფუნდამენტური ოპოზიციები: ეროვნული – ინტერნაციონალური; ღმერთი – ბელადი. ასე იქცა უღმერთო და უსამშობლო ადამიანების ხროვა ქართული მწერლობის გზისა და გეზის მიმცემად. ამიტომაც უწოდა მოგვიანებით ირაკლი აბაშიძემ პროლეტმწერლობას: „რევოლუციის პირველ წლებში ფრთავამლილი უსამშობლო კოსმოპოლიტიზმი“ (აბაშიძე 2003: 80). სიტყვა „პატრიოტიზმი“ უკვე ირონიას იწვევდა (როგორც დღეს აღიქმება სუბვერსიულად, უცნაურად, ზოგჯერ უადგილოდ და სასაცილოდ!).

ბ. ბუაჩიძის აზრით: „აკაკის ზოგადი, მთლიან – ეროვნული ხასიათის პატრიოტული ლირიკა – ვითომც უვნებელი, საგრძნობლათ აჩლუნგებდა და ანელებდა კლასიურ ბრძოლის ხაზებს“ (ბუაჩიძე 1927: 16). კრიტიკოსი წუხდა იმის გამო, რომ პატრიოტული ლირიკით დამძიმებულია ქართული პოეზიაო. ცოტა მოგვიანებით კი უფრო მკაცრი განაცხადით წარდგა მკითხველთა წინაშე: „ლაპარაკი ეროვნული მთლიანობის შესახებ მეტად ძველია და მისი სოციალური შინაარსი ანტი-პროლეტარულია“ (ბუაჩიძე 1934: 195).

ინტერნაციონალიზმის იდეა, რომელიც ატაცებული ჰქონდათ სოციალ-დემოკრატებსა და ბოლშევიკებს, იმთავითვე გააზრებული იყო ეროვნულობის ნაშლის საფრთხედ (შდრ. დღევანდებლობა და გლობალიზაცია), ამიტომაც ჯერ კიდევ 1920 წელს შემფოთებული წერდა ახალგაზრდა გიორგი ლეონიძე: „ინტერნაციონალი კულტურა მძვინვარე ვეშაპივით მოექანება. მას დამოუკიდებელი კულტურა აბრაზებს, ნაცია – ალფა და ომეგა კულტურისა – უარყოფილია“ (ლეონიძე 1920:). საბჭოეთში უკვე ჩემი სამშობლო საქართველო აღარ იყო, ამას ასეთი ახსნა მიეცა: „ქართულ პოეზიაში სამშობლოს ცნებამ უაღრესად ფართო მნიშვნელობა მიიღო. **სამშობლოს ცნებაში იგულისხმება არა მარტო საქართველო, არამედ მთელი საბჭოთა ხალხების მიწა-წყალი, სტალინური მეგობრობით შეკავშირებული საბჭოთა ხალხების მრავალერიანი სამშობლო**“ (ჭილაია 1953: 152).

ასეთი იყო საბჭოთა ტოტალიტარიზმის ეპოქა, რომელმაც გაამრუდა არა მხოლოდ ლიტერატურის განვითარების ბუნებრივი ხაზი, არამედ დაშალა ადამიანი, დაანგრია რწმენა და სული, დეფორმირებული გახადა სამყარო. ამასთანავე, „ტოტალიტარიზმი, როგორც იდეოლოგია, ანუ სიყვარულის, თავისუფლების, პიროვნული „მე“-ს რეალიზაციის აღმკვეთი სისტემა, მიმართულია აგრესიის გატოტალურებისაკენ“ (კვაჭანტირაძე 2013: 197) და სწორედ ეს იყო მიზეზი სახელმწიფოებრივი დიდი ტერორისა, მილიონობით ადამიანი რომ იმსხვერპლა. ავადსახსენებელი 1937 წლის 5-6 მაისს მწერალთა კავშირის გამგეობის პლენარულ სხდომაზე ტიცვიან ტაბიძე იტყვის: „ჩვენ გვახსოვს ის დრო, როცა ხმის ამოღება არ შეიძლებოდა, როცა ქიქოძე-ნაროუშვილის ამკარა თავგასულობა იყო გამეფებული“ (კვერენჩილაძე 2013: 67). პროლეტარულმა მწერლობამ თავისი არსებობის 10 წლის განმავლობაში უმძიმესი გავლენა მოახდინა არა მხოლოდ ქართული ლიტერატურის ისტორიაზე, არამედ, ზოგადად, ერის ცხოვრებაზე. პროლეტმწერლობას არ ჰქონდა ეთიკა, მორალური პრინციპები, არავითარი ფასეულობა. ის იყო ანტიეროვნული, ანტისახელმწიფოებრივი, ანტიჰუმანური, უნიჭობასა და ფსევდო-ღირებულებებზე დაფუძნე-

ბული, დაპირისპირებული კლასიკურ მემკვიდრეობასთან, ღმერთთან, სამშობლოსთან და ადამიანთან.

საპირისპიროდ მოდერნიზმისა, დიქტატურის მხარდამჭერმა ლიტერატურულმა დისკურსმა შექმნა „საბჭოთა მტრის“ ხატი. მნიშვნელობა დაკარგა ადამიანმა, რომელიც იქცა არა მხოლოდ უპიროვნო, უსახო, მექანიკურ მასად, არამედ შეშლილ, შურისმაძიებელ, სასტიკ და დაუნდობელ არსებად.

დამოწმებანი

აბაშიძე 2003: აბაშიძე ი., ზარები ოცდაათიანი წლებიდან. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2003.

ბასილაძე 2012: ბასილაძე მ. ადამიანის სულის ინჟინრები. მისამართი: <http://24saati.ge/index.php/category/news/2010-03-06/4138>.

ბაქრაძე 1990: ბაქრაძე ა. მწერლობის მოთვინიერება. თბილისი: „სარანგი“, 1990.

ბუაჩიძე 1927: ბუაჩიძე ბ. ლიტერატურა და თანამედროვეობა. თფილისი: „ზაკნიგა“, 1927.

ბუაჩიძე 1929: ბუაჩიძე ბ. „ჩვენი დროის გმირი“. გაზ. „ხუთი მაისი“, 1929.

ბუაჩიძე 1930: ბუაჩიძე ბ. ბრძოლა ჰეგემონიისათვის. ტფილისი: „შრომა“, 1930.

ბუაჩიძე 1931: ბუაჩიძე ბ. მწერლობის მიმდინარე საკითხები. თბილისი: „ქართული წიგნი“, 1931.

ბუაჩიძე 1934: ბუაჩიძე ბ. თანამედროვე ქართული მწერლობის გზები. ტფილისი: „სახელგამი“, 1934.

ბუაჩიძე 1960: ბუაჩიძე ბ. კრიტიკული წერილების კრებული. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

გენძეხაძე 2001: გენძეხაძე ც. ტრავგიკული 30-იანი წლების ექო ქართულ კრიტიკაში. ელექტრონული ვერსია, მისამართი: <http://www.nplg.gov.ge/gsd1/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0period--00-1--0-10-0--0-0---0prompt-10---4---4---0-11--11-en-10---10-preferences-50--00-3-1-00-0-00-11-1-0utfZz-8-00-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&c=period&cl=CL4.2&d=HASH0117a23a9948258a0d2422a5.5.7>.

გომართელი 1926: გომართელი ა. კრიტიკული შენიშვნები. თეატრი და ცხოვრება, № 8, 1926.

პროლეტარული ხელოვნებისათვის 1931: ჟ. „პროლეტარული ხელოვნებისათვის“, 1931.

დონალი 1922: დონალი. პროლეტარიატი და ხელოვნება. ხომალდი, № 2, 1922.

თევზაძე 1982: თევზაძე დ. ქართული საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკა. თბილისი: „მერანი“, 1982.

კალაძე 1928: კალაძე რ. ქართული პროლეტარული მწერლობა. მნათობი, №7, 1928.

კვაჭანტირაძე 2013: კვაჭანტირაძე მ. ვექტორები (წერილები, სტატიები).

თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

კვერენჩილაძე 2008: კვერენჩილაძე რ. *XX საუკუნის საქართველოს ლიტერატურული ცხოვრება*. თბილისი: „უნივერსალი“, 2008.

კვერენჩილაძე 2011: კვერენჩილაძე რ. *საბუთები ღალადებენ*. თბილისი: „უნივერსალი“, 2011.

კვერენჩილაძე 2013: კვერენჩილაძე რ. *რეპრესირებული პოეზია*. თბილისი: „უნივერსალი“, 2013.

ლეონიძე 1920: ლეონიძე გ. „ძველ პოეზიაზე“. გაზ. „ნაციონალისტი“, 3 ოქტომბერი, 1920.

ლორთქიფანიძე 1927: ლორთქიფანიძე კ. *წინაპრებს*. მნათობი, №1, 1927.

მახარაძე 1926: მახარაძე ფ. „სიტყვაკაზმული მწერლობა და მისი კრიტიკა“. *თხზულებათა კრებული*. ტ. V. თბილისი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1926.

ნაროშვილი 1931: ნაროშვილი ფ. *პოლიტიკური პოეტის დეკლარაცია*. თბილისი: „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1931.

პროლემაფ, I, 1925: ფ. „პროლემაფ“, I, 1925.

რადიანი 1931: რადიანი შ. *თანამედროვე ქართული ლიტერატურა*. თბილისი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1931.

ფეოდოსიშვილი 1926: ფეოდოსიშვილი კ. *ქალაქის ბაღში*. ფ. „მერცხალი“, №4, 1926.

ქიქოძე 1926: ქიქოძე პ. *შემოქმედება თუ თვითმკვლელობა*. ტფილისი: 1926.

ქურა, II, 1922: ფ. „ქურა“, № 2, 1922.

ჭილაია 1953: ჭილაია ს. *ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების გზა*. თბილისი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1953.

INGA MILORAVA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Aesthetic Landmarks of Modernist (Dreams, Mask)

In the concept of modernist reflection and expression combined philosophical, rational and purely aesthetic elements. This mechanism can be expressed as a conditional formula: From the Material reality to see reality, the perception and depiction of sensory-aesthetic in which process he text opens between reality and dreams. “... The soul has gone beyond the border” (T. Tabidze) – In this phrase, demonstrated the essence of the modernist creative process and features. Between dreams and reality almost erased line in georgian prose is clearly seen in Vasil Barnov. Modernist artistic thinking support – about the essence of the universe and the perception of an idealistic philosophy ideas clearly reflected Leo Kiacheli

early texts. In the early novels obvious for symbolist and impressionist movement with the inherent motives –skepticism (“Insult”), the face of philosophy (“Escalade”), silence theory (“Stephen”, “Iskander”), the problem of destiny (“sinners”).Skepticism and tragic perception of the world is reflected as Konstantine Gamsakhurdia’s early writings, as well as the modernist novel` Smile of Dionysus” (1925).In the first collection of the Early lyrics and short stories „Countries Which I See” (1924) is well illustrated writer’s xpressionist ideology.At this stage there was one reality for a writer, which is found in the artist soul, reflected from the surreal world and it is reality transformed artistically.

It has an important role the consideration of the modernist world’s perception aesthetic face. In the “Smile of Dionysus” mythical Dionysus face of the main character –is Constantine savarsamidzi’s face.Modernist literature mastered a dual nature of a face: in one case it is perceived as a sign, trying to grasp the true nature of the face and learn “the forgotten language” – universe.In the second case the artist uses a mask himself and protect beyond of it he freely expresses universe – text. Tsisperqantselebi world outline has completed this circle : unknown-mask-familiar-still unknown. Modernist prose theface gain the habitual forms. In the Its philosophical artistic face exactly expressive function clearly appeared in Leo Kiacheli “Escalade“.

Key words: modernist, reflection, Dreams, Mask.

ინგა მილორავა

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

მოდერნიზმის ესთეტიკური ორიენტირები (ზმანება, ნილაბი)

სამყაროს სრულყოფილად თუ არა, შეძლებისდაგვარად მაინც აღქმისადმი უიმედო დამოკიდებულებას პლატონის ფილოსოფიაში ეყრება საფუძველი. პლატონის ფილოსოფიურ მეტაფორაში – გამოქვაბულში სრულად გამოიხატა ადამიანის აღქმის მექანიზმის სისუსტე. ადამიანს არ ძალუძს პირდაპირ იხილოს ჭეშმარიტი სინათლე, ჭეშმარიტი ადამიანი და ჭეშმარიტი საგანი. მხოლოდ გამოქვაბულის მიღმა არსებობს „ნამდვილი სინამდვილე“. თუმცა მხოლოდ ანარეკლის იმედად ყოფნა ადამიანს ვერ დააკმაყოფილებდა. მას მეტის მიღწევა სურდა და იწყო ოცნება ზმანებებში გაცხადებულ მიღმურ რეალობაზე. ფილოსოფიამ მიღმურ სამყაროსთან კავშირში რაციონალური ელემენტი

შემოიტანა და ორი სამყაროს ურთიერთმიმართება მწყობრ სისტემად ჩამოაყალიბა. მოდერნისტული აზროვნება სამყაროს ზმანებისა და ცხადის მოჯნაზე წარმოადგენს. მატ შორის თითქოს ზღვარი იშლება. განახლებულმა ხელოვნებამ და ლიტერატურამ იტვირთა დაფარულის ამოცნობისა და გამოსახვის მისია. მოდერნიზმს ერთგვარად თავისებური, ე. წ. ტექსტური სეკულარულობაც ახასიათებს – იგი რელიგიურ ჩარჩოებს არ ცნობს და მხატვრული სისტემის ქმნადობისას მყარი დოგმებისაგან თავისუფლდება. „მხატვრობის საგანი უნდა იყოს იმ საიდუმლოების, იმ გამოუცნობელის ახსნა და სურათებით ნათელყოფა, რომელიც შეადგენს დედააზრს და დედაძარღვს ადამიანის ცხოვრებისას“ [მწერალი] „ცდილობს, გვაჩვენოს უხილავი და გამოუცნობელი კავშირი, რომელიც არსებობს „საიქიოსა“ და „სააქაოს“ შორის. ცდილობს, თვალწინ დაგვიყენოს მოვლენათა შორის დაფარული კავშირი...“ (აბაშიძე 1970: 444–445). „როდესაც ხელოვნება ესთეტიკური ინტუიციის ძალით გვიშლის სურათს, რომლის ხილვა სილოგიზმისა და ლოგიკის ძალით არ ძალგვიძგს, უნდა დავსტკებთ ამ სურათით და ვლოცავდეთ იმ შემოქმედებით ნიჭს, რომლის წყალობით უხილავი ხდება ჩვენთვის ხილულად და შეუძლებელი შესაძლებლად“ (ჯორჯაძე 1987: 47)

მოდერნისტული ასახვისა და გამოსახვის კონცეფციაში შეერთდა ფილოსოფიური, რაციონალური და წმინდა ესთეტიკური ელემენტები. ეს მექანიზმი შეიძლება პირობითი ფორმულით ასე გამოისახოს: *მატერიალური სინამდვილიდან მიღმა რეალობის დანახვა, აღქმა და გრძნობად-ესთეტიკურად გამოახვა, რომლის პროცესშიც ტექსტში იშლება ზღვარი ცხადსა და ზმანებას შორის*. სიმბოლისტი პოეტი ტიცინ ტაბიძე მინიატურაში „გაზაფხულის დღესასწაული“ წერდა: „...სული ასცილდა საზღვარს“ (ტაბიძე 1996: 293) და ამ ფრაზაში კარგად გამოჩნდა მოდერნისტული შემოქმედებითი პროცესის არსი და თავისებურება.

ზმანებასა და ცხადს შორის თითქმის ნაშლილი ზღვარი ქართულ პროზაში ნათლად გამოვლინდა ვასილ ბარნოვთან. მოდერნისტულ მოთხრობებში ის ღრმა შრეებში აღწევს და მოდერნისტული აზროვნების საფუძველს გამოსახავს – ზმანებისა და ცხადის მიჯნაზე აგებულ მის სამყაროში ნაშლილია ზღვარი რეალობასა და წარმოსახვითს, ან ინტუიტიურად მიგნებულ მიღმურს შორის. მისი სიმბოლოები „საზღვარს აცილებული სულის“ შემქმედებითი ინტენსივობის ნათელი შედეგია. „განასკვილი სიმი“ (1920) გვიჩვენებს „შიგნით ჩაბრუნებული მზერის“ მექანიზმს, რომლის საფუძველზეც იგება ბარნოვისეული მოდერნისტული ტექსტები. ეს მზერა საშუალებას აძლევს ადამიანს

მისწვდეს მატერიალურის მიღმა არსებულს. მან ჯერ კიდევ „ტკბილი დუდუკი“ (1909) წარმოადგინა თავისი ფილოსოფიური კონცეფცია და ის გზა, რომლითაც ადამიანი აღწევს დაფარულს. მთავარ გმირს, მიხაკოს, ახსოვს წინა ცხოვრებაში ნანახი ადგილები, სახეები, ხმები. ამ შემთხვევაში ვხვდებით მეტემფსიქოზის გამოვლინებას, რომელიც ძალიან მნიშვნელოვანია ბარნოვის შემოქმედებისათვის და მოდერნისტული გამოსახვის ახალ სისტემაშიც ორგანულად ჯდება, როგორც სამყაროს აღქმის ახალი მოდელი. ასევე მასთან ვხვდებით პლატონის ანდროგინული ბუნების ადამიანის მხატვრულ ანარეკლსაც, როცა წინა ცხოვრებაში შეყვარებულები ერთ მთლიანობად არიან წარმოდგენილნი. ეს ურღვევი კავშირი ამქვეყნიურ ყოფაში იკარგება, მაგრამ მის გმირებს იგი ახსოვთ და ამ რეალური ხსოვნის ქრონოტოპით აიხსნება მატერიალური სამყაროს მრავალი მოვლენა და პრობლემა („ტკბილი დუდუკი“, „ყვავილი მომავალი“, „ნაძვნარის დევი“, „სულთა კავშირი“, „ყვავილებში“). ასევე იქმნება ბარნოვისეული სრულიად ორიგინალური სიყვარულისა და ადამიანის კონცეფციებიც.

ბარნოვის შემოქმედების მოდერნისტულ ნაკადს თანაბრად ასაზრდოებს ანტიკური ფილოსოფია, ქრისტიანობა და ქართული წარმართობა. ქრისტიანული მოტივები მასთან ძლიერია, მაგრამ კორექტირებული საკუთარი აღქმის თანახმად. „ღმერთი სიყვარული არს“ (იოანე, ეპისტოლე, 4, 7–8) – ამ დებულებას იგი იყენებს მიღმა სამყაროსთან ხიდის გასადებ უმთავრეს პირობად, რადგან მისი კონცეფციის თანახმად, სიყვარული აღადგენს მხოლოდ ზმანებაში შემორჩენილ და ამქვეყნად დაკარგულ ერთიანობას, სულთა კავშირს. სიყვარული ქმნის *კაცღმერთს* – ვასილ ბარნოვის მიერ სრულიად განსხვავებულად გააზრებულ ზეკაცს, რომელიც სიყვარულით აღწევს განღმრთობას და ხდება უფრო მეტი, ვიდრე ჩვეულებრივი ადამიანი (ნიცშეს ზეკაცის თავისებური ინტერპრეტაცია – შეპირისპირება). ზოგადად საგულისხმოა, რომ ვასილ ბარნოვის მიერ მხატვრულ სახეებში გარდასახული ფილოსოფიური იდეა ყოველთვის პოზიტიური და ესთეტიკურია: ცხადსა და ზმანებას, მიწიერსა და მიღმურს, რეალურსა და ირეალურს შორის გავლებულ ზღვარზე მიმდინარე მოვლენები მკვეთრად არაა გამიჯნული ერთმანეთისგან და ამასთან ამქვეყნიური ცხოვრება აღქმულია არა როგორც მხოლოდ სიმახინჯე, არამედ მის არსებობას გამართლება მოექმნება, როგორც წინა არსებობის შემდეგ შეხვედრისა და შეცნობის ან მომავალი მიღმური მთლიანობის აღდგენის მომზადებისთვის აუცილებელს. იგი ბევრ ნაკლს პოულობს ამქვეყნიურ ყოფაში, მაგრამ მიუტევენს, რადგან განიხილავს მას როგორც საყრდენს, საფუძველს, ამალღებ-სთვის აუცილებელი გამოცდის ადგილსა და სიყვარულით გამაერ-

თიანებელი ჭეშმარიტი მიღმა სამყაროსკენ მიმავალ გზას. ბარნოვის პროზაში მოდერნისტული ტენდენციები ძლიერია და ამავე დროს მტკიცეადაა შერწყმული ქართული მწერლობის წინარე გამოცდილებასა და ტრადიციებთან. ეს სინთეზურობა გამოვლინდა ენობრივ-სტილურ დონეზეც – მწერლის ენა, მისი კონსტრუქციები ზედმინევით არქაულია და ამავე დროს თანამედროვე რიტმული პროზის ზღვარზე დგას და, შესაძლოა, გარკვეულ შემთხვევებში თეთრ ლექსადაც აღიქმებოდეს.

მოდერნისტული მხატვრული აზროვნები საყრდენი – მიღმურის დომინანტურობა და სამყაროს არსისა და აღქმის შესახებ იდეალისტური ფილოსოფიის იდეები მკვეთრად აისახა ლეო ქიაჩელის ადრეულ ტექსტებში. მისი პირველი ნაწარმოები 1909 წელს გამოქვეყნდა და იგი ბუნებრივად ჩაერთო ლიტერატურის განახლების პროცესში. ადრეულ ნოველებში აშკარად იგრძნობა სიმბოლისტური და იმპრესიონისტული მიმდინარეობისათვის ნიშანდობლივი მოტივები – სკეფსისი („შეურაცხყოფილი“), ნიღბის ფილოსოფია („Escalade“), დუმილის თეორია („სტეფანე“, „ისკანდერი“), ბედისწერის პრობლემა („ცოდვის შვილები“).

„Escalade“-ში მოცემული ნიღბიანი ქალის სიტყვები ზუსტად გადმოსცემს ზმანებისა და ცხადის ლეო ქიაჩელისეულ კონცეფციას და ზოგადად მოდერნისტული აზროვნების, აღქმის სისტემის საფუძველს: „არ გაგონებს განა ეს სურათი თვით კაცობრიობას, მის ბრძოლას, მის ცხოვრებას? რა კარგია! განა ასე ტყუილად არ იბრძვის კაცობრიობა? განა ასე თავდავიწყებით არ ეპოტინება რაღაც იდეალს, რომელიც ბოლოსდაბოლოს ისეთივე სისულელეა, როგორც ხეზე ჩამოკიდებული ჩემი ნიღბი დ წითელ-ყვითელიანი მოსასხამი“ (ქიაჩელი 1984: 351). ამ ნაწარმოებში მოდერნისტული აზროვნების ბევრმა ისეთმა ნაკვთმა მოიყარა თავი, რომელიც ნათლად გვიჩვენებს, თუ როგორი დამოკლებულება აქვს მოდერნისტულ მწერლობას სინამდვილსადმი: იგი სკეპტიკურადაა განწყობილი და არ ერიდება თავისი ნიჰილიზმისა და სკეფსისის გამოხატვას. სიცოცხლე მოდერნისტებისათვის არაა იოლად შესაცნობი და ამაოების, ტკივილისა და ტანჯვის საუფლოდ აღიქმება. ასევე ძალიან მნიშვნელოვანია ნიღბის სიმბოლოს მხატვრული გააზრებაც. ლეო ქიაჩელისთვის უკვე სიყვარულიც კარგავს თავის ყოვლისგამაერთიანებელ ძალას („შეურაცხყოფილი“), ერთადერთი რეალური საკომუნიკაციო საშუალებად კი დუმილის ენალა რჩება („ჯადოსანი“, „სტეფანე“, „ისკანდერი“), რაც ცხადში ზმანებისმიერის შეუცნობლობის პესიმისტური დადასტურებაა.

სკეფსისი და სამყაროს ტრაგიკული აღქმა აირეკლა კონსტანტინე გამსახურდიას როგორც ადრეულ შემოქმედებაში, ისე მოდერნისტულ

რომან „დიონისოს ღიმილშიც“ (1925). ადრეულ ლირიკასა და ნოველების პირველ კრებულში „ქვეყანა რომელსაც ვხედავ“ (1924) კარგად გამოჩნდა მწერლის ექსპრესიონისტული მსოფლგანცდა. ამ ეტაპზე მწერლისათვის არსებობდა ერთი რეალობა, რომელიც ხელოვანის სულში აღმოჩენილი, მიღმური ირეალური სომყაროდან არეკლილი და მხატვრულად გარდაქმნილი სინამდვილეა. ამ ეტაპზე ფსიქოლოგიზმს შეენაცვლა ანტიფსიქოლოგიზმი. „ზარები გრიგალში“ (1924) უდიდესი ადამიანურ ტრაგედიას – რწმენის დაკარგვას ექსპრესიონისტული ხერხებით ხატავს. მწერალმა უკვე საკმაოდ პოპულარული მოდელი – „პატარა ადამიანი“ გამოიყენა და მისი გაუფასურებული სიცოცხლე დიდ ვნებად აქცია, ბუნებასთან შერწყმად და კოსმიურ ქარიშხალად გაიაზრა, ზნეობრივ ექსტაზს აზიარა და შემდეგ ფიზიკურად გაანადგურა. კონსტანტინე გამსახურდიას გმირები გაუცხოებულნი არიან გარესამყაროსთან („ქოსა გახუ“ (1927–1929); „ტაბუ“ (1925–1927), „ხოგაის მინდია“ (1937)). ნოველა „მკვდართან შეხვედრა“ (1919) პირველად ქართულ ლიტერატურაში დამოუკიდებელ პრობლემად აქცევს პიროვნების გაუცხოების საკითხს ამ რეალურ სამყაროში. მისი მატერიალური არსებობის ფარგლებში შეცნობის შეუძლებლობა აქ კულმინაციას აღწევს და უდიდეს ადამიანურ ტრაგედიად წარმოსდგება. ექსპრესიონისტული გამოსახვის სისტემა ნოველა „ფოტოგრაფში“ (1919) ეროვნულ–მოქალაქეობრივ შრეს გამოხატავს და კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ქართული მოდერნიზმის თვითმყოფადობას.

ქართულმა მოდერნიზმმა დაამუშავა ევროპული მოდერნიზმის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ასპექტი. მისი მრავალსახოვნება თვალმისაცემია და ემპირიულ დროსა და სივრცესთან მტკიცე შინაგანი კავშირითაა გაპირობებული. დევიზი „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ წარმატებით თანაარსებობს სამყაროს სუბიექტურ განჭვრეტასთან, რომელიც ბარნოვისეული „შიგნით ჩაბრუნებული მზერის“ პარალელურად გარე სივრცეში მიმდინარე მოვლენების ანალიზსაც გულისხმობს.

კონსტანტინე გამსახურდიასეული სამყაროს ესთეტიზებულად გამოსახვის პრინციპი სრულად სწორედ მის მოდერნისტულ რომანში „დიონისოს ღიმილი“ (1925) გამოვლინდა. მითოსური დიონისეს სახე მთავარი გმირის – კონსტანტინე სავარსამიძის ნიღაბია. მწერალი მიიჩნევდა, რომ დიონისეს სახის ესთეტიკურად გააზრებას ნიციმეზე ადრე გოეთეს შემოქმედებაში გვხვდება. დიონისეს კულტის ელემენტებს კონსტანტინე გამსახურდია ქართულ ხასიათშიც ამჩნევდა. სწორედ ნიციმეანური დიონისეს პარადიგმისა და ახლებურად, ქართული მითოსის საფუძველზე გააზრებული დიონისური ხასიათის კონსტრუირების

შედეგია კონსტანტინე სავარსამიძის მხატვრული სახე. მწერალმა 1922 წელს გამოაქვეყნა ნიცშესადმი მიძღვნილი ესეი „ტრაგედიის წარმოშობა მისტიკის სულიდან“, ხოლო 1923 წელს – „თეატრი და ექსპრესიონიზმი“. ორივე ესეიში ნიცშეს სახის პარალელურად საუბარია დიონისეზეც, მაგრამ სიღრმისეულად და მხატვრულად ეს არქეტიპი „დიონისოს ღიმილში“ დამუშავდა. მითოპოეტური სივრცე, რომელიც ამ რომანშია ასახული, ზმანებისა და ცხადის მყიფე ზღვარზე მდებარეობს და მოდერნისტული ელემენტებით მდიდარია: მითის ესთეტიკა, დიონისეს პარადიგმა, ნიცშეანობა, ორმაგი კოდები. ამავე დროს რომანი გამოსახავს თანადროული საზოგადოებისთვის მტკიცე ენულ პრობლემას – მე-20 საუკუნის 10-იანი წლების ახალგაზრდა ქართველი ინტელექტუალის ტრაგიკულ მდგომარეობას, რთულ ვითარებაში აღმოჩენილი ქართული კულტურული სივრცისა და მისი კუთვნილი მოაზროვნის ევროპულ ცივილიზაციასთან მიმართებას. „დიონისოს ღიმილი“ ექსპრესიონისტული პროზის ნიმუშია. იმავე პრობლემებს მწერალი მოგვიანებით მეტი სოციალური სიმწვავის მქონე რომან „მთვარის მოტაცებაში“ (1935–1936) ამუშავებს.

ქართული მოდერნიზმისთვის მაინც უფრო მნიშვნელოვანი არა რომელიმე მოფლმხედველობრივი მოდელის დამკვიდრება, რომელიმე თანამედროვე ფილოსოფოსის, მოაზროვნის, შემოქმედის იდეების და სახეობრივი სისტემების პოპულარიზაცია, ან რომელიმე მიმდინარეობისა და სკოლის აპოლეგეტიკა იყო, არამედ მთლიანი განახლება, რომლის უმთავრესი არსი და მიზანი ზოგადად მხატვრული დროისა და სივრცის ესთეტიზება იყო. მათთვის უაილდისეული ესთეტიზმი, ვაგნერის მუსიკა, ბარბე დორევილის დენდიზმი ამოსავალი წერტილები ხდება. ესთეტიურ პლანშია გააზრებული დიონისეს სახეც. ჩანს, რომ უახლესი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური იდეებთან ერთად მოდერნიზმს წყალუხვ შენაკადად ერთვის ანტიკური სამყაროს იდეალები, ქრისტიანობამდელი ესთეტიკური პრინციპები, მითოსი. ტიცვიან ტაბიძის პოეტურ სტრიქონებში ხელახლა აიგო პოეტური წარმოსახვით შეფერილი მისტიკური ქალდეას ქალაქები. ამ შემთხვევაში აუცილებლად კიდევ ერთხელ გასათვალისწინებელი და ხაზგასასმელია ქართული წარმართობის სახეობრივი სისტემა, როგორც კიდევ ერთი მაცოცხლებელი წყარო იდეურ-ესთეტიკური განახლებისა. წარმართული მოტივები გვხვდება კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილსა“ და „მთვარის მოტაცებაში“, გრიგოლ რობაქიძის „ენგადში“.

განსაკუთრებული ესთეტიზმით ხასიათდება კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველები „პორცელანი“, „ლილი“ (1922) და „ქალის რძე“ (1929). „პორცელანის“ ქრონოტოპი ზუსტად შესაბამეა მოდერნის-

ტულ სამყაროს წიაღში წარმოქმნილ სამყაროს ემოციურ და ესთეტი-
ზებულ ხატს. აღმოსავლურმა კულტურამ თავისი ფერადოვნებით,
დახვეწილობითა და ფილოსოფიური სიღრმით მიიზიდა თანამედროვე
ევროპელი ადამიანი, რომელიც მძაფრად განიცდის სიღმაზის გაქრო-
ბის საფრთხეს. მოდერნიზმი, როგორც პროტესტი მერკანტილური
და მომხმარებლური ცივილიზაციის ნაცრისფერი რეალობის წინააღმ-
დეგ, განსაკუთრებით მიისწრაფვის ესთეტიკური ხატებისაკენ. „პორ-
ცელანში“ გადმოცემული ამბავი – ნატიფი ნივთის გაქრობა, მუზეუმის
საცავში გამოკეტვა ამ პროტესტისა და განცდის ერთი სახეა. აქვე უნდა
აღინიშნოს „ნივთების“ ფუნქციაც, რომელიც სრულად გამოიყენეს და
განავითარეს ქართველმა მოდერნისტმა მწერლებმა – მიანიჭეს მათ
როგორც ესთეტიკური, ასევე დრო-სივრცული სიმბოლოების მნიშვნე-
ლობა (ნიკო ლორთქიფანიძე, „დანგრეული ბუდეები“ (1916), ვასილ
ბარნოვი, „ძვირფასი თვალი“ (1924), „სადედოფლო სარტყელი“ (1920)).
სიღამაზის გაყალბებისადმი პროტესტი თავისებური ფორმით გამოიხ-
ატა ნოველა „ლიღში“ (1922). კონსტანტინე გამსახურდია ექიმი შარუხ-
იას მესტოფელურ სახეს ანიჭებს ჭემარიტ სიმახინჯეზე გადაკრული
სიღამაზის ნიღბის ჩამომხსნელის ფუნქციას და სამყაროს სიღამა-
ზისაგან დაცლის ტკივილთან ერთად გამოსახავს მოდერნისტული აზ-
როვნების საყრდენ დებულებას – „თვალი გვატყუებს, მიაკუთვნებს რა
მზის თვისებას ყვავილს, რომელსაც ჩვენ ვუმზერთ; ყური გვატყუებს,
მიიჩნევს რა ჰაერის რხევას მოწკრიალე ზარის თვისებად. მთელი ჩვენი
ცხოვრება გვატყუებს...“ (ბრიუსოვი 1973: 92).

ნიღაბი მოდერნისტული გამოსახვის სისტემაში მნიშვნელოვან
როლს ასრულებს. ეს კრნავალური სახე-სიმბოლო ამ შემთხვევაში
ახლებურად გაიზრება. „პოეზია გვაგრძნობინებს მთელ პირობითობას
ქვეყნისას. გვებადება სურვილი, რომ ეს მახინჯი ნიღაბი გადავხადოთ
მის უთქმელ ქვედაპირს“ (ცირეკიძე 1986: 148). მოდერნისტულმა მწ-
ერლობამ აითვისა ნიღბის ორმაგი ბუნება: ერთ შემთხვევაში აღიქვამს
მას როგორც ნიშანს, ცდილობს ჩასწვდეს ნიღბის ჭეშმარიტ არსს და
მისი მეშვეობით შეიცნოს და შეისწავლოს „მივიწყებული ენა“ – სამყა-
რო. მეორე შემთხვევაში კი ხელოვანი თვითონ იფარებს ნიღაბს და მის
მიღმა დაცული თავისუფლად გამოსახავს სამყარო-ტექსტს. ცისფერ-
ყანწელთა მსოფლალქმაში შეიკრა ეს წრე: *უცნობი-ნიღაბი-ნაცნობი-
ისევე უცნობი*. ლექსში „ავტომედალიონი“ გრიგოლ რობაქიძე პოეტის
სახეს-პირველ ნიღაბს არგებს მეორე ნიღაბს–„ჰელლადოს შვილს“, და
ცდილობს უცნობად დარჩეს, მაგრამ სწორედ ეს ორმაგი შენიღბვა წარ-
მოაჩენს მის ჭეშმარიტ არსს, რომელიც ორივე ნიღბის „მასკურ ქერქს“
მიღმაა. თუმცა ეს გაელვება ნამიერია. მოდერნისტული აზროვნების

მიერ მიღებული და აღიარებული აღქმის სისტემის მიხედვით, დიდხანს იდეალურთან, მეტაფიზიკურთან შეხება შეუძლებელია და სუსტი ძაფი მალევე წყდება, მაგრამ რჩება ერთ პოეტურ სახეში გაერთიანებული წამიერად ნილაბახილი ნაცნობი და მარადიული უცნობი – ანარეკლი. ცისფერყანწელებმა თავისებურად აითვისეს ნილბის ესთეტიკა. მათი სახელებიც კი ერთგვარი ნილბებია, მათი მისწრაფებებისა და მსოფლალქმის გამომხატველი: ტიცციანი, პაოლო, კოლაუ, ნიკოლო... მათ პოეზიაშიც აქტიურად შემოდის ნილბები: არლეკინი, პიერო, კოლომბინა, თეთრი მალარმე, ყვითელი დანტე. საგულისხმოა, რომ ქართველ სიმბოლისტებზე გარკვეული გავლენა მოახდინა რემი დე გურმონის „ნილბების წიგნმა“.

მოდერნისტულ პროზაში ნილაბი თავისებურ ფორმას იძენს. მისი, ფილოსოფიური დებულების მხატვრულ სახეში ზუსტად გამომხატველის, ფუნქცია ნათლად გამოჩნდა ჯერ კიდევ ლეო ქიაჩელის „Escalade“-ში. აქ ნილაბი სამყაროს შეუცნობლობას წარმოაჩენს. მოდერნიზმისთვის ყველაზე ნიშანდობლივი დიონისეს ნილაბი სრულად ასახავს იმ მნიშვნელობას, რომელიც მას სიმბოლისტურ პროზაში მიენიჭა. გრიგოლ რობაქიძე წერდა: „... დემოკრიტეს „გარსი“, პინდარის „აიდოლონ“, გერმანული „აბბილდ“, ნიშანი ამ სახის არის მასკა, ნილაბი და დააკვირდით, იმ კულტებში, სადაც ცვლა ყოფის საიდუმლოდ არის გამოცხადებული, ქცევა მასკით ხდებოდა, მაგ. დიონისოს კულტში. „მე“ უნდა გაიხსნას, უნდა გაირღვეს. არსი უნდა გადავიდეს ყოვლადში. პიროვნება უნდა ეზიაროს ზეპიროვნულს, ეს არის დიონისოს ფენომენი და მერე როგორი იყო რიტუალი ამ ფენომენის? მასკის აფარება, მასკის, რომელიც დიონისოს სახავდა. „მე“ უნდა გაირღვეს, რომ ზიარ იქმნას ყოვლისა. ეს „გარღვევაც მასკურ ხდებოდა“ (რობაქიძე 1984: 353).

„მეს“ გარღვევის ეს მექანიზმი უფრო სრულად მინიატურებში გამოვლინდა. მაგრამ მოდერნისტული რომანიც საფუძვლიანად ამუშავებს დიონისურ ნილბებს. თავისთავად საინტერესოა კონსტანტინე გამსახურდიას პროზის დიონისური საწყისი. თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანია მის მიერ შექმნილი სხვა სახე-ნილბებიც: ლილ – სიმახინჯეს ჩამოფარებული ყალბი სილამაზის ნილაბი („ლილ“), ქოსა გახუს გიჟის ნილაბი („ქოსა გახუ“, 1927–1929), შავჩოხიანი წითურის-დემონის ნილაბი („ტაბუ“, 1925–1927). გრიგოლ რობაქიძე რომან „გველის პერანგში“ (1925) აღმატებული ცოდნისა და სულიერი თვისებების ადამიანს ნილბოსნად გაიაზრებს. ნილაბი ყველა შემთხვევაში ჭეშმარიტ არსთან მიუღწევლობის, ამქვეყნიური ანარეკლების ილუზორულობის სიმბოლოა, ხოლო მისი თუნდაც წამიერად ახდა, მიღმურის დანახვის გზა.

დამონებიანი:

აბაშიძე 1970: აბაშიძე კ. *ეტიუდები*. თბილისი: 1970.

ბრიუსოვი 1973: Брюсов В. *Вопросы Поэтики*. Т. 6. Москва: 1973.

რობაქიძე 1984: რობაქიძე გრ. *ქართული საბჭოთა რომანი*. თბილისი: 1984.

ტაბიძე 1996: ტაბიძე ტ. *თხზულებანი სამ ტომად*. ტ. I. თბილისი: 1996.

ქიაჩელი 1984: ქიაჩელი ლ. *თხზულებანი ოთხ ტომად*. ტ. I. თბილისი: 1984.

ცირეკიძე 1986: ცირეკიძე ს. *ქართული ლიტერატურული ესსე*. თბილისი: 1986.

IRINE MODEBADZE

Georgia, Tbilisi,

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“Revolution and Poets” Special Opinion: TitsianTabidze

Poetic selection „რევოლუციის პოეტები“ /“The Poets of the Revolution”/ (1921) was published soon after the sovietization of Georgia. Afterwards it was successfully “forgotten” and removed from library funds.

The paper analyzes what we have found in the structure of the book and the main theses in the article „რევოლუცია და პოეტები“ /«Revolution and Poets»/ by T. Tabidze. In particular, Titsian thought that as poets are inspired by the desire to make the world better, “*they always go ahead of the revolution*” (Rustaveli and Georgian kings-poets, being “opposition to themselves, “*were on the side of the revolution*”, because their poetry appeals to humanism). And most importantly: “*Georgian poets think this way: national freedom depends on social liberation and the defense of the revolution – this is the defense of the national idea of the people as through the liberation of the labor people get liberated as well*”. So, the following is clearly formulated: Revolution (struggle for a brighter) future is inextricably linked with humanism, social justice and victory of the national liberation movement.

Key words: TitsianTabidze, “The Poets of the Revolution”, «Revolution and Poets».

ИРИНЭ МОДЕБАДЗЕ

Грузия, Тбилиси

Институт грузинской литературы им. Шота Руставели

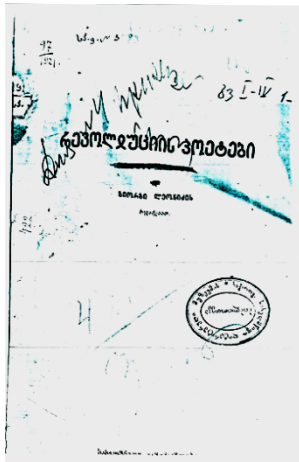
«Революция и поэты» Особое мнение: Тициан Табидзе

Вступление

Вскоре после советизации (1921) в Грузии вышел поэтический сборник „რევოლუციის პოეტები“ /«Поэты революции»/. Составители сборника – известные грузинские поэты Тициан Табидзе (1895-1937) и Гиორги (Гогла) Леонидзе (1899-1966) – задались целью выявить общность стремлений к преобразованиям у творцов различных культур и эпох.

В 1937 г. Тициан Табидзе был расстрелян, его поэзия запрещена, а сборник, который предваряет вступительная статья Т.Табидзе „რევოლუცია და პოეტები“ /«Революция и поэты»/, успешно «забыт» и изъят из библиотечных фондов. Тем не менее в фондах Национальной библиотеки парламента Грузии (бывшей Республиканской Публичной библиотеки) хранится единственный экземпляр сборника, судьба которого легко прочитывается по отметкам на его титульном листе: овальная печать свидетельствует – в свое время эту книгу удалось сохранить сотрудникам библиотеки Государственного Литературного музея Грузии им. Г.Леонидзе. Впоследствии она была передана в фонд Публичной библиотеки. Судя по количеству помарок, сборник побывал в руках многих читателей.

Гораздо меньше повезло фамилии Тициана – она тщательно вычеркнута. Однако мысли и чувства вычеркнуть нельзя, и раритетное издание донесло до наших дней «особое мнение» о сущности Революции одного из основателей грузинской символистской группы «Цисперканцелები» /«Голубые роги»/ (1915). Достаточно интригующим представляется то, что сборник так ни разу и не переиздавался: даже после реабилитации Тициана книга осталась вне поля зрения издателей его творческого наследия. Созда-



ется впечатление, что перед идеей революции в ее советском инварианте провинился не только составитель сборника – «французский шпион» Тициан Табидзе (именно по этой статье он был репрессирован в 1937 г.), но и сама книга. Так чем же уникален этот, признанный враждебным советской идеологии, сборник?

Структура сборника и подборка авторов

Прежде всего следует отметить структуру книги. В сборник вошло 87 стихотворений, каждому из которых отводится по 1 странице. 47 из них принадлежат перу грузинских авторов (это стихотворения и отрывки из поэм), остальные – переводы с различных языков. Над переводами работало не менее 15 переводчиков, среди которых встречаем имена таких известных поэтов как Паоло Иашвили, Тициан Табидзе, Гиорги (Гогла) Леонидзе, Иродион Эвдошвили, Валериан Гаприндашвили, Конст. Лордкипанидзе, Вахушти Котетишвили, Николоз Мицишвили, Тристан Мачабели, Шалва Апахидзе и др. Некоторые переводы подписаны псевдонимами, напр., «Иасамани» /сирень/ – Мих. Кинцурашвили, «Оболи муша» /сирота-рабочий/ – Соломон Тавадзе, Сандро Эули /посылка/ – Александр Куридзе* и др. Естественно, что такой титанический труд как отбор материала из различных национальных литератур, перевод и подготовка книги к печати не мог быть проделан за тот короткий срок, который прошел с момента советизации Грузии до издания книги. Вероятно, сборник начали готовить к печати задолго до этого...

Сборник открывают Интернационал и Марсельеза. Затем следуют стихотворения Акаки /Цертели/ (*ძირს* /Прочь) и Ильи /Чавчавадзе/ (*ოდა თავისუფლებას* /Ода свободе). Далее стихотворения располагаются не по хронологическому принципу или принадлежности к той или иной национальной культуре, но по тематически-проблемному принципу. Так, например, на одном развороте оказываются:

настр. 10–11: Тициан Табидзе (*პეტერბურგი* /Петербург, 1917) и Адам Мицкевич (*რუს მეგობრებს* /Моим друзьям-москалям, ** 1830, пер. Гиорги Леонидзе);

на стр. 46–47: Илья Чавчавадзе (отрывок из поэмы *აზრდილი* /Видение, озаглавленный «XIX საუკუნე» /«XIX век») и Янис Райнис (*დაუღალავი ბრძოლა* /Неустанная борьба, пер. Оболи муша /Соломона Тавадзе);

* Сандро Эули – один из организаторов Ассоциации грузинских пролетарских писателей, инициатор создания её первого журнала «Кура» /«Горн»/, 1922.

** в русском переводе – «Русским друзьям».

на стр. 58–59: Виктор Гюго (*ბვალ* /Завтра, пер. Иасамани /Мих. Кинцурашвили) и Конст. Бальмонт (*მკობანი მუშას* /Поэт рабочему, пер. Иасамани /Мих. Кинцурашвили);

на стр. 115–116: Беглар Асоспирели (*ჩემ მტერს* /Моему врагу) и Сандро /Александр/ Казбеги (*მოვა დრო* /Придет время) и др.

Предваряет сборник вступительная статья Тициана Табидзе „რევოლუცია და პოეტები“ /«Революция и поэты»/, в которой детально изложена определившая подборку авторов и структуру книги тициановская концепция неразрывной связи поэтов с революцией. Но прежде чем перейти к основным положениям этой статьи, считаем необходимым обратить внимание на заглавие книги.

Заглавие сборника, также как и любого произведения, создается специально для какой-либо конкретной книги и является ее составной частью. Оно несет особую смысловую нагрузку. Л.С.Выготский называл заглавие «доминантой смысла», В.А.Кухаренко утверждает, что в заглавие помещается «главная, а часто единственная формулировка авторского концепта». «Представление о том, что заглавие конденсирует смысл текста можно рассматривать как аксиому, выдвигая которую исследователи предлагают множество терминов, подкрепляющих самоочевидность этого утверждения, ссылаясь на то, что заглавие – “ключевое слово”, “сильная позиция текста”, “однофразовый текст”» (Веселова... 2011: 205).

В заглавие своего сборника Тициан вынес два понятия – Поэт и Революция, и если «поэт» во все времена имело сходную концептуальную значимость, эмоциональное наполнение понятия «революция» в разные исторические периоды несколько различалось. Так, второе, переработанное издание 2000 года «Большого Энциклопедического Словаря» (БЭС) дает общую нейтральную формулировку: «РЕВОЛЮЦИЯ – *(от позднелат. revolutio – поворот – переворот), глубокие качественные изменения в развитии каких-либо явлений природы, общества или познания (напр. социальная революция, а также геологическая, промышленная, научно-техническая, культурная революция, революция в физике, в философии и т. д.)*» (БЭС 2000). Но если мы сравним толкование/объяснение этого слова в «Словаре живого великорусского языка» В.И. Даля (1863-1866), «Словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка» А.Н. Чудинова (1894), в «Словаре русского языка» С.И. Ожегова (1949), в том же «Словаре русского языка» С.И. Ожегова, но вышедшем позднее под редакцией Н.Ю. Шведовой (1984) и в «Большом современном толковом словаре русского языка» (2012), то заметим как менялось отношение к общественным революциям.

1865 год – «РЕВОЛЮЦИЯ – жен., франц. переворот, внезапная перемена состояния, порядка, отношений; смута или тревога, беспокойство. Революция в погоде, в пищеварении, в общественном мнении, переворот. **Смуты государственные, восстание, возмущенье, мятеж, крамолы и насильственный переворот гражданского быта. Генерал от революции, бран., прозвище людей, бессмысленно стремящихся ко всемирным крамолам и переворотам.** Революционный, к сему относящийся*» (Даль 1991: 88).

1894 год – «Революция – (фр., от лат. *revolvere, revolutum* – перевертывать, возобновлять). Внезапная перемена, переворот в физическом или нравственном мире, прерывающий естественное течение вещей. **Смуты государственные, мятеж, насильственный переворот гражданского быта**» (Чудинов 1894).

1949 год – «РЕВОЛЮЦИЯ, -и, ж. 1. Коренной переворот в жизни общества, к-рый приводит к ликвидации предшествующего общественно-го и политического строя и установлению новой власти. Буржуазная р. (свергающая феодальный строй и устанавливающая власть буржуазии). Великая французская р. (1789-1794 гг.)» (Ожегов 1949).

1984 – «РЕВОЛЮЦИЯ, -и, ж. 1. Коренной переворот в жизни общества, к-рый приводит к ликвидации отжившего общественного и политического строя и передает власть в руки передового класса. Великая Октябрьская социалистическая р. уничтожила капитализм в нашей стране (Ожегов 1984: 585).

2012 – «РЕВОЛЮЦИЯ. I ж. Быстрое и глубокое изменение основных устоев политического, социального и культурного порядка, великое потрясение, происходящее в том случае, если другого выхода из социальных и политических противоречий обществу не оставлено; **коренной переворот, означающий низвержение отжившего и утверждение нового, прогрессивного общественного строя.** <...> Ant: эволюция» (Большой ... 2012).

Процесс уточнения наполнения понятия революция в современных толковых словарях русского языка продолжается, но из приведенного нами краткого обзора явствует как на протяжении двух веков менялась его эмоциональная оценка: *мятеж, крамола* → *ликвидация отжившего общественного и политического строя* → *прогрессивный коренной переворот в жизни общества*. Советский историко-культурный контекст способствовал процессу конкретизации этого понятия: в массовом соз-

* Здесь и в дальнейшем выделение в цитатах – И.М.

нании оно часто выступало в качестве синонима *Великой Октябрьской социалистической революции*.

Каким же было отношение к революции грузинских символистовна рубеже 20-30-х годов прошлого века? Чего они ждали от революционных преобразований и, в частности, на что надеялся Тициан Табидзе в первые годы советизации Грузии?

Мнение Тициана Табидзе четко прочитывается в его эссе „რევოლუ-ცია და პოეტები“/ «Революция и поэты»/, особенно в рассуждениях об отношениях между Поэтами и Революцией.

Особое мнение: Тициан Табидзе

С первых же строк Тициан объясняет будущим читателям¹: *«Предмет этой статьи не выяснение того, как связаны искусство и революция, и не то, как воздействует на искусство революционный процесс и его последствия. Этот вопрос и раньше, а особенно сейчас привлекает большое внимание и скоро об этом напишут целые монографии. <...> Российская революция дает обширный материал для решения этого вопроса, а в будущем, своей практикой и опытом, даст еще больший. Предмет этой статьи – отметить в каких отношениях с революцией были поэты вообще»** (Табидзе 1921:II)**.

Таким образом, для Тициана понятие Революция не только не идентично понятию Октябрьская революция, которую он называет «российской», но это, прежде всего, позитивные радикальные изменения существующей реальности, т.е. тициановское понимание революции гораздо ближе к современному, чем трактовки XIX-XX вв.

Тициан глубоко убежден, что *«поэты всех стран и всех времен всегда были на стороне революции»*. Так, *«поэты античности находились в оппозиции современному им обществу и правительству»*. Они *«стремились к изменению существующих форм бытия»* и поэтому их преследовало и *«общество филистимлян и правительство»*, *«особенно римских поэтов»*. *«Я не знаю, поэт какой современной революции выдержит ядовитую сатиру и бурный сарказм Ювенала, поэтому во многих иностранных антологиях, в которые вошли поэты-борцы, Ювеналу всегда отводится большое место»*, – особо отмечает Тициан Табидзе (стр. II).

Поэты *«всегда идут впереди революции»* поскольку их вдохновляет желание сделать мир лучше. Данте, Байрон, Шелли, Шиллер, Шекспир,

* Здесь и в дальнейшем перевод с грузинского – И.М.

** В дальнейшем цитирую по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Сервантес, Бодлер, Рембо, Валери, Гюго, Версарен, Эжен Потье – вот далеко не полный перечень поэтов, жизнь и творчество которых Тициан Табидзе характеризует как иллюстрацию этому тезису. Особое внимание он уделяет русской поэзии.

По мнению Тициана, *«лучше всего этот тезис подтверждает русская литература. Новая русская литература практически начинается с Радищева и, начиная с Радищева, все русские поэты доказывали свой бойцовский темперамент»* (стр. III). Вслед за Радищевым – Пушкин, *«вся жизнь которого – единая вызывающая оппозиция официальному мещанству Николая I и жандармерии Бенкердорфа»*, декабристы, Рылеев, *«величайший мыслитель»* Чаадаев, Лермонтов, *«грозный, требующий мщения»* Некрасов, Полонский и др. *«Либерализм русской поэзии дошел до такого курьеза, что Великий князь Константин Константинович Романов либеральничал только потому, что был поэтом»*, - пишет Тициан (стр. IV). Определяя боевой настрой русской поэзии как традицию русской литературы, он считает, что в XX в. ее успешно продолжили Бальмонт и Брюсов, поэтические манифесты которых *«опередили»* Февральскую революцию, декаденты, футуристы, Блок, Маяковский...

Что касается Грузии, то, по мнению Тициана, здесь наблюдается «полная аналогия»: *«Грузинская литература практически начинается с Шота Руставели, и до сегодняшнего дня Руставели сохраняет лицо гуманизма. Его идеи относительно равенства и труда и сейчас также распространены в Грузии, как текст Евангелия. <...> Миропорядок Руставели утверждает как принцип поэзии, так и выдвинутый в этой статье тезис. После Руставели поэтами в основном выступают цари, про этих поэтов можно сказать то же, что говорят про Людовика Баварского, они были оппозицией самим себе»* (стр. III- IV). Тициан глубоко убежден, что, будучи «оппозицией самим себе», грузинские цари-поэты, чья поэзия вызывает к гуманизму, также стояли «на стороне революции».

«В XIX веке Акаки [Церетели – И.М.] и Илья [Чавчавадзе - И.М.] сделали поэзию оружием борьбы за социальное и национальное освобождение. <...> То, что грузинская поэзия продолжает традицию борьбы, явно следует из этой книги, где представлены стихи почти всех поэтов» (стр. IV). Тициан специально поясняет, чем обусловлена скудость представленных в сборнике образцов «пролетарской поэзии»: *«После Октябрьской революции, когда осуществляется первый опыт социальных преобразований, история которого насчитывает четыре года, возникла совершенно новая «пролетарская поэзия». В этой книге всего несколько образцов «пролетарской поэзии», и по ним невозможно судить*

о достижениях новой поэзии. В любом случае надо сказать, что в эпоху пролетарской диктатуры создается новый этап культуры. Какой станет в дальнейшем эта культура, или в чем ее отличие от культуры прошлого, об этом можно будет говорить лишь через какое-то время. Сегодня это всего лишь творческий процесс. Возможно, в другое время это послужит предметом нового исследования. В «Поэтах революции» даны лишь первые признаки этой поэзии» (стр. IV).

И главное, на что считаем нужным обратить внимание: **«Грузинские поэты думают так: национальная свобода зависит от социального освобождения, и защита революции – это защита национальной идеи народа, поскольку с освобождением труда освободится и народ. Здесь можно было бы поставить точку: насколько дает такую возможность предисловие, тезис – поэты предшествуют революции и всегда неизменно стоят на этом фронте – доказан»**² (стр. IV).

Выводы

Подводя итог, можно утверждать, что:

а) Революция для Тициана Табидзе – это не какая-либо конкретная общественная революция, а широкое обобщенное понятие, подразумевающее *«стремление к изменению существующих форм бытия»*;

б) четко прочитывается: во все времена и у всех народов *Революция / стремление к позитивным изменениям/* была и остается неразрывно связанной с гуманизмом и социальной справедливостью;

в) в грузинской культурной ментальности к этому добавляется *«защита национальной идеи»*, за которой легко прочитывается вера в победу национально-освободительного движения.

Возможно, именно это последнее утверждение и было главной причиной того, что сборник оказался «невостребованным» в эпоху существования Советского Союза...

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. „ამ წერილის საგანი არ არის გამორკვიოს თუ რა დამოკიდულება არსებობს ხელოვნებასა და რევოლუციის შორის, არც ის როგორ მოქმედობს ხელოვნებაზე რევოლუციის პროცესი და არც მისი შედეგების ანიშვნა. ეს საგანი წინათაც და განსაკუთრებით ეხლა დიდ ყურადღებას იქცევს და მოკლე დროში ამის შესახებ მთელი მონოგრაფიებიც დაიბეჭდება. <...>

რუსეთის რევოლუცია დიდ მასალას იძლევა და უფრო მეტს კიდევ შემდეგში მისცემს ამ საკითხის გადაჭრას თავის პრაქტიკით და გამოცდებით. მხოლოდ ამ წერილის საგანია ანიშნოს, როგორ დამოკიდებულებაში იყვნენ საზოგადოთ პოეტები რევოლუციასთან“ (Табидзе 1921: II).

2. „ქართველი პოეტები ასე ფიქრობენ: ეროვნული თავისუფლება დამოკიდებულია სოციალურ განთავისუფლებასთან და რევოლუციის დაცვა, ეს არის ეროვნების იდეის დაცვა რადგან შრომის განთავისუფლებასთან განთავისუფლება ერიც. აქ შეიძლება ნერტილის დასმა, რამდენადაც წინასიტყვაობის ადგილი შეძლებას იძლეოდა დამტკიცებულია ის თეზისი, რომ პოეტები წინ უსწრობენ რევოლუციას და უცვლელად სდგანან ამ ფრონტზე“ (Табидзе 1921: IV).

ЛИТЕРАТУРА:

Веселова... 2011: Веселова Н.Ю., Овчаренко О.А. «Заглавие» – *Теория литературы, т. II. Произведение*. М.: ИМЛИ РАН, 2011.

БЭС 2000: *Большой энциклопедический словарь*. М.: Советская энциклопедия, 2000. [book on-line] <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/>

Большой ... 2012: *Большой современный толковый словарь русского языка*. 2012 [book on-line]: <https://slovar.cc/rus/tolk/100629.html>

Даль 1991: В.И. Даль. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т.4. М.: Русский язык, 1991. 684 С.

Ожегов 1984: С.И. Ожегов. *Словарь русского языка*. Издание 16-е, исправленное. Под ред. д.ф.н., проф. Н.Ю.Шведовой. М.: «Русский язык», 1984. 796 С.

Ожегов1949: Ожегов С.И. *Словарь русского языка*. М.: Гос. изд. иностр. и нац. словарей, 1949, XVIII. 968 С. [book on-line]: <http://slovarozhegova.ru/>

Табидзе 1921: „რევოლუცია და პოეტები“ /«Революция и поэты»/. – *რევოლუციის პოეტები /Поэты революции/*. თბილისი: სახალხო მეურნეობის უმაღლესი საბჭოს სტამბა, (Тбилиси: Типография Высшего Совета народного хозяйства), 1921, стр. I-VI (на груз. яз.).

Чудинов 1894: *Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка.*/ ред. А.Н. Чудинов. СПб.: Издание книгопродавца В.И. Губинского, Типография С.Н. Худекова, 1894. 1004 С. [book on-line] <http://www.twirpx.com/file/1616299/>

LILIA NEMCHENKO

*Russia, Ekaterinburg
Ural Federal University*

«My Granny» by Kote Mikaberidze – the Georgian Version of Surrealism

Vanguard on the whole and cinema-vanguard in particular presents the left-wing radical form of modernism. Surrealism is the direction of Modernism obtaining the qualities of the vanguard pragmatics as it suggests a new view of the obvious things. The dominant of the surreal vision is hyper associativity which is possible thanks to the visualization of unconscious (dreams), relativity of boards of alive and dead (spontaneous generation in “Andalusian Dog” by Bunuel).

Surrealism was represented rather rarely in the Soviet art. It was firstly in the OBERIUT’s art and in the cinema it was the Georgian film “My Granny” by Mikaberidze. Surreal reception of spontaneous generation allowed Mikaberidze to create the picture of the degeneration of the Soviet power. His film was repressed.

Key words: surrealism, georgian film “My Granny”, K. Mikaberidze, absurd, satire

Л. М. НЕМЧЕНКО

*Россия, Екатеринбург,
УрФУ*

«Моя бабушка» Котэ Микаберидзе – грузинский вариант сюрреализма

Известно, что сюрреалистическое кино возникло во Франции, там же, где и были написаны манифесты нового движения. «Андалузский пес» Луиса Бунюэля, фильм, созданный совместно с Сальвадором Дали, появился на свет в 1929 году. В том же году в Тбилиси режисером Котэ Микаберидзе был снят фильм «Моя бабушка». Если по содержанию эти фильмы абсолютно разные (в первом – путешествия «по волнам памяти», во втором – история производственных отношений в среде бюрократов), то по формальным приемам обнаруживается несомненное сходство. Во-первых, как отмечал Михаил Ямпольский, «для авангардистского кинематографа типично отрицание традиционного сюжета, отказ от интриги и персонажей – всего, что обычно связывается с литературой» (Ямпольский 1985: 204). В

отличие от принципиально не нарративного «Андалузского пса», чей сюжет постоянно рвется, «Моя бабушка» – хотя и внешне повествовательное кино, но в его нарративе отсутствуют логические связи, мотивировки, начиная с самого названия. В «Андалузском псе» нет собаки, в «Моей бабушке» бабушка как реальный субъект отсутствует, она приобретает характер чего-то сверхчувственного, некой символической силы, способной влиять на жизнь. Авторы сценария Г.Мдивани и К.Микаберидзе, называя фильм «Моя бабушка», провоцировали зрителя, ибо ассоциативно-изобразительный ряд, вызванный названием, находился в поле стабильного быта, уютного домашнего пространства, по-грузински щедро накрытого стола или, по крайней мере, предложенного стакана чая. Провокация – важная черта модернистско-авангардистского текста. В любой провокации (политической, правовой, нравственной, эстетической) важен аспект действия с целью вызвать определенную, желаемую реакцию. Действенный характер провокаций в искусстве, в первую очередь, связан с прагматикой художественного текста, когда автором моделируется определенная система ожиданий. Провокативное действие – это всегда действие, направленное на установленный порядок, регламентированный канонами или традицией, вносящее хаос в сложившиеся структуры. Создавая сатирический фильм, режиссер использовал провокацию как средство концентрации внимания к тому, что стало привычной системой, в случае Микаберидзе, к бюрократической системе. Сюрреалистическое видение мира предполагает критическое отношение к нему, подозрительной должна оказаться сама система, именуемая порядком. Разрушая привычное, устоявшееся, сюрреализм предлагает свою логику, эта логика абсурдизации порядка. Как заметил Албер Камю, «с начала своего существования сюрреализм, это евангелие беспорядка, столкнулся с необходимостью созидать порядок» (Камю 1990: 188). Сюрреалистический порядок – порядок алогизма, где торжествует мифологический принцип «все во всем». Художник-провокаатор умеет «не “влипать” в какую-то одну систему ценностей, нарушать, разрушать и непочтительно высмеивать границы между оппозициями, в том числе и сакральными» (Липовецкий 2009). Так, у Бунюэля священник стрелял во время исповеди в прихожанина, полагая, что выстрел – лучший способ помощи в снятии грехов, автомобиль давил прохожего, который никак не мог решить, куда ему идти, смерть оказывалась лучшим способом разрешения проблемы выбора.

Символическая смерть чиновника в начале фильма «Моя бабушка», станет завязкой последующего действия. Итак, вместо обещанной в названии бабушки нам предлагают историю некоего Управделами, «человека

с портфелем», как будет указано в титрах, представителя советской номенклатуры, обладающего всеми возможными привилегиями, которого уволили за бюрократизм, но который всеми средствами пытается вернуться назад и занять прежнюю должность.

Общим у французского и грузинского фильма являются способы конструирования пространства и времени, а также сами характеристики того и другого.

Сюрреалистический топос – это всегда соединение узнаваемого, возможного, реального с фантастическим, невозможным, ирреальным. Так, в «Андалузском псе» действие разворачивается в какой-то комнате, мы не знаем ни имени ее хозяйки, ни адреса, ни города, далее – события происходят на какой-то улице, а затем на каком-то побережье, в финале – в песках, каких именно, для Бунюэля не имеет значения. В случае с «Моей бабушкой», мы, конечно, догадываемся, что место действия – Тбилиси, но эта догадка подтверждается отнюдь не натурными съемками, а лишь указанием в титрах на студию «Госкинопром Грузии».

Первый кадр «Моей бабушки» приглашает нас в некий Трест, причем, о том, что это трест мы узнаем исключительно из пояснительной таблички, похожей на плакат. Холл Треста напоминает конструктивистскую декорацию мейерхольдовских спектаклей с обязательной лестницей, где декорации лишались изобразительного начала, но при этом должны были удовлетворять началу функциональному. На сцене-станке, по мысли Мейерхольда, актер не проживал в предлагаемых обстоятельствах, а творил их, «что вызывая смех, то потрясая, то обращая спектакль в митинг, агитируя, проповедуя, издеваясь» (Марков 1974: 301). Актеры фильма **Александр Такайшвили** (бюрократ Управдел Делягин), **Белла Чернова** (Жена бюрократа), **Евгений Ованов (Курьер)**, Акакий Хорава (Рабочий) тоже существуют в условной, мейерхольдовской традиции. Кинорежиссер Котэ Микаберидзе следует правилу Мастера, тем более, что театральным режиссер сам часто апеллировал к кинематографу как средству точной передачи жизненных состояний и коллизий: «переносить только то, что действительно звучит правдой для коллективного мнения. И вот этот прием игры с очень скупым выбором жестов, с выбором улыбок, с выбором ракурсов, только таких, которые могли бы быть отпечатаны на очень чувствительной пленке киноаппарата...должен возобладать» (Мейерхольд 1968:142).

Круговая декорация – конструкция, появляющаяся в первых частях фильма, условна, ее автор – театральным художник-модернист Ираклий Гамрекли. Это 13 дверей по внешней окружности, внутри каждая дверь

снабжена сидением, т.е. перед нами, с одной стороны – дверь, с другой – стул (похожая конструкция с дверями была в знаменитом спектакле Мейерхольда «Ревизор»). Двери этой конструкции – нарочито бутафорские, они существуют без несущей стены, при этом каждая дверь снабжена табличкой с надписью: регистраторша, делопроизводство, управделами, заведующий канцелярией, контрольный отдел, бухгалтерия, касса, главный бухгалтер, юрисконсульт, секретарь, член правления, заместитель председателя правления, директор Треста. Таблички становятся частью условных дверей, а слово превращается в вещь. Про такие практики работы с «овеществлением» слова писал В. Шкловский, исследуя особенности языка кино: «Нужно прежде всего “расшевелить” вещь... нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций. Нужно повернуть вещь, как полено в огне» (Шкловский 1990: 12). Именно кино превращает слово/вещь в поступок, а «движение-поступок – вот сфера кино» (Шкловский 1990: 25). Поступки будут совершаться за огромным столом, объединяющим слова-таблички, двери и людей, сидящих в соответствии с прикрепленными табличками. Панорамная съемка дает возможность подробно разглядеть действующих лиц, посредников в знакомстве с миром чиновников становятся курьер (Е. Оганов), предающий бумаги, съезжающий для скорости по перилам лестницы не только вниз, но и вверх, нарушая законы физики, но, в основном, читающий учебник по политэкономии, и рабочий (А. Хвираба), пришедший с заявлением о выдаче 50 рублей на нужды цеха. Если для Курьера пространство Треста привычное и освоенное, то Рабочий попадает в царство бюрократии, живущей по своим законам симуляции деятельности, и законы эти его удивляют.

В изображении занятости чиновников режиссер обращается к приему абсурдизации, столкновению эроса и танатоса, характерному для сюрреализма. Завканцелярией гадает на любовь с помощью плевков в муху. Плавные, ритмичные плевки (эстетизация безобразного, еще один прием сюрреализма) монтируются с плакатом «Не плевать», а клубы дыма курящих чиновников – с плакатом «Не курить». Гадание завершается радостным открытием «любит», тогда вместо мухи появятся цветы, брошенные объекту воздыханий, в свою очередь, дама полюбуется некоторое время букетом и затем безжалостно растопчет его. Симметрично этому неудавшемуся диалогу будет предложен аналогичный, в котором примут участие Управделами и барышня секретарь-машинистка. Под плакатом о бережном и экономном отношении к бумаге герой будет в медленном темпе медиативно запускать стрелы-самолетки, когда же стрела достигнет объект, результат будет такой же, как и с букетом цветов. Хорошенькая секретарша поймает

стрелу и порвет ее. Бумажные страсти заставят героя вытащить пистолет и застрелиться. Автоматически его коллега достает заготовленную траурную повязку и с готовностью укладывает мертвое тело, за которым хладнокровно наблюдает секретарша. Таким образом, зрителю предлагается ситуация, когда «...стирается повседневно-онтологическая граница между игрой и серьезным делом... ликвидируется безопасная дистанция между фантазией и действительностью, становится зыбко-неопределенным соотношение между серьезным и блефом» (Слотердаjk 2001:16).

И действительно, обитатели треста подобны детям, они катают по столу машинки, ссорятся из-за них, стреляются из-за бумажного самолетика, при этом всеми способами пытаются продемонстрировать свою занятость важными делами. На вопрос рабочего, скоро ли кто-то займется его просьбой, следует ответ: «Нет, еще план разрабатывают». Изображения обитателей Треста напоминают плакаты-шаржи. Плакат «всегда пользуется визуальными знаками с устоявшимся значением, провоцируя привычные ассоциации, играющие роль риторических предпосылок, те самые, что возникают у большинства» (Эко 2006: 107). Плакат – это обычно прямое высказывание, призыв к действию, так, поза рабочего, ожидающего резолюцию, – плакат обличительного характера, в нем монументальность стати подкрепляется надписью «бюрократы». Именно этот плакатно-обличительный жест рабочего станет кульминацией картины. Плакат выступает в фильме как знак интертекстуальности, качества, характерного для сюрреалистического высказывания. Однако, не только изобразительные, но и литературные реминисценции присутствуют в фильме «Моя бабушка».

Персонажи Треста – ожившие герои сатирических стихотворений Владимира Маяковского, поэта, почитаемого в Грузии вообще, а Котэ Микаберидзе, в частности. Маяковский в стихотворении «Прозаседавшиеся» использует сюрреалистические приемы создания образа, в частности, прием раздвоения:

«Взъяренный,
на заседание
врываюсь лавиной,
дикие проклятья дорогой изрыгая.
И вижу:
сидят людей половины.
О дьявольщина!
Где же половина другая?
«Зарезали!
Убили!»

Мечусь, оря.
От страшной картины свихнулся разум.
И слышу
спокойнейший голосок секретаря:
«Они на двух заседаниях сразу.
В день
заседаний на двадцать
надо поспеть нам» (Маяковский 2013: 580).

Не только герои поэмы нашли свое визуальное подтверждение в фильме Микаберидзе, но и предметный мир, в Тресте посетителей «Обдают дождем дела бумажные» (Маяковский 2013: 580).

Критический пафос сюрреалистического высказывания оказался приемлемым для сатиры 20-х г.г., известно, что Ленин высоко оценил стихотворение Маяковского. В речи «О международном и внутреннем положении Советской республики» на заседании коммунистической фракции Всероссийского съезда металлистов 6 марта 1922 года В. И. Ленин сказал: «Вчера я случайно прочитал в «Известиях» стихотворение Маяковского на политическую тему. Я не принадлежу к поклонникам его поэтического таланта, хотя вполне признаю свою некомпетентность в этой области. Но давно я не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной. В своем стихотворении он вдрызг высмеивает заседания и издевается над коммунистами, что они все заседают и перезаседают. Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно» (Ленин 1975: 13). В 1929-м году, за год до смерти Маяковского обличительная сила сатира казалась власти уже неуместной, оскорбительной и политически вредной, о чем говорит и судьба фильма.

Особую роль в сюрреалистической картине мира играет конструирование времени. Время в сюрреалистическом мире субъективировано, это время сновидений, галлюцинаций, оно лишено линейности, единого вектора. В фильме «Моя бабушка» представлены три варианта времени – время тотального сна чиновников, это время первой и последней трети картины, растекающееся, подобно часам из «Постоянства памяти» С. Дали. В это время чиновники имитируют деятельность: влюбляются, играют, стреляют, зевают. Характер этого времени определяет титр: «Когда ничего не происходит, время может остановиться». Это время струящейся из всех предметов лени, которую не могут прервать даже посетители. В последней трети фильма, казалось бы, в связи с увольнением бывшего бюрократа

должны были произойти изменения, но их отсутствие передается на экране все теми же сонными движениями работников.

Второй тип времени – время энергичной комсомолии, которая не спит. Не понятно, откуда взявшийся комсомолец запускает перо в главного бюрократа, происходит визуализация знаменитого высказывания Маяковского: «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо», перо вонзается в сердце Управделами, протыкая его насквозь, а само тело управделами становится плоским и размещается в стенгазете. И так, комсомол заводит новые часы, часы активных действий, когда одним ловким ударом пера чиновник лишается места. К этому энергичному переживанию времени автор вернется в финале картины. Это время станет это время будет названо Смертью. Только Смерть может остановить желания перерожденцев быть у власти. Если в первой части только тело Управделами теряло объем, превращаясь в карикатуру стенгазеты, то в финале от всех посетителей Треста остаются черные контуры, распластанные по стене, вся стена превращается в расстрельное пространство с множющимися на ней надписями: «Смерть бюрократам!». Наконец, третий вариант времени – время размышлений о конце жизни главного героя, которое разворачивается в его квартире, время переходное от жизни к смерти.

Сюрреалистическое понимание времени опиралось на концепцию субъективного времени Анри Бергсона, который рассматривал кинематограф как способ фиксации динамики жизни. По словам Бергсона, «кино знаменует собой отказ считать какой-то момент визуального восприятия привилегированным для фиксации (как это имеет место в живописи) и возвращает равноправную индивидуальность каждому моменту движения – абстрактного движения вообще (Бергсон 1998: 293). Иными словами, кинематограф может конструировать разные типы времени, разворачивающиеся в разных пространствах, сюрреалистическое разнонаправленное время находит в кинематографе свою репрезентацию.

В новом времени, времени комсомола и рабочего нет места бюрократу. Когда символически уничтоженный, но физически выживший герой отправляется домой, он попадает в пространство своей квартиры – это густонаселенное пространство роскоши, беспорядка, одиночества. В этом пространстве остается только повеситься, т.к. не понятно, как сказать жене, что кончена красивая жизнь. На помощь герою приходят рисованные и пластилиновые человечки, обезьянки, разевающие рты, вопрошающе разводящие руками. Они возникают неожиданно, то из-под кровати, то из-под стола, множатся, то ли сочувствуют, то ли глумятся. Наконец, комната заполняется живыми обитателями – вернувшимися с покупками

женой и дочкой. В стремительном, экстатическом чарльстоне жена и дочка празднуют день удачного потребления, Эта диониссийская стихия контрастирует с всеящим на люстре «папочкой». Только ребенок замечает удавившегося папу: «Что ты делаешь, папуся?» – «Упражняюсь»,- ответит папа и вылезет из петли. Критик Михаил Трофименков так охарактеризовал героя: «Не человек, а бессмертная спирохета бюрократической диктатуры» (Трофименков 2016). В течении десяти минут бывший ответственный работник трижды был на краю смерти (сначала повесился, потом вылез из петли, потом почти задушен женой, узнавшей о его увольнении, был выброшен ею из окна, и вновь выжил).

Микаберидзе разыгрывает сюрреалистический театр с постоянным самозарождением, перерождением, метаморфозами, в этом театре люди и игрушки меняются местами, меняются и ракурсы съемок, и размеры предметов. Перед нами пространство, населенное не живыми людьми, а функциями, тенями, монстрообразными женщинами, призраками.

Фильм строился по трехчастной форме: Трест – Квартира – Трест. Если в первой части время Сна переходило во время активности, во второй – продолжало толкать героя к поступкам, то в третьей части мы вновь оказываемся во времени сладкого сна. Вернувшийся в Трест после своего увольнения бывший управделами застает все то же сонное царство, только хорошо вымытое и украшенное скульптурой, оказавшейся при ближайшем рассмотрении обнаженным живым мужчиной. Эта статуя/мужчина поставлена для наблюдения за порядком, поэтому, увидев брошенный окурок, статуя оживает и указывает посетителю на урну, таким образом, важнейший сюрреалистический прием игры живого и неживого «работает» на сатирическое «снижение» важности деятельности Треста.

Оптические aberrации – еще одна черта сюрреалистического видения, и с ней блестяще справился Микаберидзе. Посещение нахальным бывшим Управделами начальника Треста показано на контрасте времени ожидания самого начальника и времени, когда последний начальник читает письмо-протекцию. Темпортим первого ожидания напряженно подвижен, за минуту эранного времени с помощью двойной экспозиции меняются десятки лиц начальников Треста. Желая остановить этот процесс, бывший управделами накидывает, словно на птичку, плед на голову очередного начальника, титр поясняет: «Тс...Тише. Улетит». Но, когда плед сбрасывается, перед зрителями и обитателями кабинета возникает плакатное лицо Рабочего (Хвираба), с которым мы уже были знакомы в первой части. Рабочий из просителя превратился в Директора, теперь он очень медленно разглядывает

записку бывшего ответственного работника. Во время чтения лицо, снятое крупным планом, меняет свое выражение от угрюмого к зловеще смеющемуся. Страшный смех Рабочего/Директора – ответ на мытарства всех просителей, ибо заканчивается он плакатным лозунгом: «Смерть бюрократии!» и символическим расстрелом посетителей Треста. Такой финал вполне вписывается в прагматику сюрреалистического текста, когда «главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормошить, вызвать активную реакцию у человека со стороны» (Шапир 1990: 8).

Котэ Микаберидзе сделал фильм-приговор, сатирическая форма которого предлагала увидеть критикуемые явления в режиме «фамильярной близости» (Бахтин). Фильм о перерожденцах вызвал, действительно, незамедлительную реакцию у чиновников. 3 февраля 1930 года Главрепертком, творческий аналог Особого совещания, единогласно просил Рабоче-Крестьянскую Инспекцию привлечь Госкинопром Грузии к ответственности за выпуск явно антисоветской картины, которая показывала бюрократизм таким образом, что в конечном счете сознание зрителя мобилизуется против Советской власти в целом. Картину объявили троцкистской и арестовали. История фильма еще раз демонстрирует эвристическую силу искусства, и действительно, режиссер, как часто бывает с художниками, предвосхитил троцкистскую критику Советской власти, появившуюся в тексте знаменитой работы Троцкого «Преданная революция: СССР и куда он идет» лишь в 1936 году. Троцкий обращал внимание, что «по условиям повседневной жизни советское общество уже сейчас делится на обеспеченное и привилегированное меньшинство и прозябающее в нужде большинство...» (Троцкий 1936), а «демократический централизм уступил место бюрократическому централизму» (Троцкий 1936).

Сбылись и предсказания Юрия Тынянова, который говорил о невозможности сатиры в сталинском СССР, ибо «если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия» (Тынянов 1977), а трагедия как жанр, по известным причинам тоже была изнана из советского искусства.

Фильм Котэ Микаберидзе – часть недолгого, но яркого существования модернизма в Грузии, представленного репрессированными впоследствии художниками, режиссерами и поэтами Петром Оцхели, Сандро Ахметели, Тицианом Табидзе.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бергсон 1998:** Бергсон А. *Творческая эволюция*. М., 1998.
- Добренко 2013:** Добренко Е. *Гоголи и Щедрины: уроки «положительной сатиры»* [online]: <http://www.nlobooks.ru/node/3566> (дата обращения: 25.10.2016).
- Камя 1990:** Камя А. *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство:* Пер. с фр. М., 1990.
- Ленин 1975:** Ленин В. И. *Полн. собр. соч.*, т. 45. М., 1975.
- Липовецкий 2009:** Липовецкий М. *Трикстер и закрытое общество*. [online]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> (дата обращения: 25.10.2016).
- Марков 1974:** Марков П. А. *О театре:* в 4 т. Т. 1. – М., 1974.
- Маяковский 2013:** Маяковский В. В. *Полное собрание сочинений в 20-ти т.т.* Т.1. М., 2013.
- Мейерхольд 1968:** Мейерхольд В.Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч. 1. 1891-1917. М., 1968.
- Слотердаик 2001:** Слотердаик П. *Критика цинического разума.* /Пер. с нем. А.В. Перцева. Екатеринбург, 2001.
- Трофименков 2016:** Трофименков М. *История русского кино в 50-ти фильмах: «Моя бабушка» (1929)* [online]: <http://pioner-cinema.timepad.ru/event/315687> (дата обращения: 20.10.2016).
- Троцкий 1936:** Троцкий Л. Д. *Преданная революция: Что такое СССР и куда он идет?* [online]: <http://www.magister.msk.ru/library/trotsky/trotl001.htm> (дата обращения: 05.10.2016).
- Тынянов 1977:** Тынянов Ю. *Достоевский и Гоголь (к теории пародии)*. [online]: http://az.lib.ru/t/tytjanow_j_n/text_01015.shtml (дата обращения: 20.10.2016).
- Шапир 1990:** Шапир М. *Что такое авангард?//* Даугава. 1990, No 3.
- Шкловский 1990:** Шкловский В. *Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914 — 1933)*. М., 1990.
- Эко 2006:** Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. СПб., 2006.

KETEVAN NADAREISHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Sandro Shanshiashvili's Interpretation of Argonauts' Myth and Medea's Image in the Light of Georgian Receptions of Argonauts' Cycle

The article aims to study Sandro Shanshiashvili's poem "Media" (1911) in the context of the Georgian receptions of the Argonauts' and Medea's myth. Our investigation revealed that Shanshiashvili continues the interpretative tendency of Medea's image established in Georgian cultural context by Ioane Batonishvili, namely, presents the most tragic moment of Medea's biography according to Euripides' version, though the attempts are made in the poem for Medea's moral rehabilitation. The article pays special attention to the poet's interpretation of this myth in the context of East-West opposition, which was topical issue in the Georgian discourse of the early XX century. The poet depicts West (representator of which here is Greece) in extremely negative light through presenting Greek characters as arrogant, villain, untrustworthy personalities. And more, Shanshiashvili defines concretely the negative traits of Greeks – their sense of superiority and characteristic to them xenophobia. Thus, we can conclude that depiction of imperialistic ambitions, biased approaches of Greeks and of impropriety of their stereotypes more or less characteristic to large-scale Georgian receptions of Argonaut's myth plays a special role in Shanshiashvili's poem.

Key words: Medea, Reception, East-West opposition, Argonauts' myth

ქეთევან ნადარეიშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

არგონავტების მითოსის და მედეას სახის ინტერპრეტაცია სანდრო შანშიაშვილის პოემა „მედიაში“ ქართულ კულტურაში არგონავტიკის მითოსის რეციპირების შუქზე

ხომალდ „არგოს“ მოგზაურობა აია-კოლხეთში ოქროს სანმისის მოსაპოვებლად და მედეა-იასონის რომანის ტრაგიკული დასასრული, ამბავი, რომელიც არგონავტიკის მითოსშია გადმოცემული, საუკუნეების მანძილზე უმდიდრეს წყაროს წარმოადგენდა მსოფლიო ლიტე-

რატურისა თუ ხელოვნების სხვადასხვა დარგისთვის. ამ თემას საქართველოსთან უშუალო კავშირის გამო საყურადღებო ადგილი ქართულ კულტურაშიც უჭირავს. არგონავტიკის მითოსის ინტერპრეტაციას ქართულ მწერლობაში არაერთი ქართველი მეცნიერის გამოკვლევა მიეძღვნა (ამ გამოკვლევათა თაობაზე იხილეთ ჩვენი სტატია – ნაღარეიშვილი 2012ბ: 303-314).

XX ს-ის დასაწყისის ქართული მოდერნისტული დისკურსი არგონავტების მითოსისა და მედეას სახის საინტერესო რეცეპციებს წარმოგვიდგენს. მათ შორის განსაკუთრებით ყურადსაღებია ცნობილი ქართველი პოეტის სანდრო შანშიაშვილის პოემა „მედია“. სანდრო შანშიაშვილის დასახელებული პოემა კვლევის თანამედროვე ეტაპზე სხვადასხვა კუთხით არის შესწავლილი (მოდებაძე, ციციშვილი 2011: 103-112; გარდაფხაძე 2007: 185-189; ქამუშაძე 2009). და მაინც, ამ პოემასთან დაკავშირებით რიგი საკითხებისა ჯერჯერობით არ ყოფილა განხილული. ვფიქრობთ, ერთ-ერთი საყურადღებო საკითხი გახლავთ პოემა „მედიას“ ადგილის განსაზღვრა არგონავტების მითოსის რეცეპირების ქართულ დისკურსში; იმის დადგენა, ამ მითოსის ინტერპრეტაციის რომელი საზის განმავითარებლად გვევლინება სანდრო შანშიაშვილი; გარდა ამისა, უდავოდ საყურადღებოა გავაანალიზოთ, როგორ ეხმაურება პოეტი XX ს-ის დასაწყისის ქართული ცნობიერებისთვის უმნიშვნელოვანეს პრობლემას – აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დაპირისპირების ჩრილში საქართველოს ორიენტაციის თემას. ეს უკანასკნელი მოიცავს იმის ანალიზს, თუ როგორ, რაზე აქცენტირებით იყენებდა ესთეტიკური მედია მითოლოგიურ პარადიგმებს საქართველოსთვის ამ უმნიშვნელოვანეს პრობლემაზე რეფლექსიისას.

თავდაპირველად, მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ წარმოგვედგინა მოკლე ექსკურსი ქართულ კულტურაში არგონავტების მითოსის ინტერპრეტაციის უმთავრესი ტენდენციების შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ ძველი ქართული მწერლობა ბიზანტიური წყაროებიდან კარგად იცნობდა ანტიკურ მემკვიდრეობას, იგი ერთობ ფრაგმენტულად მოიხსენიებს არგონავტთა მითოსს. ამ ციკლის ერთი ეპიზოდი – ბებრიკთა მეფის ამიკოსის არგონავტებთან კრივში შერკინება – ჩართულია გერმანე პატრიარქის თხზულების „თხრობაჲმ სასწაულთათვის მთავარანგელოზისა მიქაელისათას“ ექვთიმე ათონისეულ თარგმანში; მითოსის პერსონაჟები – იასონი და კადმოსი, როგორც ურჩხულის კბილების მთესველნი – კი მოხსენიებული ჰყავს ეფრემ მცირეს ფსევდონონეს „ელინთა ზღაპრობანის“ მისეული თარგმანის 43-ე საკითხავის კომენტარში (ეკელიძე 1945: 258 შმდგ.; ურუშაძე 1964: 86; ფსევდონონეს მითოლოგიურ კომენტართა ქართული ვერსია 1989: 119).

ექვსი საუკუნის შემდეგ ამ ციკლის შესახებ გარკვეული ინფორმაცია დადასტურებულია ვახუშტის „გეოგრაფიასა“ და დავით ბატონიშვილის მითოლოგიურ ლექსიკონში (ყაუხჩიშვილი 1949: 112-114; ასათიანი 1987). არგონავტთა მითოსს უფრო ვრცლად ამუშავებენ გარდამავალი ხანის ორი ქართველი მწერალი – იოანე და თეიმურაზ ბატონიშვილები. გამომდინარე იქიდან, რომ იოანე ბატონიშვილის თხზულება „კალმასობა“ ენციკლოპედიური ხასიათის ნაწარმოებია, მასში მითოლოგიურ სახეთა მხატვრულ დამუშავებას ვერ ვხვდებით. შესაბამისად, მედეას შესახებ „კალმასობაში“ მოცემულ ინფორმაციას ამ მითოლოგიური გმირის სახის შემოქმედებით დამუშავებად ვერ მივიჩნევთ, თუმცა იოანე ბატონიშვილისეული მონახაზი ამ მითისა უდავოდ ძალზე საყურადღებოა აიეტის ასულის მიმართ მწერლის დამოკიდებულების თვალსაზრისით. გადმოგვცემს რა არგონავტების ციკლს, ავტორი მედეასა და იასონის სიყვარულის ტრაგიკულ აღსასრულს ევრიპიდეს „მედეას“ მიხედვით წარმოაჩენს. კერძოდ, ქმარზე შურისძიების მიზნით მედეა კლავს შვილებს და გველემპაპებშეული ეტლით კორინთოდან გარბის. მედეას წარმოდგენის ეს ხაზი, ხაზი, რომელშიც კოლხეთის ასული საკუთარ შვილებს ხოცავს, ქართულ კულტურაში მედეას სახის ინტერპრეტაციის ერთ ტენდენციას უდებს სათავეს.

თეიმურაზ ბატონიშვილის თხზულება „ივერიის ისტორია“ კი თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ ქართულ ლიტერატურაში არგონავტების ციკლის პირველ მხატვრულ ინტერპრეტაციად. მწერალი მედეას მითოსის გაცილებით ვრცელ ნაწილს ამუშავებს (იგი არ იფარგლება კორინთული ეპიზოდით) და იოანე ბატონიშვილისგან განსხვავებით, ცდილობს, მედეა, რაც შეიძლება დადებითად წარმოაჩინოს – იგი აიეტის ასულს არც ძმის და შვილების მკვლელად გვიხატავს, მასთან მედეა არც თესევსის მოკვლის მცდელობაშია დამნაშავე. თეიმურაზ ბატონიშვილი რელიგიურად გამოკვეთს მედეას დადებით თვისებებს და ხაზს უსვამს მის დაფასებულ სტატუსს საზოგადოებაში. ამდენად, მედეას მითოსის ეს ინტერპრეტაცია ხდება ქართულ კულტურაში მედეას მიმართ დამოკიდებულების მეორე ტენდენციის ერთგვარი მოდელი, ტენდენციისა, რომელიც მიისწრაფვის მოახდინოს კოლხი ასულის რეაბილიტაცია. რეაბილიტაციაში, უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება შვილთა მკვლელობის საზარელი დანაშაულისგან მითოლოგიური გმირის განთავისუფლება.

როგორც ვხედავთ, ძველი და გარდამავალი ხანის ქართულ მწერლობაში არგონავტებისა და მედეას მითოსური ამბავი არ გახლდათ ქართველ შემოქმედთა არც ხშირი და არც ფართომასშტაბიანი ინტერპრეტაციის საგანი. ჩვენ აქ ვერ შევუდგებით ამ მოვლენის მიზეზთა

დანვრილებით ანალიზს. როგორც ჩანს, ოქროს საწმისის გატაცება და კოლხი ქალის გაუგონარი დანაშაული ტრავმული მოვლენები იყო ქართველთა ცნობიერებისთვის. თუმცა ამ მითოსს ქართველებისთვის მეორე მხარეც ჰქონდა. საქართველო ძველი ცივილიზაციებისთვის ამ პოპულარული მითოსის გამოისობითაც იყო ცნობილი, მითოსისა, რომლის გადმოცემის დროსაც ბერძენი თუ რომაელი ავტორები კოლხეთს უმდიდარ და ძლევამოსილ მხარედ წარმოადგენდნენ. ამ სახელოვანი ფურცლების აღდგენა აუცილებელი გახდა ქართული ნაციონალური თვითშეგნების აღორძინების პერიოდში, XIX ს-ის 60-იან წლებში, როდესაც ინტენსიურად დაიწყო ქართული ნაციონალური ნარატივის შექმნა. აკაკი წერეთელიც სწორედ ამ მიზნით – „ქართველების გასაოცარი წარსულის“ წარმოდგენის მიზნით ხელს ჰკიდებს არგონავტების ციკლს და მას პოემა „მედიას“ უძღვნის*.

აკაკი წერეთელი მედეას რეაბილიტირების კუთხით თეიმურაზ ბატონიშვილისეული ინტერპრეტაციის ხაზს აგრძელებს. მეტიც, პოეტი მედეას, შეიძლება ითქვას, სრულ რეაბილიტირებას ახდენს. მართალია, აკაკიმ ვერ აღასრულა თავისი ჩანაფიქრი – დაეწერა ტრილოგია და ამდენად, ვერ წარმოგვიდგინა მედეას მითოსური ბიოგრაფიის ყველაზე დრამატული ეპიზოდი – მედეას თავგადასავალი კორინთოში, კოლხური ეპიზოდის მისეული მედეა იმდენად დადებითად არის წარმოჩენილი, რომ ამგვარი ქალწული, სავარაუდოდ, შვილების მოკვლას საბერძნეთში ვერ შეძლებდა. აკაკი წერეთელი საერთოდ უგულვებლყოფს მედეას როლს ბერძენი ჭაბუკისათვის ოქროს საწმისის მოპოვების საქმეში, შესაბამისად, ქვეყნის ლალატში. არგონავტს აქ ორფევსი და თეთრი ძროხა ეხმარებიან. მედეას ერთადერთი დანაშაული კი ისაა, რომ მას შეუყვარდება ბერძენი ჭაბუკი, რომელიც ოქროს საწმისის – ანუ კოლხეთის ძლიერების საძირკვლის წასაღებადაა ჩამოსული.

მიუხედავად იმისა, რომ მედეას აკაკისეულმა ინტერპრეტაციამ ამ მითოლოგიური ფიგურის გაფერმკრთალება, ტრაგიზმისგან მისი დაცლა გამოიწვია და ამდენად, ის ვერ იქცა მაღალმხატვრულ სახედ, მედეას რეციპირების ეს ხაზი – მედეას რეაბილიტაცია, მისი განთავისუფლება ამა თუ იმ დანაშაულისგან ფრიად სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა ქართული კულტურისათვის ამ მითის დამუშავების დროს. ამ ტენდენციის გაგრძელებას წარმოადგენს მედეას სახის ინტერპრეტაცია ცნობილი ქართველი მეცნიერისა და მწერლის, ლ. სანიკიძის, მიერ. მედეას თემას მწერალმა მოთხრობა „ამბავი კოლხი ასულისა“ და დრამა

* პოეტი შეგნებულად ცვლის სახელ „მედეას“ მედიათი. მისი განმარტებით, მედია ძველებურად ნიშნავდა „მე ქალი“ (ვარ). „დია“ მეგრულად ქართულ „ქალს“-ს უდრის (აკაკი წერეთელი 1956: 390).

„მედეა“ უძღვნა. მედეას ლ. სანიკიძისეულ დამუშავებაში კოლხი ასული არ კლავს შვილებს, მათ მედეაზე შურისძიების მიზნით კორინთელები ამოხოცავენ*. მედეას სანიკიძისეული ინტერპრეტაციაში კიდევ ერთი მომენტი არის ჩვენი თემისთვის საყურადღებო – სხვა ხალხებისადმი ბერძნების დამოკიდებულების საკითხი. ანტიკური ისტორიის სპეციალისტმა ლ. სანიკიძემ მშვენივრად იცოდა საკუთარ თავზე ბერძნების აღმატებული წარმოდგენის შესახებ. ცნობილი იყო მისთვის ოპოზიციური წყვილის – ბერძენი x „სხვის“ თაობაზე, რომელშიც ბერძენი კულტურისა და ცივილიზაციის მარკერი გახლდათ, „სხვები“ კი კულტურულად უფრო დაბლა მდგომები იყვნენ, რომელთაც ბერძნებმა კოლექტიური სახელი „ბარბაროსები“ უწოდეს. მწერლის განაცხადით, მან სწორედ იმიტომ მოჰკიდა ხელი ამ მითოსის მხატვრულ დამუშავებას, რომ მიახლოებით მაინც აღედგინა კოლხებთან – ანუ ამ ერთ-ერთ „სხვასთან“ ბერძნების ურთიერთობის მართებული სურათი, ურთიერთობისა, რომელიც ბერძნებს შეგნებულად ჰქონდათ თავიანთ სასარგებლოდ, თავიანთი უპირატესობის წარმოჩენის მიზნით შეცვლილი. „თითქმის ყველა ბერძენი მწერალი ტენდენციური იყო“, – წერს სანიკიძე, – „ისინი ჩქმალავდნენ „უცხო – ბარბაროსი“ ხალხის მიღწევებს და ზომაზე მეტად წარმოაჩენდნენ თანამემამულეთა – ელინთა საქმეებს (სანიკიძე 1963: წინასიტყვაობა). ლ. სანიკიძის დრამა „მედეა“ საკმაო პოპულარობით სარგებლობდა და XX საუკუნის 60-80-იან წლებში ხშირად იდგმებოდა საქართველოს რეგიონალური თეატრების სცენებზე. თეატრალურ სივრცეში მედეას რეციპირების ამ ხაზის ერთგვარ გაგრძელებად შეიძლება მივიჩნიოთ 2002 წელს თავისუფალ თეატრში რეჟისორ გოჩა კაპანაძის მიერ დადგმული „მედეა“, ასევე ბიძინა კვერნაძის ოპერა „ამბავი კოლხი ასულისა“, რომლის ლიბრეტო ლ. სანიკიძის დრამას ეფუძნება. მედეას გარკვეული რეაბილიტაცია ასევე წარმოადგენს ა. მაჭავარიანის ოპერა „მედეას“ ლიბრეტოს ავტორის – ვახტანგ მაჭავარიანის მიზანსწრაფვას. ჩვენ ხაზს ვუსვამთ სიტყვა „გარკვეულს“, რადგან აქ, ვ. მაჭავარიანის სიტყვებით, იგი კითხვის ნიშანს სვამს მართლა მოკლა თუ არა მედეამ შვილები, თუ იგი ამას მხოლოდ იმიტომ ეუბნება იასონს, რომ მას ტკივილი მიაყენოს**.

* როგორც ცნობილია, კორინთელების მიერ მედეას შვილების დახოცვის ვერსია დადასტურებულია ბერძნულ წყაროებში (პარმენიკოსისა და დიდიმოსის გადმოცემებში), თუმცა, უნდა ითქვას, რომ მედეას მითოსის ეს ვერსიები ნაკლებად იყო ცნობილი თავად ანტიკურობაში.

** ვრცელ ბროშურაში ვ. მაჭავარიანი მედეას სახის ინტერპრეტაციის ფართო პანორამას გვთავაზობს. მწერლის პათოსი იმაში მდგომარეობს, რომ ბერძენმა ევრიპიდემ შეგნებულად მოახდინა ამ სახის დემონიზირება. მედეა შვილებს სცენაზე არ კლავს, იგი სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებს და სიკვდილის წინ ეუბნება მეუღლეს: „აი, ასე მოვკალი ისინი“ (მაჭავარიანი 2010: 59).

რაც შეეხება მედეას სახის ინტერპრეტაციის იმ ხაზს, რომელიც მედეას მიერ შვილების მკვლელობას ევრიპიდეს ვერსიის მიხედვით გვიხატავს, შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ კულტურაში იგი შედარებით ნაკლებად, თუმცაღა მაინც არის წარმოდგენილი. გავიხსენოთ 1963 წელს კ. მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორ არჩილ ჩხარტიშვილის ეტაპობრივი სპექტაკლი „მედეა“, რომელშიც მედეას როლს ვერიკო ანჯაფარიძე ასრულებდა, ასევე რევაზ გაბიჩვაძის ბალეტი „მედეა“, რომლის ლიბრეტოს ავტორი და ქორეოგრაფი გოგი ალექსიძე გახლდათ. სულ ახლახანს – 2015 წლის შემოდგომაზე მუსიკისა და დრამის თეატრში ახალგაზრდა რეჟისორმა მიხეილ ჩარკვიანიმა დადგა „მედეა“, ფრიად საყურადღებო სპექტაკლი, რომლის ტექსტი თითქმის სიტყვასიტყვით მისდევს ევრიპიდეს გენიალურ ნაწარმოებს.

არგონავტების მითოსის ქართულ რეცეპციებზე მსჯელობისას აუცილებლად უნდა მოვიხსენიოთ ოთარ ჭილაძის რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“. მწერალი საკმაოდ ინოვაციურად უდგება ამ მითოსს, რაც ცალკე მსჯელობის საგანია (იხილეთ ჩვენი სტატია – ნადარეიშვილი 2012ა: 479-499). მოკლედ აღვნიშნავთ, რომ ჭილაძე ძირეულად ცვლის ქართულ მწერლობაში ამ მითოსის ინტერპრეტაციის ტენდენციებს. რაც შეეხება მედეას, გამომდინარე იქიდან, რომ რომანი კოლხეთიდან ოქროს საწმისის გატაცებით მთავრდება, ვერაფერს ვიტყვით იმის თაობაზე, თუ როგორ შეიძლებოდა წარმოედგინა ავტორს მედეა კორინთოში, მოაკვლევინებდა მას შვილებს, თუ შეეცდებოდა მის რეაბილიტაციას. კოლხურ ეპიზოდში კი ჭილაძისეული მედეა ჩამოგავს აპოლონიოს როდოსელის მიერ დახატულ თავის პროტოტიპს, ოღონდ ჩამოცლილი აქვს ჯადოქრისეული შტრიხები. იგი ეხმარება იასონს, ღალატით მოკლავს ძმას და ამით საშუალებას აძლევს არგონავტებს, თავი დააღწიონ მდევარ კოლხებს.

ასეთი გახლავთ ძირითად ხაზებში არგონავტიკის მითოსისა და მედეას სახის ინტერპრეტაციის ტენდენციები ქართულ კულტურაში. ახლა კი ვნახოთ რა ადგილი უჭირავს ამ დისკურსში სანდრო შანშიაშვილის პოემა „მედიას“, რომელიც მან 1911 წელს შეეცარიაში დაწერა.

პოემა „მედია“ კორინთოში იასონისა და მედეას ამბის ბოლო, ტრაგიკული აკორდის გადმოცემას ეძღვნება, როდესაც იასონმა უღალატა მედეას და კორინთოს მეფის ასულის ცოლად შერთვა გადანყვითა, რასაც მედეას საზარელი შურისძიება მოჰყვა. ამდენად, პოემის სიუჟეტური ხაზი ძირითადად ევრიპიდეს ტრაგედია „მედეას“ ფაბულას მიჰყვება. ხაზს ვუსვამთ, ძირითადად, თორემ, როგორც ვნახავთ, ს. შანშიაშვილმა ეპიზოდთა განვითარება საკმაოდ განსხვავებულად წარმოგვიდგინა.

„მედია“ ავტორის მცირე შესავლით იწყება, რომელსაც მედიასა და ძიძის დიალოგი მოსდევს. ძიძა ცდილობს ანუგეშოს მიტოვებული და მგლოვიარე მედია, თუმცა ამასთან არ ერიდება მედიასთვის ერთობ მტკვინეული – ოქროს სანმისის თემის შემოტანას. ძიძის სიტყვებით, ოქროს სანმისი მისი მფლობელის ძლიერების გარანტიაა, მფლობელში კი პიროვნება და ერი ერთდროულად მოიაზრება. ამასთან გამზრდელი მედიას საყვედურობს, რომ მისი გაფრთხილების მიუხედავად, ამ უკანასკნელმა არ გაითვალისწინა ოქროს სანმისის ეს დანიშნულება და ერის განძი უცხოს გაატანა. მიზეზი კი ის იყო, რომ თავისდა საუბედუროდ, მედია ვნებას – „უცხოს კოცნას“ დაემონა. მართალია, კოლხი ასული თავს იმართლებს, რომ ამის შესახებ არ იცოდა – ღმერთებს მისთვის არაფერი განუცხადებიათ, მაგრამ ძიძის სიტყვების ფონზე აიეტის ასულის ნათქვამი დამაჯერებლობასაა მოკლებული. როგორც ვხედავთ, პოეტს უკვე ნაწარმოების დასაწყისში შემოაქვს მედიასა და მისი სამშობლოს ბედის ერთმანეთზე გადაჯაჭვულობის თეზა, თეზა, რომელიც ლეიტმოტივად გასდევს მთელ პოემას. შესაბამისად, გმირის ბედზე რეფლექსიისას შანშიაშვილი კოლხეთის ხვედრის შესახებაც გვესაუბრება. კოლხეთის სავალალო მდგომარეობის თაობაზე ძიძის წინათგრძნობა სულ მალე ახდება, როდესაც პოემაში კოლხეთიდან ჩამოსული მთხრობელი მედიას მამამისის (აქ მედიას მამას ოტია ეწოდება) მკვლელობის და კოლხეთის შინააშლილობის შესახებ ამცნობს. ისიც, ძიძის მსგავსად, ამ ყველაფერის მიზეზად კოლხების მიერ ოქროს ვერძის დაკარგვას მიიჩნევს. მედიას პირად უბედურებას მამის სიკვდილი და კოლხეთში დატრიალებული ტრაგედია ერთვის, რაშიც, საერთო შეფასებით, კოლხი ასულია დამნაშავე. უნდა ითქვას, რომ ეს უკანასკნელი გარემოება ინოცავიური მომენტი გახლდათ სანდრო შანშიაშვილამდე არგონავტების მითოსის ქართული რეცეპციებისთვის. მედია თითქოს ახლალა გაისიგრძეგანებს რეალურად მთელ თავის დანაშაულს სამშობლოს წინაშე.

მედეას მითოსის კორინთული ეპიზოდის მხატვრულ ნარატივებში ცენტრალური აიეტის ასულისა და იასონის შეხვედრის სცენაა. ევრიპიდე ცოლ-ქმრის ორ შეხვედრას წარმოგვიდგენს. პირველში წარმმართველია მედეას მიერ იასონის სასტიკი გაკიცხვა, მისთვის გაკეთებული საქმეების შესხენება, ფიცის გატყვევის გამო ყოფილი ქმრის გალანძღვა, მისი უკეთურობის მხილება, უკიდურესი გულსტკენის წარმოჩენა, შიგადაშიგ მუქარის ნოტებიც გაისმის. მეორედ მედეა იასონს მას შემდეგ ხვდება, როდესაც შურისძიების მთელი გეგმა მოფიქრებული აქვს. სწორედ ამ გეგმის ნაწილია ქმრისთვის ვითომცდა პატიების თხოვნა, ვითომცდა სინანული უწინ წარმოთქმული სი-

ტყეების გამო, რაზედაც იასონი ადვილად წამოეგება. ევრიპიდესეული მედეას არსენალში მრავალი ხრიკია და მან შესანიშნავად იცის, თუ როგორ მოახდინოს ადამიანებით მანიპულირება. შანშიაშვილის პოემაშიც მედია ორჯერ შეხვედბა თავის მეუღლეს. I შეხვედრაში ისიც ჰკიცხავს იასონს ფიცის გატეხვის გამო, ისიც შეახსნებს თავის დამსახურებათ იასონის გამარჯვებაში, ისიც ახსენებს, რომ ორი შვილი გაუჩინა. შეხვედრის დასასრულს ეს მედიაც არბილებს ტონს და სთხოვს აპატიოს მკვახე სიტყვები. თუმცა ამ მედიასა და მის პროტოტიპს შორის იასონისადმი დამოკიდებულების თვალსაზრისით საგრძნობი განსხვავებაა. ქართველი პოეტის მედიას სახეში წარმმართველი გახლავთ მონოღება, თხოვნა, მუდარა, რომ ქმარი მას დაუბრუნდეს, იგი შეახსენებს იასონს მათ უწინდელ ტროფობას, ბერძენ გმირს „ჩემო მზეოს“ უწოდებს, რაც ყოვლად წარმოუდგენელია ევრიპიდესეული მედეას ლიტერატურული ხასიათისთვის.

შანშიაშვილის პოემაში იასონისა და მედიას მეორე შეხვედრა იასონისა და კრეუსას დიალოგს მოსდევს, რომელიც წყვილს შორის ვნებიანი ურთიერთობის ფონზე წარმართება და რომელსაც მედია ფარულად უთვალთვალავს. ახლა მედია უფრო გამწარებულია. გამწარებულია, ერთი მხრივ, იმით, რაც საკუთარი თვალთ იხილა და მოისმინა (კრეუსა მას იასონთან ამცირებს) და, მეორე მხრივ, იმ უბედურებით, რომელიც კოლხეთს თავს დაატყდა. მიუხედავად იმისა, რომ მისი ტონი შეცვლილია, კოლხი ასული იასონისგან მოითხოვს (ამჯერად მოითხოვს და არა სთხოვს), რომ ქმარი მას დაუბრუნდეს. ცოლ-ქმრის დიალოგში გაისმის ევრიპიდეს ტრაგედიიდან კარგად ცნობილი პასაჟი, რომელშიც იასონი მედიას ველური ქვეყნიდან ელადში ჩამოყვანას ამადლის. საპასუხოდ შანშიაშვილის მედია ელადას უკიდურეს უარყოფით ფერებში წარმოადგენს. ცოლ-ქმრის ამ ურთიერთბრალდებათ გაცილებით სიღრმისეული დატვირთვა აქვს, რაზედაც ოდნავ ქვემოთ შევაჩერებთ ყურადღებას. შანშიაშვილის მედია ქმართან შეხვედრისას სინანულს მოუცავს – როგორ ვერ შეიცნო მან იასონი, რომელსაც ახლა კარგად ხედავს – ესოდენ ცრუ და ფლიდი არსება. ტყუილად ნუ თვლის იასონი ოქროს ვერძს საბერძნეთის კუთვნილებად, უცხადებს მედია ქმარს. სწორედ ამ დროს, უკიდურესი გამწარების მომენტში უეცრად გადანწყვეტს კოლხი ასული სანმისის ბედს და მის მატყულს ამოვარდნილ ქარიშხალს გააყოლებს*. ამით იგი ქარს აყოლებს იასონის გმრობასაც – ოქროს სანმისის საბერძნეთში ჩამოტანას.

* მოდებადისა და ციციშვილის მიხედვით, მედიას მიერ გამოტანილი ამგვარი განაჩენით შანშიაშვილი სიმბოლურად უპირისპირდება ცენტრისტულ იდეას. მედიას სწამს, რომ ოქროს ვერძის საუნჯე არა „ცივილიზირებულ ელითა“ სამყაროს, არამედ მთელ კაცობრიობას უნდა ეკუთვნოდეს (მოდებაძე, ციციშვილი 2011: 109).

ევრიპიდეს სიუჟეტური ხაზიდან შანშიაშვილის ყველაზე დიდ გადახვევად შვილების მიერ დედის უარყოფა – გადასახლებაში დედის გაყოლაზე უარის თქმა უნდა მივიჩნიოთ. შანშიაშვილთან კრეონი მხოლოდ მედიას აძევებს, ბავშვებს კორინთოში მამასთან ტოვებს. მაშინ სასონარკვეთილი დედა სთხოვს მბრძანებელს, ერთი შვილი მაინც გაატანონ გადასახლებაში, მაგრამ შვილებს არ სურთ დედასთან ერთად ლტოლვილის ხვედრი გაიზიარონ. როგორც ჩანს, მედიას გონებაში სწორედ ამ მომენტში გაჩნდება შურისძიების ცნობილი სქემა, რამეთუ იგი კრეონს სთხოვს, ნება დართოს მის შვილს, კრეუსას, სამკაული უძღვნას, სამკაული, რომელიც მედიას მიერ ფხვნილმოყრილი კრეონსა და კრეუსას მალე საბედისწერო სიკვდილს განუშზაადებს.

ეს ეპიზოდი – შვილების უარი გაჰყვნენ დედას – ინოვაციური მომენტი გახლდათ მედეას მითოსის ქართული ინტერპრეტაციებისთვის, თუმცა ცნობილი იყო არგონავტიკის ციკლის დასავლური რეცეპციებისთვის. მას პირველად XIX ს-ის ავსტრიელი პოეტის ფრანც გრილპარცერის ტრილოგიაში – „ოქროს სანმისი“ ვხვდებით. მედეას შვილთა ამგვარ საქციელს გრილპარცერთან სრულიად გაცნობიერებული დატვირთვა აქვს, კერძოდ, იგი მედეას ერთგვარ მორალურ რეაბილიტაციას ისახავს მიზნად*. ვფიქრობთ, ეს ეპიზოდი ასევე მიზანმიმართულად აქვს შემოტანილი სანდრო შანშიაშვილს. პოეტს სურს, გარკვეული ახსნა მოუძებნოს მედიას საქციელს, სხვა მოტივაციაც შესძინოს მის შურისძიებას – დედის უარყოფელი შვილების ქმედება ინვევს დედის საპასუხო რეაქციას და საბოლოო ჯამში, მედიას მორალური რეაბილიტაციისკენ არის მიმართული.

სანდრო შანშიაშვილის პოემაშიც შვილების მკვლევლობას წინ უძღვის მედიას მონოლოგი, თუმცაღა ამ მონოლოგში არაა ბრძოლა ორ გრძნობას შორის, არაა წარმოჩენილი ორად გახლეჩილი სული. ევრიპიდეს მედეასგან განსხვავებით, შანშიაშვილის მედიას პარტიკაში თითქოს წარმმართველია ის, რომ კოლხმა ასულმა იპოვოს არგუმენტები, რატომ უნდა აღასრულოს შურისძიება. აქედან არგუმენტთა ნაწილი ცნობილია ტრადიციიდან. ნაცნობი არგუმენტია, მაგალითად

* გრილპარცერის მედეა, რომელიც გაცილებით მოწყვლადია თავის პროტოტიპთან შედარებით, უფრო გულწრფელია, პირდაპირია, ყოველნაირად ცდილობს გაითავისოს უცხო მხარის ადათ-წესები, კორინთოში დასახლების წინ მიწაში ჩაფლობს ჯადოსნობის იარაღებს, მაგრამ ამაოდ. ქმრის ღალატის შემდეგ შვილებისგან მიღებული უარი მედეაში ყოველივე დადებითს კლავს და ბნელი ინსტინქტების აღორძინებას ინვევს, რის შემდგომაც მედეა ჩადის გაუგონარ დანაშაულს. თუმცა უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ შვილების მკვლევლობამდე გრილპარცერისეულ მედეაშიც წარმმართველად სასტიკი შინაგანი ბრძოლა, ბრძოლა ორ გრძნობას – დედობრივ სიყვარულსა და შურისძიებას შორის (ნადარეიშვილი 2013: 411).

ის, რომ იასონი, მისი დამამცირებელი უნდა დაისაჯოს, სიმნარეს კი იგი „თავისი წინილების დახოცვით ნახავს“. ნაცნობია ისიც, რომ მედია ვერ აიტანს მასხრად ავდებს, „არარად“ ქცევას. შურისძიების მედიასეულ არგუმენტაციაში სრულიად ახალი მომენტია დედის მიერ შვილების უარყოფითი დახასიათება (ბუნებრივია, ამას მათი უარი განაპირობებს). მედიას განაცხადით, შვილები მომავალში დაესგავსებიან მამას, ისინიც მომავალში სხვას გაუმნარებენ სიცოცხლეს. ვფიქრობთ, განსაკუთრებით თვალში საცემია, რომ ჩასადენი ქმედების წინაშე მღელვარების მიუხედავად (პოეტის სიტყვებით, მედიას შეაკრობს თავისი განზრახვა, იგი ცახცახებს), მედია არ/ვერ აცნობიერებს ჩასადენი საქმის მთელ საშინელებას და აქცენტს თავისი ქმედების მომავალ არასათანადო შეფასებაზე აკეთებს:

ვიცი, ზერელე მსაჯული,
ნამყოფი იასაულად.
ხმის ამოლებას და ბრძოლას
ჩამითვლის დანაშაულად.
(შანშიაშვილი 1986: 335)

ყოველივე ეს კი ამ მედიას ტრაგიზმის ხარისხს ვერ იპიძებს მედეასთან შედარებით, გაცილებით დაბლა სწევს.

ნაწარმოები რაშზე ამხედრებული მედიას გაუჩინარებით მთავრდება. მას ამოდ მისდევს დაშნამოღერებული იასონი, რომელიც მედიას შეძახილის შემდეგ კარგა ხანს ადგილზეა გაქვავებული. იასონის ბოლო სიტყვებში იგრძნობა დაეჭვება თავის საქციელში. „ნუთუ მე ვარ დამნაშავე“, – კითხულობს იასონი, რაც, სავარაუდოდ იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ არგონავტთა წინამძღოლი თუმცა გვიან, მაგრამ მაინც ხვდება თავის დანაშაულს. საბოლოოდ მას რენოს დაშნა მოუსპობს სიცოცხლეს.

მედიას მორალური რეაბილიტაციის პოეტისეულ მიზანდასახულობას ემსახურება დასავლეთისა და აღმოსავლეთის დაპირისპირების წრილში დასავლეთის უკიდურესად უარყოფითად, აღმოსავლეთის კი პირიქით – დადებითად წარმოდგენა.

ცივილიზაციურ მოდელთა შანშიაშვილისეული პოზიციონირება მედიას მორალური რეაბილიტაციის გარდა ერთობ საყურადღებოა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დაპირისპირების თაობაზე XX ს-ის დასაწყისის ქართული დისკურსის ანალიზის თვალსაზრისით. დასავლეთი, რომლის რეპრეზენტატორი პოემაში საბერძნეთია, უკიდურეს უარყოფით კონტექსტშია დახატული. მას და მის ხალხს უარყოფითად ახასიათებენ არა მარტო აღმოსავლეთის წარმომადგენლები, არამედ

თავად ელინი პერსონაჟები – ელენე და ავტორის მიერ გამოგონილი პერსონაჟი – ფიდო. იასონის, როგორც მოლაღატის, ორპირის და ვერაგის, შეფასებას მედია აზოგადებს და მთელ ბერძენ ერზე, მთელ მხარეზე გადააქვს. მისი სიტყვებით დასავლეთი არის ცრუ მხარე:

სად ყოველი პირმოთნეობს,
ერთმანეთი შეიზარეს?
სად ღრმა შური მჭევრმეტყველებს,
სიცბიერე აელვარეს!
სად ქალები როსკიპობენ,
კაცნი ქმნიან საქმეს მდარეს!
სად ყოველი გარეთ ბრწყინავს,
ემსგავსება თითქოს მთვარეს,
მაგრამ გული, მხდალი სული
უზნეობით დაიფარეს?!
(შანშიაშვილი 1986: 327)

იასონი არა მხოლოდ მედიას თვალთ არის ამგვარად უარყოფითად დანახული და წარმოდგენილი. შანშიაშვილი მას გვიხატავს ცივისისხლიან, პრაგმატულ, მოლაღატე, ვერაგ ადამიანად, აღსავედ ელინური აროგანტულობით. თავისი ევრიპიდესეული პროტოტიპისგან განსხვავებით, იგი არც კი ცდილობს კეთილმოსურნე ადამიანი გაითამაშოს. პოეტის მიერ იასონის მუქ ფერებში წარმოჩენას ემსახურება ახალი პერსონაჟის – რენოს შემოყვანა. რენო პრიამოსის ასული და შესაბამისად, აღმოსავლეთის რეპრეზენტატორია. ტროა და კოლხეთი პოეტს ერთ სამყაროდ – აღმოსავლეთად აქვს მოაზრებული. რენო პოემის მოქმედი პირი არ გახლავთ, მაგრამ მისი სახელი რამდენიმე საკვანძო ეპიზოდში გაისმის. მასაც, მედიას მსგავსად სიყვარულისა და ერთგულების პირობა მისცა იასონმა და მასაც მედიას მსგავსად უღალატა. მედიას სიტყვებიდან ვიგებთ, რომ ამის გამო რენოს თვითმკვლევლობით დაუსრულებია სიცოცხლე*. დასავლეთის საპირისპიროდ, აღმოსავლეთი და მისი ხალხი პოეტს დადებით კონტექსტში ჰყავს წარმოდგენილი. პატარა გოგონა ელენეც კი შენიშნავს ერთი მხარის სიცუდეს და მეორის სიკარგეს და კრეუსაზე გაბრაზებული მედიას ასე მიმართავს:

* იასონისა და რენოს ისტორიას შანშიაშვილი ცალკე პოემას „იასონსა და რენოს“ უძღვნის. პოემა კოლხეთისკენ მიმავალი არგონავტების ტროაში შეყოვნებასა და იასონის და რენოს გამიჯნურების ამბავს მოგვითხრობს.

არაფერი მინდა მათი:
არც სტუმრობა, არც სხვა რამე,
შენ კი როგორ კეთილი ხარ.
შვება მომეც და სიამე!
(შანშიაშვილი 1986: 230)

აღმოსავლეთის დადებით კონოტაციას პოემაში უპირველესად ქმნის უცხო, ე.წ. „სხვის“ მიმართ მათი დამოკიდებულება. თუ ელინთ მხარეში აროგანტული ელინები უცხო ველურად მიიჩნევენ, აღმოსავლეთში პოეტის განაცხადით, უცხო სეიყვარებენ და შეიტკობენ. ამ პოემაში ელინთა აროგანტულობას ყველაზე მძფრად გამოხატავს იასონი მაშინ, როდესაც იგი მედიას საბერძნეთში ჩამოყვანას ამაღლის:

ველურ ქვეყნით მოგიყვანე
ბარბაროსი და ურჩხული
და უწვრთნელმა ელინთ მხარეს
გაიცანი სწორი სჯული.
(შანშიაშვილი 1986: 327)

კოლხეთს, აღმოსავლეთს ველურ მხარედ მოიაზრებს მეორე ბერძენი პერსონაჟი კრეუსა, რომელიც იასონს მედიას ცოლად მოყვანას საყვედურობს – „მითხარი, ველურ ქვეყანაში ცოლს ვინ ირთავსო?“ მიიჩნევენ რა „სხვას“ ველურად და ბარბაროსად, მას ბერძნები შესაბამისადაც ექცევიან. ძიძის სიტყვებით, ეს ის მხარეა, „სადაც უცხო მიაგებენ სუდარას“ და სადაც „ვარდი ნარად ჩანს“ (შანშიაშვილი 1986: 310). დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ცივილიზაციებში „უცხო“ მიმართ განსხვავებული ქცევითი მოდელების ჩვენება იმდენად არსებითი იყო სანდრო შანშიაშვილისთვის, რომ პოეტმა ეს საკითხი მთავარ თემად აქცია პოემაში „მშვენიერი ელენე“. სწორედ აქ აუხდება ელენეს ის, რაც წინასწარ განჭვრიტა მედიამ ჩვენს პოემაში, კერძოდ, ის, რომ ელენე ბედნიერი იქნებოდა აღმოსავლეთში, მისიანები კი სიცოცხლის დღეს გაუმწარებდნენ. მართლაც, მგოსანთა გუნდი ტროაში აქებდა ელენეს, მწუხარება და გლოვა კი მას ბერძნებმა დაატეხეს თავს. ამ დამოკიდებულებას ჩვენ თავად ელენეს პირიდან ვისმენთ, როდესაც ის პარისის ცხედარს დასტირის:

შენმა ხალხმა შემითვისა,
ჩემებმა კი იცუდკაცეს.
(შანშიაშვილი 1986: 387)

სამნუხაროდ, უცხო ქვეყანაში, ანუ დასავლეთში, ელენეს საპირ-ისპირო ხვედრი ერგო მედიას. ელენე აღნიშნავს, რომ მისიანებმა „იცუდკაცეს“ არა მარტო მასთან, არამედ მედიასთანაც, რომელიც „შეურაცხვეს, როს გაძარცვეს“ (შანშიაშვილი 1986: 387). აჯამებს რა ელენეს ხვედრს, შანშიაშვილი გვატყობინებს, რომ ჰომეროსმა ელენეს უმღერა, თუმცაღა ბერძენ პოეტს არაფერი უთქვამს მედიაზე, იმაზე:

რომ კოლხეთის ტურფა ქალი,
დასავლეთმა ასე დაგმო.
(შანშიაშვილი 1986: 387)

შანშიაშვილის რწმენით, მედიას საქციელი მაღლიერების სანაცვლოდ დასავლეთის მიერ ცუდად მიღებამ, დამცირებამ, შეურაცხყოფამ განაპირობა მისი ქმრის – იასონის ორპირობას, ვერაგობასა და ლაღატან ერთად.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ სანდრო შანშიაშვილის მიერ წარმოდგენილი მედია, როგორც ადამიანური ხასიათი, საკმაოდ განსხვავდება თავისი პროტოტიპისგან: იგი გაცილებით გულწრფელი, პირდაპირი ადამიანია, სხვა ადამიანებით მედიასეულ მანიპულაციას პოემაში საერთოდ არ აქვს ადგილი. მას კვლავ უყვარს თავისი ქმარი, ყოველ შემთხვევაში, სთხოვს დაუბრუნდეს, ახსენებს მათ უწინდელ ტრფობას და საალერსო სიტყვებით მიმართავს. იასონის გაკიცხვას, მისთვის შესაფერისი სახელის დარქმევას იგი მხოლოდ პოემის დასასრულისკენ ახდენს. ყოველივე ეს განასხვავებს ამ პერსონაჟს ევრიპიდეს გმირისგან, მაგრამ მთავარი განსვლა თავისი პროტოტიპისგან შანშიაშვილის მიერ კოლხი ასულის მორალური რეაბილიტირების მცდელობაში უნდა დავინახოთ. ქართველი პოეტი არ ცვლის ევრიპიდესეულ ვერსიას და მედიას შვილებს აკვლევინებს, თუმცა ის, რომ შვილები ზურგს შეაქცევენ დედას, არჩევენ „ცრუ და ვერაგ“ ხალხთან დარჩენას, როგორც ჩანს, პოეტის მიხედვით, გარკვეულ ახსნას უძებნის მედიას საქციელს. შანშიაშვილის მედია არ წარმოგვიდგება არსებად, რომლის სულშიაც შვილების მკვლელობის წინ სამინელი სულიერი ბრძოლა მიმდინარეობს. პოეტისთვის იმდენად არსებითია ელინთა უარყოფით კონტექსტში წარმოჩენა (საკუთარი უპირატესობის წარმოჩენისაკენ მიდრეკილებისა და მათი ქსენოფობიის ჩვენება აღმოსავლეთის წარმომადგენელთა მორალურ სიქველეთა საპირისპიროდ), რომ ევრიპიდესეული მედეას ხასიათის ეს უმნიშვნელოვანესი მომენტი სრულიად იკარგება მასთან.

დასკვნის სახით ვიტყვით, რომ არგონავტების მითოსისა და მედეას სახის მხატვრული დამუშავებისას სანდრო შანშიაშვილი სიუჟეტურ დონეზე აგრძელებს ამ მითოსის ინტერპრეტაციის იმ ხაზს, რომელიც მედეას ამბავს კორინთოში ევრიპიდეს მიხედვით წარმოადგენს – იგი არ ათავისუფლებს თავის გმირს შვილების მკვლელობისაგან, თუმცა ცდილობს მის მორალურ რეაბილიტირებას. ამასთან, მის პოემაში არა მარტო ყურადღება ეთმობა ბერძენთა ტენდენციურობას, მათ იმპერიალისტურ განწყობებს, ბერძნულ სტერეოტიპთა არამართებულობის წარმოჩენას, რაც მეტ-ნაკლები მასშტაბით ამ ციკლის ყველა ფართოფორმატიანი ქართული ინტერპრეტაციისათვისაა დამახასიათებელი, არამედ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის დაპირისპირება, რომელთა რეპრეზენტატორები პოემაში საბერძნეთი და კოლხეთია, განსაკუთრებით რელიეფურადაა წარმოდგენილი.

დამოწმებანი

ასათიანი 1987: ასათიანი, ვ. *ანტიკურობა ძველ ქართულ მწერლობაში*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1987.

გარდაფხაძე 2007: Gardaphkhadze K. *The Argonautica in the Works of Georgian Symbolists*. Phasis, no. 10, 2007.

კეკელიძე 1945: კეკელიძე, კ. *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურიდან*. II. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1945.

მაჭავარიანი 2010: მაჭავარიანი, ვ. *მედეა* (ბროშურა). თბილისი: 2010.

მოდებაძე ... 2011: Модებაдзе, И., Цицишвили, Т. “Медея в Коринфе“ в грузинском литературном дискурсе XX века. V *საერთაშორისო სიმპოზიუმი „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები“*. მასალები. ნაწილი II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

ნადარეიშვილი 2012ა: Nadareishvili, K. *Cosmopolitanism and Nationalism in Georgian Culture in the Light of Interpreting Classical Heritage*, in: Creoles, Diasporas and Cosmopolitanisms (ed. by D. Gallagher), Bethesda – Dublin – Palo Alto: Academia Press, 2012

ნადარეიშვილი 2012ბ: ნადარეიშვილი, ქ. „არგონავტების მითის ინტერპრეტაცია თეიმურაზ ბატონიშვილის ივერიის ისტორიაში“. VI *საერთაშორისო სიმპოზიუმი „ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები“*. მასალები. ნაწილი I. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

ნადარეიშვილი 2013: ნადარეიშვილი, ქ. „მედეას სახის ინტერპრეტაცია ფრანც გრილპარცერის „ოქროს სანმისში“. *საერთაშორისო კონფერენცია „თანამედროვე ინტერდისციპლინარიზმი და ჰუმანიტარული აზროვნება“*. ქუთაისი: ა. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2013.

სანიკიძე 1963: სანიკიძე, ლ. *ამბავი კოლხი ასულისა*. თბილისი: „ნაკადული“, 1963.

ურუშაძე 1964: ურუშაძე, ა. *ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1964.

ფსევდონონე 1989: *ფსევდონონეს მითოლოგიურ კომენტართა ქართული ვერსია* (გამყრელიძე, აღ. ოთხმეზური, თ. რედაქციით). თბილისი: „მეცნიერება“, 1989.

ქამუშაძე 2009: ქამუშაძე, მ. «ტიპოლოგიური პარალელები ს. შანშიაშვილის „მედიასა“ და ევრიპიდეს „მედეას“ შორის“. *საქართველოს ნეოგრეცისტთა ასოციაციის მეორე კონფერენციის მასალები*. თბილისი: 2009.

ყაუხჩიშვილი 1949: ყაუხჩიშვილი, ს. *ბერძნული ლიტერატურის ისტორია*. II. თბილისი: „მეცნიერება“, 1949.

შანშიაშვილი 1986: შანშიაშვილი, ს. *თხზულებები*. ტ. I. თბილისი: „მერანი“, 1986.

წერეთელი 1956: წერეთელი, ა. *თხზულებათა სრული კრებული* თხუთმეტ ტომად. ტ. VI. თბილისი: 1956.

AVTANDIL NIKOLEISHVILI

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Razhden Gvetadze’s Poetry in the Context of Georgian Symbolism

When talking about the creative role of ‘Tsisperkantslebi’ (The Blue Horns) in the history of Georgian literature a number of researchers entirely overlooked the literary legacy of R. Gvetadze (1897-1952) – one of the prominent representatives of this literary group. His poetic abilities of that time were most revealed in the poetic cycle – ‘Messiah of Donkeys’ (1924). In the history of Georgian literature R. Gvetadze is the first poet who made a donkey the subject for poetic praise. The poet’s interest in the issue, which started in 1918 by writing the poem ‘Short-sighted Donkey’, was largely due to the poems by Francis Jammes – a French poet created on the same theme.

Key words: Symbolism, ‘Messiah of Donkeys’, ‘Tsisperkantslebi’.

ავთანდილ ნიკოლიაშვილი

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

რაჟდენ გვეტაძის პოეტური შემოქმედება ქართული სიმბოლიზმის კონტექსტში

სამწუხაროდ, ქართული მწერლობის ისტორიაში „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებითი როლისა და დამსახურების წარმოჩენის დროს მკვლევართა დიდი ნაწილის დაინტერესების მიღმა დარჩა ამ ლიტერატურული დაჯგუფების ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის – რაჟდენ გვეტაძის (1897-1952 წწ.) მწერლური მემკვიდრეობა, პიროვნებისადმი, რომელსაც ლეო ქიაჩელმა „მშობელი ხალხის ბედნიერებისთვის დღეგაუცდენელი მებრძოლი“ უწოდა. მართალია, მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა – სიმბოლისტური პერიოდისა და შემდგომი ხანისა და – დღესდღეობით უკვე ნაკლებად მნიშვნელოვან მხატვრულ ფასეულობას წარმოადგენს და ფაქტობრივად ისტორიული თვალსაზრისით უფროა საინტერესო, მაგრამ არც იმ ფაქტის უგულვებელყოფა იქნება გამართლებული, მწერლის ცალკეული ნაწარმოებები, თავიანთი მხატვრული სპეციფიკითა და პრობლემატიკითა, ნამდვილად რომ იმსახურებს ლიტერატურათმცოდნეთა მეტ ყურადღებას.

რაჟდენ გვეტაძემ შემოქმედებითი მოღვაწეობა ბავშვობიდანვე დაიწყო. მისი ლექსებისა და მინიატურების პირველი პატარა კრებული სახელწოდებით „მთვარის ზღაპარი“ 1915 წელს გამოიცა ყვირილაში (დღევანდელ ზესტაფონში). ამავე დროიდან მოყოლებული, იგი „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული დაჯგუფების წევრიც ხდება და აქტიურად თანამშრომლობდა მათ პერიოდულ გამოცემებში. რ. გვეტაძის სიმბოლისტური თვალთახედვა ფართოდ წარმოჩინდა იმხანად გამოცემულ მის ისეთ პოეტურ კრებულებში, როგორებიცაა: „თეთრი ნიგნი“, ზესტაფონი, 1917 წ.; „დაბინდული ქარვები“, ქუთაისი, 1919 წ.; „ღამეები“, თბილისი, 1921 წ.; „ვირების მესია“, თბილისი, 1924 წ. და სხვ.

რ. გვეტაძის სიმბოლისტური პერიოდის ლექსები თემატურადაც და მხატვრული სტრუქტურითაც ფაქტობრივად „ცისფერყანწელთა“ პოეტური შემოქმედების არეალშია მოქცეული და მოვლენათა აღქმანარმოსახვის ორიგინალობით ნაკლებადაა აღბეჭდილი. კამერული მისწრაფებებისა და პიროვნული გრძნობების გამოხატვამ პოეტი მაშინ იმდენადაც კი გაიტაცა, რომ იმდროინდელი დიდმნიშვნელოვანი ეროვნულ-საზოგადოებრივი მოვლენები მისთვის ნაკლები ინტერესის საგნად იქცა.

თუმცა ყოველივე ზემოთქმული ისე არამც და არამც არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ეს მოვლენები იმხანად მთლიანად დარჩა რ. გვეტაძის შემოქმედებითი თვალთახედვის მიღმა. ეს რომ ასე არ ყოფილა, ამის ნათელსაყოფად აქ თუნდაც მარო მაცაშვილის ხსოვნისადმი მიძღვნილი მისი ლექსის გახსენებაც იქნება საკმარისი. 1921 წელს დაწერილი ამ პოეტური ელევითი („ტირილი პროსპექტზე, მთვარიან ღამეში (მარო მაცაშვილისადმი)“ რ. გვეტაძემ ცრემლიანი გოდებით შეასხა ხოტბა საბჭოთა რუსეთის წინააღმდეგ ომში 1921 წლის თებერვალში დაღუპული ამ სახალხო გმირის ხსოვნას და მისი საქვეყნო თავგანწირვა თამარ მეფის მამულიშვილურ ღვანლს შეადარა.

**მე არ გიცნობდი, ამორძალო, სწორო თამარის,
მაქვს სანანებლად თქვენი სახის უნახველობა,
მაგრამ ამბობენ, რაფაელის უნდა ხელობა
თქვენს ნამდვილ პორტრეტს,
დღეს რომ ვარდი ფარავს სამარის.**

რ. გვეტაძის სიმბოლისტური პერიოდის ლირიკის ერთ-ერთ უმთავრეს თემად ცხოვრებისეული საზრისის ვერმიგნებითა და ყოვლისწარმავლობის გაცნობიერებით სასონარკვეთილებაში ჩავარდნილი პიროვნების დეპრესიული სულიერი განწყობილების გამოხატვა იქცა. „ვეძებ ქვეყანას არ ნახულს და ჯერ არ გაგონილსო,“ – წერდა, მაგალითად, იგი ერთგან და ამგვარი კომმარული განცდებისაგან თავის დახსნის ერთადერთ რეალურ საშუალებად ბოჰემური ცხოვრება, ეროტიკა და ლოთობა მიაჩნდა.

როგორც მკითხველი რ. გვეტაძის სიმბოლისტური პერიოდის მხატვრული მემკვიდრეობისთვის თუნდაც თვალის უბრალო გადავლებითაც ნათლად დაინახავს, უცხოელ და ქართველ სიმბოლისტთა შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ თემად ქცეული ცხოვრების ასეთი წესი იმხანად მისთვისაც არაერთგზის ქცეულა პოეტური შთაგონების წყაროდ. მაგალითად, 1924 წელს გამოცემულ ერთტომეულში – „ვირების მესია“ მან ლექსების ცალკე ციკლიც კი გამოჰყო სათაურით – „კახპები“ და თავისი ბოჰემური ცხოვრებისეული მიზანსწრაფვა შემდეგნაირად წარმოაჩინა:

**სული მაქვს მძიმე უფრო რკინაზე,
როგორც აშოლლანს, მიყვარს ბარდელი,
ვეღარ ვჩერდები მე ერთ ბინაზე, –
როცა ღვინოს ვსვამ, ვარ უდარდელი.**

მისი თანამოაზრე „ცისფერყანწელი“ პოეტების მსგავსად, რ. გვეტაძის ადრინდელ ლირიკაში განსაკუთრებული ადგილი აქვს დათმობილი იმ დაუძლეველ წინააღმდეგობასა და შეუსაბამობას, რომელიც მუდამ არსებობს ხოლმე რეალურად არსებულ სინამდვილესა და ოცნებით წარმოსახულ ილუზიურ სამყაროს შორის. მაგალითად:

**შავი პროფილი მსურს მოვხადო ღამის აჩრდილებს,
დავასაჩუქრო მზის სინათლით ბრმა მათხოვარი,
მაგრამ მქირდავი სინამდვილე გულს არ ადილებს,
წამების გვირგვინს თან ვატარებ ვით მაცხოვარი.**

ამგვარი სულიერი დეპრესიის განსაქარვებლად ახალგაზრდა პოეტი ზოგჯერ ჩვენი ქვეყნის ისტორიული წარსულის წარმოსახვით სამყაროში გადასახლებასაც ნატრობდა და თავის ამ რომანტიკულ ოცნებას ამგვარად გამოხატავდა:

**ნეტავი გვეცვას ისევ ჩოხა და ქალამანი,
სკიპრუბკის ნაცვლად ნაცვლად ვატარებდეთ სევდიან თარებს,
ვემალებოდეთ ტარაბელში მხურვალე დარებს —
თამარის დროის მენატრება ქუჩა, ყაფანი.**

აღბათ, არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ რ. გვეტაძის პოეტური შესაძლებლობები ყველაზე მეტად ფართოდ განხმარებულ პოეტურ ციკლში – „ვირების მესია“ (1924 წ.) გამოვლინდა. ლექსების ხსენებული ციკლისთვის ამგვარი შეფასების მიცემაში გადაჭარბებული რომ არაფერია, ამას ის ფაქტიც ადასტურებს, რომ იგი დღემდე რჩება ლიტერატურათმცოდნეთა ყურადღების საგნად. მაგალითად, გურამ ასათიანის შეფასებით, ლექსების ეს ციკლი „თავისი დროისათვის უჩვეულო, გაუგონარი“ რამ იყო. „ეს იყო თავისებური გამონვევა საზოგადოებრივი აზრისა და გემოვნების მიმართ. ამასთან ერთად ამ დროს გავრცელებულ მესიანისტურ განწყობილებათა პაროდირების საკმაოდ გაბედული ცდაც... „ვირების მესიაში“ ბევრი რამ ხელოვნურად გამძაფრებულია, თვითმიზნური ორიგინალობის სურვილითაა ნაკარნახევი.

მაგრამ არის ამ ლექსებში დღემდე გაუხუნარი, ხალასი ბუნებრიობის, არამოჩვენებითი სინოფელის ნიშნებიც... გავიდა დრო, პოეტის ნამოქმედარს ჩამოსცილდა სკანდალურობის ელფერი და ჩვენ დაგვრჩა უაღრესად ადამიანური, „შვლის ნუკრის ნაამბობივით“ მოსიყვარულე, სევდიანი გულითადობით სავსე სტრიქონები“ (ასათიანი, 1981).

მიუხედავად იმისა, რომ „ვირების მესია“ ცალკე კრებულად 1924 წელს გამოქვეყნდა, მასში შეტანილი ლექსების ერთი ნაწილი ავტორს მანამდეც აქვს დაწერილი და დაბეჭდილი. სიმბოლიზმით გატაცების პერიოდში ვირების თემით იგი იმდენადაც კი იყო დაინტერესებული, რომ გარდა ხსენებულ ციკლში შეტანილი ლექსებისა, ამ უწყინარი პირუტყვებისადმი მიძღვნილი სხვა პოეტური ტექსტებიც აქვს შექმნილი და გამოქვეყნებული.

არ გადავჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ ქართული ლიტერატურის ისტორიაში რ. გვეტაძე პირველი პოეტია, რომელმაც ვირი პოეტური შექმნის ობიექტად აქცია და მისი სიმბოლისტური თვალთახედვის გამოხატვა ყველაზე მეტად უპირველეს ყოვლისა სწორედ ამ ცხოველის ალეგორიზებულ სახე-სიმბოლს დაუკავშირა. რ. გვეტაძის პოეზიაში საკმაოდ მძლავრად დამკვიდრებულ ამ ტენდენციას საფუძველი 1918 წელს ჩაეყარა ლექსით „ბრუციანი ვირი,“ რომელშიც უღრმესი ადამიანური თანაგრძობითაა დახატული უმძიმესი ყოველდღიური შრომით დაუძღვრებული და თვალისჩინდაკარგული ვირი:

**საბრალო ვირო, ძლივს დაეთრევი, აღარ ახსოვხარ შენს კეთილ
პატრონს,
მძიმე სიჩუმით სფინქსებს ედრები და სურნელეზა მზის ველარ
გათრობს.
დაბერდი, სიკვდილს მთანდე ბედი, ო, აღარც ვარგხარ ბავშვების
ცხენად,
არ გასვენებენ ძაღლები ყბედი, გატყობ: სიცოცხლე გრჩება
საწყენად...
სულ ქუჩაში ხარ, გამვლელთა გზირად, გესმის დაცინვით:
საწყალი ვირი.
შუადღის ძილი დაგრემდა ნირად და ბავშვებს უკვირთ, რომ აღარ
ყვირი.**

როგორც ითქვა, 1918 წელს დაწერილი „ბრუციანი ვირით“ სათავე-დადებული ზემოთ აღნიშნული ტენდენცია რ. გვეტაძემ შემდგომში შექმნილი სხვა ლექსებითაც განაგრძო და ვირი მისი პოეტური შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ ლირიკულ პერსონაჟად აქცია. პოეტის მიერ წარმოსახული ვირი ადამიანური გულქვაობისა და გამუდმებული შრომის მსხვერპლად ქცეული ის არსებაა, რომელიც ღმერთს მხოლოდ ტანჯვისთვის გაუჩენია და გარდა ბავშვებისა, შემბრალებ და თანამგრძობი მას ამქვეყნად ფაქტობრივად არავინ ჰყავს. მაგალითად, 1919 წელს დაწერილ „ვირის ნალში,“ რომელიც პ. იაშვილს ეძღვნება, ვირის სიკვდილით გამოწვეული მწუხარება პოეტმა ამგვარად გამოხატა:

კვირა საღამოს, როცა მზის თვალი კიდევ მოჩანდა გორების თავზე, გარდაცვლილ ვირის ვიპოვე ნაილ და სულში სევდა ვერ მოვათავსე. ეს ნაილი იყო ბებერი ვირის, დღეს მასზე ფიქრი მსურს შევაჩერო. მის ხსოვნას ახლა ყორანი ტირის, – ზაფხულში სანყალს უყვარდა ჩერო.

ის ამ ქუჩაზე ხშირად მინახავს ჩემი ალერსით განაკვირები, და მე ჯერ ბავშვი არ გამილახავს, რადგანაც ბავშვებს უყვართ ვირები.

რ. გვეტაძის მიერ დახატული ვირები ადამიანთა ყოველდღიურ შრომით საქმიანობაში აქტიურად ჩაბმული ის არსებანი არიან, რომელთა უმძიმესი ამქვეყნიური ხვედრი პოეტისეული თანაგრძნობითა და სიყვარულით ქართულ მწერლობაში არავის გამოუხატავს. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სულაც არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ სიმბოლიზმით გატაცების პერიოდში რ. გვეტაძის შემოქმედებით შესაძლებლობათა წარმომჩენ უმთავრეს თემად პირველ ყოვლისა სწორედ „ვირების სევდისა“ (პოეტის სიტყვებია) და ყოველდღიური შრომის ჭაპანში ჩაბმული ამ უტყვი არსებებისადმი სიბრაღულის გრძნობის გამომხატვა იქცა.

ნათქვამის ნათელსაყოფად აქ ტიცინ ტაბიძისადმი მიძღვნილ „ჩოჩორს“ (1922 წ.) გავისხენებ, რომელიც ეკატერინე გაბაშვილის „მაგდანას ლურჯადან“ კარგად ცნობილი სახედრის პოეტურ ანალოგადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

პარასკევს ყაფანზე გაყიდეს ჩოჩორი, ატირდა საბრალო
თაფლისფერ თვალებით,
ახალმა პატრონმა მოპარსა ქოჩორი და თოთო ტერფებზე
დააკრა ნალები.
ბავშვებმა ბელელს ქვეშ ანახვეს სანოლი, კოცნიან,
აღრჩობენ რძიანი ბალახით,
ორშაბათს ხურჯინით აჰკიდეს მანონი: პატარა ფხეები ეტკინა
ტალახით.
ქალაქში უცინის ძველების მკერავი, ნაცნობებს შეხვდება,
უეცრად ქრებიან,
სურს დედის ალერსი, ვერ ხედავს ვერავის, მხოლოდ ხარს უცქერის
საყანწე რქებიანს.
სოფლისკენ გაბრუნდნენ დაღლილი ვირები, ჩოჩორიც მიჰყვება
ბედს გადანაბირებს.
ამბობენ: ბაზარში არ იყო სიძვირე, ღამდება და ქარი ამოსვლას
აპირებს.

„ვირების მესიის,“ როგორც რ. გვეტაძის ადრინდელი პოეტური შემოქმედების გვირგვინად ქცეული ლექსების ციკლის, შეფასების დროს სავსებით მართებულად უსვამენ ხაზს იმ გარემოებას, რომ ამ თემით პოეტის განსაკუთრებული დაინტერესება მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ფრანგი პოეტის – ფრანსის ჟამის მიერ ამავე თემაზე შექმნილმა ლექსებმა. მაგალითად, ტ. ტაბიძის შეფასებით, რ. გვეტაძის „ვირების მესია“ „უთუოდ დარჩება ქართულ პოეზიაში, ისე როგორც ფრანსის ჟამის ლოცვები სამოთხეში ვირებით შესვლაზე.“ სერგო კლდიაშვილის თქმით კი ფ. ჟამის ხსენებული ლექსებით რ. გვეტაძე იმდენად ყოფილა გატაცებული, რომ მას ფრანგული ენის შესწავლაც დაუნყია დედანში მათი ნაკითხვის მიზნით.

მიუხედავად „ვირების მესიის“ ამგვარი შეფასებისა, ობიექტურობა მოითხოვს აქვე ისიც ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ რ. გვეტაძის ლექსების ხსენებული ციკლი, ისევე როგორც მთელი მისი პოეტური შემოქმედება – სიმბოლისტური პერიოდისა და შემდგომი ხანისა, – მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით დღესდღეობით ნაკლები ლიტერატურული მნიშვნელობის მქონე შემოქმედებით ფასეულობას წარმოადგენს და იგი მხოლოდ ისტორიული თვალსაზრისით თუღაა საინტერესო.

თუმცა ხსენებული პოეტური ციკლი ცალკეულ შემთხვევებში მაინც რომ რჩება ქართული მწერლობის მასშტაბით ახლებური თვალთახედვის წარმომჩენ ქმნილებად, ამის დასტურად აქ 1983 წელს დაწერილი აკაკი ბაქრაძის უაღრესად საინტერესო წერილი – „საით?“ მინდა გავიხსენო, რომელშიც კრიტიკოსმა მეტად ორიგინალური პარალელი გაავლო ნ. ბარათაშვილის მერანსა და რ. გვეტაძის მიერ წარმოსახულ სახედარს შორის.

ა. ბაქრაძის შეფასებით, „ვირების მესია“ „პოლემიკა ნ. ბარათაშვილის „მერანთან.“ კერძოდ, „რ. გვეტაძის ვირი ნ. ბარათაშვილის მერანის დაკნინებაა, დამცრობაა.“ კრიტიკოსის აზრით, ამ შემთხვევაში „არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, წინასწარ გამიზნულად, შეგნებულად გააკეთა ეს რ. გვეტაძემ, თუ შემოქმედებით პროცესში უნებლიეთ, თავისთავად წარმოიშვა კამათი. არსებითია ფაქტი, შედეგი, რაც „ვირების მესიით“ მივიღეთ“ (ბაქრაძე 1986: 255).

ა. ბაქრაძის თვალთახედვით, თუ მერანი თავისუფლებისაკენ დაუცხრომელი სწრაფვის ხორცშესხმულ სახე-სიმბოლოს წარმოადგენს, რ. გვეტაძის მიერ დახატული სახედარი „მერანის საპირისპიროა,“ სიმბოლო მოთმინების, დამცირებისა და მორჩილებისა. ასე რომ, ნ. ბარათაშვილისაგან განსხვავებით, რ. გვეტაძე ბედთან შეუგუებლობასა და დაუმორჩილებლობას მოთმინებას, მდგომარეობასთან შეგუებასა და მორჩილებას ამჯობინებს.

ჩემის აზრით, ა. ბაქრაძის მიერ ესოდენ საინტერესოდ წარმოდგენილ ამ სქემაში რ. გვეტაძის „ვირების მესია“ მხოლოდ ნაწილობრივ თავსდება, რადგანაც, ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, ლექსების ხსენებული ციკლით პოეტი იმასაც ცდილობს, განგებისაგან წილად ხვდომილ უმძიმეს ცხოვრებისეულ ხვედრს ყოველგვარი პროტესტის გარეშე დამორჩილებულ ამ უტყვე პირუტყვთა ცნობიერებაში შინაგანი პროტესტის სუსტი გრძნობაც რომ გააჩინოს.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესო ლექსია „მანიფესტი ვირებს“, რომელშიც პოეტმა რამდენადმე განზოგადებული ფორმით ცადა გამოეხატა სიმბოლისტური პერიოდის მისი შემოქმედების უმთავრეს პერსონაჟად ქცეული ამ უწყინარი და მრავალტანჯული ცხოველისადმი ღრმად თანამგრძნობი მისეული დამოკიდებულების არსი. რ. გვეტაძის ხაზგასმით, ვირების ტანჯული ცხოვრებით მის განსაკუთრებულ დაინტერესებას, რასაც საზოგადოების უდიდესი ნაწილი სასაცილო მოვლენად მიიჩნევდა, იგი „საარაკო საქმეს“ უწოდებს და სიყვარულზე დაფუძნებულ თანაგრძნობას გამოხატავს ყოველდღიური შრომის მტანჯველ უღელში მორჩილად შებმული ამ უწყინარი პირუტყვებისადმი.

**ჩემო ვირებო! თქვენს სინაზეს ყველა ამცირებს,
– თუმცა თქვენს თვალებს მე ვინმარდი საარაკის მინებათ,
და გადავწყვიტე, რადგან ღმერთმა ასე ინება,
თქვენი სიცოცხლე ავაშორო სიკვდილის გზირებს.**

განსხვავებით მისი უტყვე მეგობრებისაგან, რომლებიც თვინიერი მორჩილებითა და ყოველგვარი შინაგანი წინააღმდეგობის გარეშე ეწევიან ბედისწერის მიერ მათთვის განკუთვნილ მძიმე უღელს, პოეტი დაბეჯითებით განუმარტავს მათ, რომ მართო ამგვარი გარჯითა და მორჩილებით ისინი ვერც ალთქმულ სამოთხეში შევლენ და ვერც ყოველდღიურ მონურ წამებას დააღწევენ თავს:

**ვერ შეხვალთ, ძმებო, სამოთხეში დღეს მართო გარჯით
(ამაზე, მახსოვს, ბევრი ფიქრი დამიხარჯია),
საჭირო არის გადავარდნა ცეცხლის ყამირში.
გეძლევათ ნება: დააარსოთ ცალკე სამეფო, —
მგონი დრო არის, რომ გაექცეთ მონურ წამებას
და შეგიძლიათ: მფარველ მეფეთ მე ამირჩიოთ.**

თავისი უტყვე მეგობრების ყოველდღიურ მონურ შრომაზე უფრო ნათელი წარმოდგენის შესაქმნელად რ. გვეტაძე „ვირების მესიაში“

მათი საქმიანობის შთამბეჭდავად წარმომჩენ კონკრეტულ ეპიზოდებსაც გვთავაზობს, რითაც ცდილობს კიდევ უფრო მეტად გაგვიძაფროს მათდამი სიბრალულის გრძნობა. ნათქვამისათვის მეტი სიცხადის მისაცემად დავიმოწმებ ფრაგმენტს ლექსიდან „ვირები პროსპექტზე გათენებისას:“

**მირეკავს ვირებს მენახირე დაუნდობ სახრით
და ბრაზით ელის უძინარი ცეცხლის არწივებს.
ითმენენ ვირნი მის სიმკაცრეს მანძილის განხრით
და მიათრევენ მთელ ქვეყანას მაგარ წვივებით.
ანამებს ვირებს დაუნდობი იღბალი მცირე
და შეეჩვიენ განუწყვეტელ ცრემლებს რუებს.
მათი ყვირილი გოდებაა დაკირულ მწირის,
ანეული მზე როცა ვნებით გულებს აბრუებს.**

დამონმებული ფრაგმენტი გამონაკლისი არ არის და ყოველდღიური შრომის უმძიმეს უღელში მუდმივად შებმული ვირებისადმი მსგავსი ადამიანური თანაგრძნობის გამოხატვა არსებითად განსაზღვრავს რ. გვეტაძის ლექსების ხსენებული ციკლის პათოსსა და სულისკვეთებას.

მიუხედავად იმისა, რომ პოეტური ოსტატობის თვალსაზრისით რ. გვეტაძის „ვირების მესია“ ქართული მწერლობის საუკეთესო ნიმუშებს ვერ შეედრება, ლექსების ხსენებული ციკლი არა მარტო ავტორის თანამედროვე და შემდგომი ხანის მწერალთა და კრიტიკოსთა ცხოველი ინტერესის საგნად იქცა, არამედ ზოგიერთი პოეტისათვის შემოქმედებითი იმპულსის მიმცემ ფაქტორადაც კი მოგვევლინა.

„ვირების მესიის“ ამგვარ შეფასებაში გადაჭარბებული რომ არაფერია, ამას, ჩემის აზრით, შოთა ნიშნიანიძის პოემა – „ვირის აპოლოგიაც“ (1999 წ.) ნათლად ადასტურებს.

რ. გვეტაძის შემოქმედებაში, პოეტურშიცა და ბელეტრისტულშიც, ავტობიოგრაფიულ ეპიზოდებსაც საკმაოდ დიდი ადგილი აქვს დათმობილი. სიმბოლისტური პერიოდის ლექსებში სათავე დადებულმა ამ ტენდენციამ კიდევ უფრო ფართო მასშტაბები შეიძინა მის ბელეტრისტიკაში და მწერლის არაერთი რომანის, მოთხრობისა თუ ნოველის სიუჟეტურ საფუძვლადაც იქცა, რასაც თავად ისიც აღნიშნავდა არაერთგზის.

სიმბოლიზმით გატაცების პერიოდში დანერგულ ლექსებში ეს ტენდენცია უპირველეს ყოვლისა მშობლიური სოფლის მოგონებათა პოეტურ წარმოსახვასთან აღმოჩნდა დაკავშირებული. სიმბოლისტურ ესთეტიკურ თვალთახედვაზე დაფუძნებული ამ ლექსებით პოეტი შინ-

აგანი უკმარობის გრძნობითა და იმედგაცრუებით გამოხატავდა თავისი სულიერი წუხილის უმთავრეს საფუძვლად ქცეულ სინანულს იმ შეუსაბამობათა გამო, რაც ოცნებისეულ წარმოსახვებსა და რეალურ სინამდვილეს შორის არსებობდა. მაგალითად:

**დავტოვე ეზო მე ვაზიანად და ვერაფერი ოჯახს შევმატე.
ამას ყოველთვის თავაზიანად მისაყვედურებს მოხუცი მათე...
შევწირე ყველა მე პოეტობას – არავინ მინდა ამქვეყნად მყავდეს.
ახლა ჩემს გვარში ვჩემობ მეტობას – ალბათ დამწყველეს,
რომ ნერონს ვგავდე.
შიშით მოველი უცნობის ბარათს, დავკარგე სულის ყველა საფარი.
და მეჩვენება გატეხილ ფარად ჩემი ცხოვრების მოკლე ზღაპარი.**

რ. გვეტაძის სიმბოლისტური პერიოდის პოეზიისთვის დამახასიათებელ ტენდენციებზე საუბრის დროს პოეტის ლექსების ვერსიფიკაციულ მხარეზეც უნდა ითქვას რამდენიმე სიტყვა. მიუხედავად იმისა, რომ მისი პოეტური შემოქმედება ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული ძიებებითა და სიახლეებით არ გამოირჩევა, გასული საუკუნის ათიანი და ოციანი წლების ქართულ პოეზიაში მან მანაც შეძლო ამ თვალსაზრისითაც შეეტანა თავისი მოკრძალებული წვლილი. კერძოდ, პოეტის შემოქმედების ამ მხარეზე საუბრის დროს მხედველობაში პირველ ყოვლისა მისი სონეტები და თავისუფალი სალექსო ფორმით დაწერილი პოეტური ტექსტები მაქვს.

„ცისფერყანწელთა“ უმეტესობის მსგავსად, სათქმელის პოეტური ფორმით გამოხატვის დროს სალექსო ფორმათაგან რ. გვეტაძე უპირატესობას სონეტს ანიჭებდა. როგორც ცნობილია, ვალერიან გაფრინდაშვილი ქართულ პოეზიაში პირობითად რამდენიმე სახის სონეტს გამოჰყოფდა – ე. წ. კოჭლ სონეტს, ყრუ სონეტს, ელამ სონეტს, სონეტს უნაგირით და ა. შ. გრიგოლ ცეცხლაძის მიერ ჯერ კიდევ 1922 წელს გამოთქმულ მოსაზრებაზე დაყრდნობით, მკვლევარმა ცისანა გენძეხაძემ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია იმ ფაქტს, რომ რ. გვეტაძის პოეზიაში არა მარტო სონეტთა ეს სახეობანი გვხვდება, არამედ მან „თავადაც დაწერა სრულიად ორიგინალური „უკუღმა სონეტი,“ რომელიც ერთნაირი ემოციურობით იკითხება არა მხოლოდ წაღმა, არამედ – ქვევიდან ზევით“ (გენძეხაძე 1999: 76).

საბჭოთა პერიოდის ჩვენს ყოფაში ხელისუფლების მიერ მიზანმიმართულად და ყოვლისმომცველად გატარებულ იდეოლოგიურ პოლიტიკას, რამაც იმდროინდელ ქართულ მწერელობაზეც მოახდინა საკმაოდ მძლავრი ზეგავლენა, გასული საუკუნის ოციანი წლების მეო-

რე ნახევრიდან ვერც რაჟდენ გვეტაძემ დააღწია თავი. ამ დროიდან მოყოლებული, მწერლის მიერ შექმნილი მხატვრული ტექსტების ერთ ნაწილში სწორედ ამგვარი იდეოლოგიური ტენდენციურობითაა ასახული და ერთმანეთისაგან გამიჯნული რევოლუციამდელი და რევოლუციის შემდგომდგომინდელი ჩვენი ყოფა.

1924 წელს დაწერილ ლექსში „პოეტებო, ბარიკადებზე“ თავად რ. გვეტაძემ მის ლიტერატურულ და მსოფლმხედველობრივ თვალთახედვაში მომხდარ ამ გარდამტეხ მოვლენას, რომელმაც არსებითად შეცვალა მწერლის როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური, ისე მოქალაქეობრივი მრწამსი, ასეთი შეფასება მისცა:

**ო, აღარ ვნატრობ: დამემთავრებია იყალთოს აკადემია
და მეცხოვრა თამარის კარზე...
ვიმღერი ლილეოს, მივდივარ რთველში...
მე ვარ გლადიატორი
და საქართველოს რომ არ დაეცეს სიკვდილის ტორი,
რომ არ დამარცხდეს რევოლუცია,
ჩემი ლოზუნგია: ყველა მებრძოლი საქართველოში!
კვლავ სიყვარულზე აღარ დავწერ ლექსების წიგნებს,
აღარც სონეტებს მისტიერ კატებზე:
ჩემი შემდეგი ლექსების თემა იქნება:
„პოეტებო, ბარიკადებზე!“**

როგორც რ. გვეტაძის მთელი შემდგომდროინდელი შემოქმედება ადასტურებს, მწერლის ესთეტიკურ და მოქალაქეობრივ თვალთახედვაში მომხდარმა ამგვარმა რადიკალურმა გარდატეხამ არსებითად შეცვალა მთელი მისი ლიტერატურული სამყარო და მხატვრული წარმოსახვის უმთავრეს მიზნად უკვე იმჟამინდელი ეპოქალური მოვლენები იქცა.

სამწუხაროდ, რაჟდენ გვეტაძე შემოქმედებითი სიმწიფის ასაკში, ორმოცდათხუთმეტი წლისა, გარდაიცვალა და არაერთი ლიტერატურული ჩანაფიქრი დარჩა ხორცშეუსხმელი. რაც შეეხება მის მიერ შექმნილ მწერლურ მემკვიდრეობას, იგი, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, დღესდღეობით ისტორიული თვალსაზრისით უფროა საინტერესო, თავისი პრობლემატიკითა და მხატვრული ოსტატობის მხრივ კი ნაკლებად მნიშვნელოვან ლიტერატურულ ფასეულობას წარმოადგენს. თუმცა, როგორც მკითხველი რ. გვეტაძის ლიტერატურულ მიღწევათა თუნდაც წინამდებარე ანალიზითაც დარწმუნდება, მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული მწერლობის ისტორიაში მან მაინც შეძლო თავისი მოკრძალებული ადგილის დამკვიდრება.

დამონუმები:

ასათიანი 1981: ასათიანი გ. „რაჟდენ გვეტაძე“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1981, 18 სექტემბერი.

ბაქრაძე 1986: ბაქრაძე ა. *სულის ზრდა*. თბილისი: 1986.

გენძეხაძე 1999: გენძეხაძე ე. *რაჟდენ გვეტაძე*. მნათობი, № 7-8. 1999.

გვეტაძე 1924: გვეტაძე რ. *ვირების მესია*. თბილისი: 1924.

გვეტაძე 1955: გვეტაძე რ. *თხზულებანი*. ტ. I. თბილისი: 1955.

ნიშინანიძე 1999: ნიშინანიძე შ. „ვირის აპოლოგია“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1999 წ. 16-23 ივლისი.

MAIA NINIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Visual Intertexts in the Works of Georgian Modernist and Post-modern Authors

In literary works of modernist and post-modern writers there are numerous allusions not only to verbal texts, but to visual as well. These intertexts have different functions and the process of their reception also differs. If the author makes reference to the particular work of art in order to display his artistic principles, identification of the work is quite important. It is desirable, to identify it and give information in comments. There are some very interesting visual intertexts in Galaktion Tabidze's niko Lortkipanidze's and guram Rcheulishvili's poems and stories.

Key words: visual intertext, allusion, modernism, post-modernism, fiction.

მაია ნინიძე

საქართველო, ქუთაისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ვიზუალური ინტერტექსტები მოდერნისტ და პოსტმოდერნისტ ქართველ ავტორებთან

ტერმინი „ინტერტექსტი“ მე-20 საუკუნეში გაჩნდა და, თუმცა, სხვა ლიტერატურულ ან არალიტერატურულ ტექსტებთან მიმართება ცალკეულ ავტორთა თხზულებებში მანამდეც არსებობდა, პირველი

მიმდინარეობა, რომელისთვისაც ინტერტექსტუალობა სპეციფიკური ნიშან-მახასიათებელი და ტექსტის აგების ძირითადი ხერხი გახდა, არის მოდერნიზმი. სხვა ტექსტის ციტირება, რემინისცენცია ან ალუზია აქ არ არის უბრალო დამატებითი ინფორმაცია ან სხვა ტექსტის გავლენა. ტექსტი არის ძველი ციტატებისაგან შეკერილი ახალი ქსოვილი, ძნელად ამოსაცნობი „ანონიმური ფორმულების საერთო ველი, სადაც ბრჭყალების გარეშე გვხვდება ქვეცნობიერი ან ავტომატური ციტატები“ (ბარტი 1973: 78). მოდერნისტი ავტორისთვის ინტერტექსტი ასევე არის საკუთარი თავისა და სამყაროს შემეცნების და მათზე ახლის თქმის ინსტრუმენტი. იგი არის ავტორის „მეს“ პარადოქსული თვითგამოხატვის საშუალება და ემსახურება კულტურის ენისა და ადამიანის ქცევის რადიკალურ განახლებას.

მოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა მკვეთრად გამოვლინდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში. ელიტური ხასიათის გამო მისი წარმომადგენლები კარგად იცნობდნენ როგორც თანადროული კულტურის სიახლეებს, ისე წარსულის მონაპოვარს. შესაძლოა, ამანაც განაპირობა, რომ მოდერნისტულ ლიტერატურაში ხშირია არა მხოლოდ ლიტერატურული ინტერტექსტები, არამედ არალიტერატურულიც, უხვად არის ალუზიები ფერწერულ ტილოებზე, სკულპტურებზე საოპერო და თეატრალურ წარმოდგენებზე, და სხვ. (დურეი 1993: 135). ვიზუალური ინტერტექსტების კვლევას ზოგჯერ საგანგებო სადოქტორო ნაშრომები და ნიგნებიც ეძღვნება (კენი 1996; ჰინცი 1998).

მოდერნიზმში ინტერტექსტებს სხვადასხვაგვარი დატვირთვა აქვს და მათი რეცეფციაც განსხვავებულად ხდება. გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებში ამა თუ იმ მხატვრის ან მოქანდაკის სახელი ყველაზე ხშირად ჩნდება ზოგადი განწყობის, ფერთა გამისა და ესთეტიკის შემოსატანად. მაგ. ლექსში „მარმარილო“: „ვან-დეიკის ლანდებივით მწვანდება ღამე...“ ლექსს „უხილავი“ აქვს მინანერი „აივაზოვსკის სურათის წინ“ და მთავრდება სიტყვებით „დედამინას გარინდებულს მოხვევია ფიქრთ სამოსი, / რალაც სევდით გამსჭვალულა მშვიდი სუნთქვა მიდამოსი“. ეს განწყობა მართლაც ძალიან ხშირია აივაზოვსკის სურათებში. ასეთსავე ზოგად განწყობას ქმნის ფრაზა: „ვიგონებ რა იმ მიქელანჯელოს, / არაა ძნელი მთების დადნობა“.

როდესაც ლექსში ხელოვნების ამა თუ იმ ნაწარმოებთან დაკავშირებული კონკრეტული ისტორიული ფაქტია ნახსენები, შესაძლოა მის წარმოსახვას ლექსის აღქმისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა არ ჰქონდეს. ლექსში „შენი ღიმილი“ ნახსენებია ლეონარდო და ვინჩის „ჯოკონდას“ გატაცება ლუვრიდან, მაგრამ კონკრეტულად ამ ლექს-

სის აღქმისთვის ამ ფერწერული ტილოს წარმოსახვას განსაკუთრებული მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს, რადგან ლექსი ძირითადად სხვა თემას და სხვა პრობლემას უკავშირდება.

არანაკლებ ხშირია შემთხვევები, როდესაც ინტერტექსტი ემსახურება კონკრეტული ფერწერული ტოლოს ფონზე ავტორის განცდების გაშლას. ასეთ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია, რომ იდენტიფიცირებულ იქნას, ხელოვნების რომელ ნაწარმოებზეა მინიშნება და სასურველია, თხზულების აღქმის პროცესში მისი ვიზუალური ხატიც მონაწილეობდეს.

ლექსი „ქანდაკების“ წერისას ავტორს, სავარაუდოდ, თვალწინ ედგა ნაპოლეონ ბონაპარტის ცნობილი ქანდაკება, შარლ ემილ სორის მიერ შესრულებული, რომელიც გადმოჰყურებს პარიზის გამარჯვებათა კოლონას:

ეს გენიოსის სახე არის გამოყვანილი,
შორს რომ გასცქერის და სახეზე დუმილი უცხოდ
გადაფენია... მაღალ ფიქრთ და გრძნობით აღვსილი.
სამკუთხიანი ქუდი ხურავს, მაზედ ვარსკვლავი,
თითქო სამყაროს დასთამაშებს მისთვისვე შექმნილს...

ლექსში არის ალუზია ნაპოლეონთან დაკავშირებულ კიდევ ერთ არტეფაქტზე – მის სიტყვებზე „შენ, იელოვავ, ცა გეკუთვნის, მე კი ქვეყანა!“. ეს ფრაზა თითქოსდა წაწერილი იყო საგანგებოდ ჩამოსხულ მედალზე, რომლის მეორე მხარესაც ღვთის ყოვლისმჭვრეტელი თვალი იყო გამოსახული. შესაძლოა, ეს ინფორმაცია, რომელიც არაერთ წიგნში მეორდება და გალაკტიონიც ეყრდნობა, არასწორია. ჯერ კიდევ 1837 წელს გამოცემულ წიგნში „ჩანაწერები მოსკოვისა და უცხოეთის მოვლენების შესახებ 1812 წლის მიწურულიდან 1815 წლის მეორე ნახევრამდე“, რუსმა მწერალმა და ისტორიკოსმა სერგეი გლინკამ ეჭვქვეშ დააყენა ნიკოლოზ კარამზინის მიერ გავრცელებული ეს ინფორმაცია და თქვა, რომ მსგავსი მედალი თვალთ არავის უნახავს (გლინკა 1837: 140). რეალურად 1913 წელს რუსეთის იმპერატორმა ჩამოსხმევინა მედალი 1812 წლის ომის მონაწილეთათვის, რომლის ერთ მხარეს სწორედ უფლის ყოვლისმჭვრეტელი თვალი იყო გამოსახული და მეორე მხარეს წარწერა 113-ე ფსალმუნიდან: «Не нам, Господи, не нам, но имени Твоему» როგორც ჩანს, მითი ნაპოლეონის მიერ მკრეხელური წარწერით მედალის ჩამოსხმის შესახებ გავრცელდა რუსეთის იმპერატორ ალექსანდრე პირველის „ღვთისმოსავობასთან“ კონტრასტი ფრანგი იმპერატორის „უღმერთოების“ ხაზგასასმელად.

საოცარი მხატვრული სახეებია ლექსში „პარალელი“: ერთი მხრივ, გუგუნი ზარის, ეჭვის დემონი და მზის სხივებზე დამჭკნარი ია, მეორე

მხრივ კი – სეგანტინის „Ave Maria“. ვფიქრობთ, ავტორის განწყობის აღქმისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია ამ იტალიელი მხატვრის – ჯოვანი სეგანტინის ცნობილი ფერწერული ტილოს წარმოსახვა. ის რადიკალურად განსხვავებულია თუნდაც, გალაკტიონისავე სხვა ლექსში „ფანტაზია“ ნახსენები რაფაელის მადონასაგან. ეს ფერწერული ინტერტექსტი დამატებითი ფერებით ავსებს იმ განწყობას, რომელიც მოაქვს გალაკტიონის სიტყვებს: ვედრების ზღვა, განმედიის შუქი, უკვდავება, სივრცე, დუმილი და გაოცება.

გეტერა ფრინას თემაზე შექმნილი ორი ფერწერული ტილო და ერთი ქანდაკება შემოდის ინტერტექსტების სახით გალაკტიონის ლექსის „გეტერა“. დასაწყისში, სადაც ნათქვამია: „დღეს ლხინს ეძლევა ქსანტე გეტერა“ (ქსანტე ოქროსფერს ნიშნავს); „ველური ცეკვა, თასთა წკრიალი, / მოწყენილ კაცთა ხარხარი მწარე“; „და თრთის მხიარულ დღის მოლოდინში / გაშიშვლებული გეტერას ტანი“. მხატვარს, როგორც ჩანს, თვალწინ უდგას პოლონელი მხატვრის ჰენრიხ სემირადსკის ტილო ფრინა პოსეიდონის დღესასწაულზე ელევისში.

გადმოცემის მიხედვით ძვ. წ. მე-4 საუკუნეში გეტერა ფრინა ელევისში გამართულ პოსეიდონის დღესასწაულზე საკუთარი სრულყოფილი სილამაზის წარმოსაჩენად მედღესასწაულეთა წინაშე სრულიად გამიშვლდა. ლექსის მეორე ნაწილში ვკითხულობთ:

უეცრად ვილაც სტუმართაგანმა
ფანჯარას ფარდა გადააცალა...
გააცხოველა და გაანათა
გაშიშვლებული გეტერას ტანი,
გარინდდა ამ დროს მთელი დარბაზი,
არ ზის არც ერთი სტუმართაგანი.

აქ უკვე, სავარაუდოდ, მწერლის წარმოსახვაში ჩნდება ფრანგი მხატვრის ჟან ლეონ ჟერომის ფერწერული ტილო „ფრინა არეოპაგის წინაშე“. გეტერა ფრინა, რომლის მიხედვითაც შეიქმნა ვენერას ქანდაკება, განსასჯელად წარადგინეს არეოპაგის წინაშე. მისმა დამცველმა, პლატონის მოწაფემ, ცნობილმა ორატორმა ჰიპერიდმა, როცა შენიშნა, რომ მისი სიტყვები მსაჯულებზე გავლენას ვერ ახდენდა, მოხადა ფრინას მოსასხამი და გააშიშვლა არეოპაგის წინაშე. რამდენადაც ბერძნებს სწამდათ სულისა და ხორცის ჰარმონია, მიიჩნიეს, რომ ისეთი სრულყოფილი აგებულების მქონე ადამიანი, როგორიც ფრინა იყო, მკრეხელი ვერ იქნებოდა და გაამართლეს.

ლექსის ბოლოს ინტერტექსტის სახით ჩნდება ძვ. წ. მე-4 ს. ბერძენი მოქანდაკის, პრაქსიტელის სკულპურა – კნიდის ვენერა.

იმგვარად თეთრი, ვით მარმარილო,
თრთოდა, ტოკავდა ძლიერი მკერდი,
როცა იქავე მდგომმა მხატვარმა
ურცხვ ქალს შესძახა: „ქსანტი, შეჩერდი!
სთქვა მოქანდაკემ... მაშინვე მიწა
გადაურია, დასწნა, დაგრიხა,
და ნუთის უმაღ უკვდავ ქანდაკად
გადააქცია უბრალო თიხა.

პრაქსიტელის ხელოვნებით აღფრთოვანება ჩანს გალაკტიონის სხვა ლექსშიც – „ეფემერი“: „სადაა დღეს პრაქსიტელი / და შეუცნობთა დაქანდაკება?“

ზემოსხენებული სამი ინტერტექსტის მიხედვით პოეტი ახდენს არა მხოლოდ ფრინას თემის, არამედ სულიერი და ხორციელი ღირებულებების რეცეფციას, ქმნის საოცარ, ცოცხალ სურათებს და ბოლოს სვამს ღრმა და საინტერესო კითხვას:

ან რაა ჩვენი ლოცვის საგანი,
წმიდა ტაძარში თვით აფროდიტა,
თუ სათაყვანო გეტერას ტანი?

ინტერტექსტების მრავალფეროვნებით განსაკუთრებით გამოირჩევა ნიკო ლორთქიფანიძის მოთხრობა – „შელოცვა რადიოთი“, სადაც ალუზიებისა და რემინისცენციების მთელი კასკადია. ძირითადად, ეს არის ფერწერული ტილოები, დრამატული და საოპერო წარმოდგენები.

მთავარი პერსონაჟისა და ამ ინტერტექსტების კავშირზე საინტერესოდ მიგვანიშნებს დიאלოგი ორ მხატვარს შორის, რომლებიც საუბრობენ ელიზე: „ნანახ სურათებიდან ყველაზე უფრო მოსწონებია ლენბახის „დედა და ბავშვი“, კაულბახის „მადელაინა“, რიდლის „საკუნტალა“ და ბიოკლინის „მელანქოლია“ და უთქვამს, რომ შეიძლებოდა, ერთ-ერთ ამ მხატვართაგანს სიამოვნებით დაეახატვინებდი თავსო“. ერთ-ერთი მოსაუბრე ასე განმარტავს ელის ამ ნათქვამს: „...ოთხივე სურათშია ამ ქალის თვისებები... ხელოვნებაში საშუალო მცოდნეს, ხელოვნების მოტრფიალეს, მხოლოდ ის მოსწონს, რაშიაც მისი ნაწილი მაინც არის გამოსახული...“

მოთხრობაში დასახელებული ფერწერული ტილოებისა და ელის სულიერ კავშირზე მიგვანიშნებს სხვა ეპიზოდიც: „...გარბოდა იგი მუზეუმებში და იქ საათობით იჯდა კაულბახის ბედნიერ ქალების პორტრეტების, ბიოკლინის „ავტოპორტრეტის“, „ანახორეტის“, ან „მიცვა-

ლებულთა კუნძულის” წინ. ყოველი ნახვის დროს განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ტოვებდა ელიზე რიდლის „საკუნტალა“, რომლის თმის ნყოფა, სილალე მოაგონებდა ახლო წარსულზე საკუთარ სიყმაწვილეს, მაგრამ სადღა იყო გულუბრყვილობა, „სიამენი ქვეყნისა... ხელოვნების ნაწარმოებს ყურადღებით ათვალიერებდა... პირადი ტკივილების გასამწვავებლად, მივიწყებულის გასახსენებლად, ახალ იარის მისაღებათ და აღსაძვრელად. ეს იყო მწუხარებით ლოთობა.“

აქვე ნახსენებია, რომ ელი „დიდხანს რჩებოდა იდუმალ ტანჯვის გამომხატველ ქანდაკებასთან, ნახატთან... ნერვებს სწვავდა ორივე მხრიდან”. ზემოთ ჩამოთვლილი ტილოებიდან ზოგზე ბედნიერება და კმაყოფილებაა გამოხატული, ზოგზე კი, როგორც ითქვა, იდუმალი ტანჯვა, მაგრამ ელის ერთიც ტკივილს ჰგვრის და მეორეც. პირველში ხედავს მას, რაც აღარა აქვს, ან რისიც აღარ სჯერა და ამიტომ სტკივა, მეორეში კი ხედავს იმ რეალობას, რაც აქვს და თავისთავად მტკივნეულია.

ელის შინაგან სამყაროსთან და განწყობებთან ასეთსავე მჭიდრო კავშირშია მოთხრობაში მოხსენიებული დრამატული და საოპერო წარმოდგენებიც. როდესაც ჰექსლეი ელის მუსიკალურ ნიჭს უქებს და მის გამოყენებას ურჩევს, ელი ეკითხება: „როგორ? ვიმღერო მარგარიტა თუ ვითამაშო ოფელია?“ საკუთარ თავთან მას უჩნდება ასოციაცია ამ ორ წარმოდგენაზე – ვერდის ოპერა „ტრავიატასა“ და შექსპირის „ჰამლეტზე“, კონკრეტულად კი ორ პერსონაჟზე – შეყვარებულ, უბედურ და უდროოდ დაღუპულ ორ ქალზე – მარგარიტასა და ოფელიაზე.

ერთ-ერთ საღამოს ელი, ბრომლეი და ჰექსლეი „ტრისტან და იზოლდას” საოპერო წარმოდგენაზე „ვნებათა აღმგზნებელ ატმოსფეროში” არიან ჩაფლულნი. ვაგნერის ამ ცნობილი ოპერის მთავარი პერსონაჟი იზოლდაც უზომოდ შეყვარებული, ადრე დაღუპული ახალგაზრდა ქალია.

ბრომლეისგან განსხვავებით, ელი არ გაურბის მძაფრ განცდებს და სიამოვნებით მიდის თეატრში „ურის ქალის” სანახავად, ბრომლეის კი ურჩევს, რომ უკანასკნელ სცენას ნუ დაესწრება. უიმედოდ შეყვარებული და წამებით დაღუპული ახალგაზრდა ქალის – რაქილის სახესთან ერთად აქ შემოდის უნებლიედ მისთვის სასიკვდილო განაჩენის გამომტანი მამის – კარდინალის სახე.

საქართველოდან წასული ელის გონებაში თბილისის სილუეტებს, მამის უცნაურობას და ბავშვის ალერსს ენაცვლება ერთმანეთში არეული სურათები და შთაბეჭდილებები, რომელთა შორისაც არის „გვიდო რენის (ბეატრისა ჩენჩის) სურათის სილუეტები”. იტალიელი არისტოკრატის ქალიშვილი – ბეატრისა ჩენჩი მამის უღირსობას შეენირა, მოძალადე მამის მკვლელობისთვის თავი მოჰკვეთეს. იტალიელი

მხატვრის – გვიდო რენის გარდა, ამ თემაზე შეიქმნა კიდევ არაერთი ფერწერული ნაწარმოები, ცნობილმა ინგლისელმა რომანტიკოსმა – შელიმ კი დაწერა ტრაგედია „ჩენჩი“.

ვფიქრობთ, ამ ფერწერული ინტერტექსტების ნახვა, დასახელებული დრამატული პიესებისა და ოპერების ნახვა თუ არა, ლიბრეტოების შინაარსის გათვალისწინება მაინც, კიდევ უფრო ცხადად წარმოგვიჩენს იმ განცდებს, რაც ავტორმა ჩადო მთავარი პერსონაჟის სახეში.

როგორც მოდერნისტული, ისე პოსტმოდერნისტული მიმდინარეობის პროზაულ ტექსტებში ვიზუალური ინტერტექსტები ხშირად ემსახურება არა ავტორის განწყობების პირდაპირ გამოხატვას, არამედ პერსონაჟთა ხასიათების წარმოჩენას და ავტორის დამოკიდებულების ამ გზით ჩვენებას. დაუმთავრებელ ტექსტში „სიქსტის მადონა მოსკოვში“ გურამ რჩეულიშვილი ამ კონკრეტულ ფერწერულ ტილოს იყენებს საგამოფენო დარბაზში მყოფი დამთვალიერებლების, შინაგანი სამყაროს წარმოსაჩენად. ტექსტს ლეიტმოტივად გასდევს ორი ფრაზა: „სიქსტის მადონა კი იდგა და დიდი, ჭკვიანი თვალებით უყურებდა მომავალს. ხელში ბავშვი ეჭირა“. და „ოთახი ჭვრეტდა მადონას“.

პოსტმოდერნიზმმა ინტერტექსტუალობა მოდერნიზმისგან მიიღო მემკვიდრეობით, მაგრამ განსხვავებულად იყენებს, რადგან აქ ნაშლილია თვითგამომხატველი „მეს“ კატეგორია. როლან ბარტს (ავტორის სიკვდილი) შემოაქვს ავტორის და სკრიპტორის ცნებათა დიფერენციაცია. პოსტმოდერნისტულ ტექსტში ავტორის ნაცვლად არის სკრიპტორი. მას არ ამოძრავებს ვნება, განწყობა, გრძნობა ან შთაბეჭდილება, არამედ არის უკიდევანო ლექსიკონის მფლობელი, რომლიდანაც აგებს ტექსტს. ავტორი კი არ ქრება, არამედ იცვლება მისი შემეცნება. ხდება ავტორისეული ჭეშმარიტების შესრუტვა და ჩაკარგვა თვალსაზრისთა მრავალშრიან დიალოგში. მოდერნიზმის ეპისტემოლოგიური დომინანტა (როგორ ვხედავ მე სამყაროს) პოსტმოდერნიზმში გარდაიქმნება ონტოლოგიურად (როგორ არის მონყობილი სამყარო, რას წარმოადგენს). ამრიგად, ის, რაც მოდერნიზმში იყო ავტორის მსოფლალქმის სუბიექტური მახასიათებელი, პოსტმოდერნიზმში გადაიქცა თავად სამყაროს ესთეტიკური ალქმის მხატვრულად მოდელირებადი სურათის მახასიათებლად.

პოსტმოდერნისტი ავტორი აცნობიერებს თავის პარადოქსულ ფუნქციას ტექსტის შექმნის პროცესში. მისი ხედვით შემოქმედი არის ტექსტი და არა თავად ის. პოსტმოდერნისტი ავტორი მთლიანად არასდროს არ ჩანს და ასევე არასდროს არ ქრება. ინტერტექსტუალობა აქ, მოდერნიზმისგან განსხვავებით, არის არა იმ ხელოვანის მსოფლალქმის თვისება, რომელიც სამყაროს ხედავს კულტურული ასოციაციების

პრიზმაში, არამედ ესთეტიკურად შეცნობადი რეალობის ონტოლოგიური დახასიათება.

ავტორის სახის და მხატვრული კონტექსტის შეცვლამ გავლენა იქონია მოდერნიზმის ესთეტიკისთვის პრინციპული სიახლის და ორიგინალურობის კატეგორიების ინტერპრეტაციაზეც. თუკი მოდერნიზმში სიახლის მნიშვნელობა ზენიტს აღწევდა, პოსტმოდერნიზმმა დაინყო ამ ჩიხიდან გამოსავლის ძიება. იგი აღარ არის ორიენტირებული ორიგინალობაზე. „თავისას“ აღიქვამს, როგორც მრავალგზის ასახულ „სხვისას“ და აცნობიერებს, რომ ყველა ახალი ტექსტი, პალიმფსესტის მსგავსად, იწერება ძველზე. ორიგინალობა კი მდგომარეობს უკვე ნათქვამის გააზრებაში.

ინტერტექსტუალობაში ასახული კულტურული კონტექსტი აღარ წარმოადგენს ავტორისეული მანიპულაციების ობიექტს, ის გარდაიქმნება ერთადერთ შესაძლო შინაარსობრივ ფორმად, რომელიც განსაზღვრავს მხატვრული მსოფლალქმის ლოგიკას.

პოსტმოდერნიზმში ესთეტიკური კვლევის ობიექტი ხდება თვითწერის პროცესი. ავტორი ოპერირებს სხვადასხვა ეპოქებისა და კულტურების კოდებით, რომლებიც თითქოს თანაარსებობენ ერთიან სულიერ სამყაროში. სამყარო აქ ინტერტექსტია, ცხოვრება კი ენობრივი თამაში. პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტუალობა არღვევს ცალკე აღებული კულტურული ლოგიკების მთლიანობას. ქრება ავტორის პოზიცია და ხდება ამ კულტურებისა და გაგებების კვეთა. შესაბამისად, აქ ვხვდებით სამყაროს მითოსურ სახეს, მაგრამ იგი მოკლებულია მითოსურ სემანტიკას. პოსტმოდერნიზმი ქმნის სამყაროს მითოსური მოდელის ანტიასახს.

გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში „იქამდე“ ერთმანეთს ენაცვლება მთავარი გმირის – სანდროს ყოველდღიური ყოფა-გარემო, „ადვილი ლექსივით“ მოსაწყენი სახეებით და ეგზისტენციური თემები, რომლებიც მის გონებაში ტრიალებს და შემდეგ ქალალდზე გადადის. „ნადი, ურუქისაკენ იბრუნე პირი, / ამცნე ამბავი იმა მოყმისა“. სანდრო თავისი სხეულით და სისხლით გრძნობს იმ თიხას, რომლისგანაც გილგამეშია მოზელილი და იმ ფირფიტებს, რომლებზეც მისი ეპოსია ამოკანწული, მას ახრჩობს წყურვილი, რომელსაც განიცდიან მისი გმირები და „ცქვიტ“, ზედმეტად რაციონალურ და პუნქტუალურ კაცს, რომელიც ესადაგება ფრაზას – „გილგამეში არა, ტოროლა“, „უხმო ღრიალით“ დაჰყვირის: „რა მითი, რის მითი, არამედ, – იყო!“

მოთხრობაშივე პირდაპირ არის ჩართული გილგამეშის ისტორია „აღზევებულიყო კაცთა მოდგმაზე, ტანში ჩადგომოდა ღმერთების ხორცი, მოზვერივით დადიოდა, ქედმაღალი, ტოლი არა ჰყავდა ლახტის

მოქნევაში, დაფდაფის ხმაზე ამხედრებდა მეომრებს, ხოცა დათვები, ვეფხი და აფთარი, ირემი, ხარი და ქვენარმაველი, და ყველა ქალწულს იმის მკლავებში უნდა გაეველო, დღედაღამ ლალობდა მისი სხეული, მაგრამ მერე და მერე სიკვდილის შიში ჯერ შეეპარა და ისე გაუფჯდა შემდგომ, დაღონდა, დაშვრა, შიგანი მწუხარებით ავესო, სიფხიზლით თავი გაიტანჯა, ღანვები ჩაუცვივდა...”, მაგრამ ამ მოთხრობაში უფრო მეტად მაინც ენქიდუს ისტორიის პასაჟებია, გილგამეშის სახე და სიკვდილის შიშის თემა კი უფრო ვრცლად არის გაშლილი რომან „სამოსელი პირველის” წინამძღოლის ისტორიაში.

ინტერტექსტის იდენტიფიცირებაში სხვადასხვა ინდიკატორი გვეხმარება ხოლმე: ტექსტში შეფარული რაიმე ტიპის შეუსაბამობა, ენობრივი, ან დისკურსიული ანომალია, მოულოდნელი ცვლილება, გამეორება და სხვ. სწორედ შეუსაბამობის მხრივ მიიპყრო ჩვენი ყურადღება მარმარილოს ლოდის ხსენებამ ეპიზოდში, სადაც მოქმედება ღია ცის ქვეშ ხდება და ისეთი საშინელი სიციხეა, რომ ლაშქარი ხიდან ხემდე – ჩრდილიდან ჩრდილამდე გადასვლას ძლივს ახერხებს. ასეთ კონტექსტში უცებ ვკითხულობთ: „წინამძღოლი კი, მკერდზე ნაღვლიანად მკლავებდაჭდობილი და მომლოდინე, მარმარილოს გლუვად აელვარებულ კედელს მიყრდნობილი, მწუხარედ შემოგვცქეროდა და ხმას არ იღებდა“ საიდან გაჩნდა ღია ცის ქვეშ მარმარილოს, ან თუნდაც ქვის კედელი, სადაც ხეც კი სანატრელია? და უფრო მეტიც, გაჩნდა არაერთგან.

როდესაც წინამძღოლი ისრით განგმირავს მეომრის წინაშე საკბენად აღმართულ გველს, ვკითხულობთ: „ავიხედე და წინამძღოლი დავინახე, მშვილდით ხელში, მარმარილოს კედელთან მდგარი, მშვიდად მილიმოდა“. კედელთან და ლოდთან წინამძღოლი კიდევ არაერთგან არის ნახსენები და ეს დეტალი, შეუსაბამობის გარდა, მრავალგზის გამეორებითაც მიგვანიშნებს ინტერტექსტის არსებობაზე: „ღამლამობითაც დიდხანს მდგარა სიბნელეში, ამორჩეულ ლოდზე ამაყად გახევებული, გულზე მკლავებგადაჭდობილი და მძიმე, სქელი მოსასხამი კუპრის ტალღასავით მდოვრედ ჩასდევდა ტერფებამდე, იდგა, ფიქრობდა...“; „კედელზე მთელი ტანით რომ გაიმართა, მეც გამეტებით ვესროლე მძიმე შუბი“. კითხულობ ამ ეპიზოდებს და თვალწინ წარმოგიდგება გილგამეშის უძველესი ბარელიეფი, რომელიც ხორსაბადში, სარგონ მეორის სასახლის ნანგრევებში აღმოაჩინეს. სწორედ აპირიან ქვის ლოდზეა გამოსახული, წელში ამაყად გამართული, ერთ ხელში მართახით და მეორეში დამორჩილებული ლომით.

წინამძღოლის სახე, ჯერ სიკვდილთან შეუპოვრობით (მისი სიტყვებია: „სიკვდილი რომ არ იყოს... აღარ იქნებოდა ამქვეყნად გულადი

და ლაჩარი, მდიდარი და მონა, თვით სიკეთე და ბოროტებაც არ იქნებოდა... არც კეთილები იქნებოდით და არც ბოროტნი, არც ბედნიერნი და არც უბედურნი – აღარაფერი არ ვიქნებოდით“.), შემდეგ დამარცხებული მტრის სასიკვდილოდ გამეტებით (გილგამეში კლავს დამარცხებულ ტყის მცველ მონსტრ ჰუმბაბას და ქვის გოლიათებს, რომლებსაც შეეძლოთ იგი სიკვდილის წყლებზე გადაეყვანათ), შემდეგ – სიკვდილის შიშის გაჩენით (გილგამეშს ეს შიში უჩნდება ენქიდუს სიკვდილის შემდეგ) და მისი დამარცხების გზების ძიებით (გილგამეში უპირისპირდება სიკვდილს, ცდილობს ენქიდუსთვის სიცოცხლის დაბრუნებას და საკუთარი სიცოცხლის უკვდავყოფას) აუცილებლად გაგვახსენებს გილგამეშის ეპოსს და იმ მეომარივით, რომელსაც გილგამეშმა გაახსენა მივიწყებული სიმღერა, გაგვახსენებს და მოგვანატრებს დროს, როდესაც, როგორც შუმერულ ეპოსშია ნათქვამი, „შიში არ იყო, ძრწოლა არ იყო, / კაცთა მოდგმას მტერი არ ჰყავდა...“ და „მთელი სამყარო, მორჩილი ხალხი, / ეწლილს ერთ ენაზე ადიდებდა“ („ენმერკარი და არატის მბრძანებელი“).

მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტების მიგნება და წყაროების იდენტიფიცირება არ ნიშნავს, რომ თხზულების ჩანაფიქრის ან ავტორის განწყობის დაკეტილი კარის გასაღებს მივაგენით და ნათელი მოვფინეთ რაღაც საიდუმლოს. რეალურად ჩვენ ვიპოვებთ მხოლოდ პატარა ჭუჭრუტანა, რომლიდანაც ამ რთული ტექსტების ერთი პატარა ნაწილი დავინახეთ, მაგრამ ისიც კი არ ვიცით, რა ადგილი აქვს მათ თხზულების ერთიან ქსოვილში.

მიუხედავად ამისა, ინტერტექსტების იდენტიფიცირება თანამედროვე ლიტერატურული კვლევების ერთ-ერთი ასპექტია და როდესაც მწერლის თხზულებათა აკადემიური გამოცემები ელექტრონულ ფორმატში გადაინაცვლებს, ამ ვიზუალური ინტერტექსტების ამსახველი მასალა აუცილებლად შევა მასში, ისევე, როგორც შედიოდა კომენტარები ლიტერატურულ ინტერტექსტებზე.

დამონებიანი:

ბარტი 1973: Barthes R. *Texte*, Encyclopedia universalis Vol. 15. P., 1973.

ბარტი 1994: Барт, Р. “Смерть автора”. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: 1994.

გლინკა 1837: Глинка, С. Н. *Записки о Москве и о заграничных происшествиях от исхода 1812 до половины 1815 года* Москва: 1837, 140.

დიურიე 1993: Durey, Jill Felicity. *Realism and Narrative Modality, The Hero and Heroine in Eliot, Tolstoy and Flaubert*, Tübingen, 1993.

კენი 1996: Caney D. *Reading intertextually: art, fiction, and material culture in Patrick White and Sidney Nolan*. PhD thesis, 1996, <http://ecite.utas.edu.au/12291>

კრისტევა 2000: Кристева Ю. «Бахтин, слово, диалог и роман». *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, Пер. с франц., 2000.

ჰინცი 1998: Hinz Kristy M. *Verbal and visual intertexts: an approach to analyzing and teaching two novels by Charlotte Bronte*. Iowa State University, 1998.

VERA OTSKHELI

Georgia, Kutaisi

Akaki Tsereteli State University

Reception of the Polish Modernism in Georgia at the turn of 19-20 Centuries

Polish modernism, which entered the literature, the term “Young Poland”, was very popular in Georgia at the turn of XIX and XX centuries. On stage of the Georgian theater with the great success were presented the plays of the founder of modernist theater Stanislaw Przybyszewski, whose artistic style was combined the naturalistic and symbolist tendencies. The keen interest of the Georgian audience had the plays of the theoretician of Polish symbolism, the poet and novelist Jerzy Zulawski. Also Georgian reader met with the work of the Polish “Parnasian” Victor Gomulitski. Particular interest got in Georgia creativity of the most popular in Poland modernists – Kazimierz Pshervy Tetmayer. His novel “Victory”, which had the specifics of stylistic direction and critics defined as “the omnipotence of sex”, enjoyed the great populari in Georgia.

Key words: reception, symbolism, naturalism, theater, prose

В.И. ОЦХЕЛИ

Грузия, Кутаиси

ГУАЦ

Рецепция польского модернизма в Грузии на рубеже XIX-XX веков

Рубеж XIX и XX веков-один из ярких и насыщенных периодов в истории польской и грузинской литературы, отразивший сложные процессы общественной и духовной жизни нации. Этот небольшой по

времени исторический период в литературе Польши и Грузии необычайно богат творческими индивидуальностями, количеством ярких произведений, украсивших польскую и грузинскую литературу оригинальностью идейно-художественных тенденций и стилевым многообразием.

Характер литературного процесса в обеих национальных литературах, как и прежде, был обусловлен исторической обстановкой, сложившейся на польских и грузинских землях в эти годы. Это, прежде всего, участие грузин и поляков в революции 1905-1907 годов, с которой они связывали надежды на национальное освобождение, и активизация, в связи с этим, национально-освободительного движения на территории Польши и Грузии.

Деятели польской и грузинской литературы, чувствуя неизбежность великих свершений, еще туманно представляли характер и пути грядущих перемен. Поэтому литература, как искусство отражающее жизнь, полна беспокойства, ощущения кризиса, лихорадочных поисков положительных ценностей, часто сопровождающихся настроениями безысходности. Это в немалой степени способствовало возникновению новых (модернистских) художественных течений – символизм, импрессионизм, экспрессионизм, кубизм и др., в основе которых лежала идеалистическая философия Канта, Бергсона, Шопенгауэра, Ницше, делавших эти течения необыкновенно популярными в польской и грузинской литературе. Однако, это не означало, что с литературной арены уходит реализм. Напротив, реализм развивается, обогащаясь новыми художественными тенденциями, заимствованными порой у течений нереалистических. Переплетение реалистических и модернистских линий, взаимопроникновение противоречивых начал становится одной из отличительных черт литературного процесса Польши и Грузии в этот период.

В польской литературе для обозначения новых тенденций всего периода привилось широкое понятие – «Молодая Польша». Популярность этого по существу нелитературного термина объясняется тем, что благодаря своей описательности он наиболее подходил для обозначения периода, в котором в самых разных формах и комбинациях сочетались и переплетались реалистические и модернистские тенденции.

В грузинской литературе в это время четко выделяются два объединения – союз поэтов-символистов «Голубые роги», на творчество которых значительное влияние оказали французские и русские символисты, и «Ассоциация пролетарских писателей». После поражения революции 1905-1907 годов черты, характерные для модернизма, проникают и в творчество писателей пролетарского лагеря, для которых ведущей линией развития был реализм.

Новые тенденции, определившие специфику литературного процесса, сказались и на характере польско-грузинских литературных отношений. Литература «Молодой Польши» была широко представлена в Грузии многочисленными произведениями как разной стилиевой окрашенности (символизм, экспрессионизм, неоромантизм, реализм), так и разной жанровой формы (драмы, комедии, повести, этюды, легенды и др.).

Грузинская литература рубежа XIX и XX веков, в которой модернизм пустил глубокие корни, представляла особенно благоприятную почву для рецепции польского модернизма. Творчество известных в Европе и России польских модернистов, пользовавшихся там большой популярностью, было интересно грузинским «голуборожцам», при поддержке которых делаются грузинские переводы произведений ведущих представителей этого крыла в литературе «Молодой Польши», ставятся их произведения на сцене грузинского театра, привлекают внимание грузинской литературной и театральной критики. Можно говорить, что перед нами пример так называемого «встречного течения», создателем теории которого был известный российский компаративист академик А.Н. Веселовский. Обязательным условием культурного взаимодействия ученый считал готовность одной культуры к рецепции другой. «Восприятие чужого своим, – писал он, – всегда является его внутренним согласием с уровнем той среды, в которой ему приходится действовать» [Веселовский 2006: 553].

Неудивительно, что значительный успех в Грузии выпал на долю творчества Станислава Пшибышевского (Stanislaw Przybyszewski – 1868-1927), основателя и вождя польского модернизма. Уроженец Великой Польши, автор популярнейших в Европе и России романов «Дети Сатаны» (1897), «Homosapiens» (1901), «Сыновья земли» (1904), Пшибышевский получил известность в немецких литературно-художественных кругах, как музыкант, исполнитель произведений Шопена и как автор романов и драм на немецком языке. В Польше он проповедовал ультра-новые философско-эстетические идеи, в которых искусство трактовалось им как средство воссоздания независимой от материального мира души. Роль художника, по мнению автора романа «Дети нищеты», равна роли священнослужителя при искусстве, понимаемом как религия, или роли пророка, стоящего над обществом. В Кракове, городе польской эстетической богемы, вокруг Пшибышевского создается нечто вроде литературной секты, нравы которой современники сравнивали с «театром комедии дель арте», из которого время от времени выносили настоящие трупы. Краеугольным камнем эстетики Пшибышевского становится созданное им понятие «нагой души», проявляющееся в свойственном всем польским модернистам

требовании искренности в выражении душевных состояний, вниманием к подсознательному в психике человека, которое противопоставляется разуму. Единственный источник творческого вдохновения сводится у Пшибышевского, создателя философско-эстетического манифеста «Confiteor», к комплексу проблем сексуального порядка, где психология человека рассматривается исключительно сквозь призму эротизма. В разных вариантах повторяются в его произведениях мотивы любовной одержимости, толкающие человека на преступления против морали и гуманности, так как в представлении Пшибышевского именно в любовных коллизиях наиболее полно раскрывается власть инстинктов и непреодолимая трагичность человеческого бытия. Эстетика Пшибышевского получила воплощение в его прозе и драматургии.

В Грузии большой популярностью пользовались драмы Пшибышевского под общим названием «танец любви и смерти», которые с точки зрения художественного стиля представляли собой сочетание натуралистических и символистских тенденций. Знакомству грузинского зрителя с драматургией Пшибышевского в значительной степени способствовали и постановки его пьес выдающимся режиссером, экспериментатором и реформатором русского театра Всеволодом Мейерхольдом, который в сезоне 1904-1905 годов работал в Тифлисе и ставил его пьесы. В драме «Снег» Мейерхольд даже играл роль главного героя. Не в меньшей степени внимание к имени польского модерниста привлекла скандальная и таинственная история, связанная с сенсационным убийством в 1901 году его жены – норвежской пианистки Дагни Юэль, в «затрапезной Тифлисской гостинице, украшенной, – как писала пресса, – картинами тогда еще никому неизвестного грузинского примитивиста Пиросмани» [Kossak 1973: 196].

На грузинский язык для сценической постановки были переведены такие драмы Пшибышевского, как «Для счастья» (1900) (А. Джанхарашвили) [Гос. Музей Грузии: фонд 420], «Бессмертная сказка» (1905) (Д. Гандегили и С. Мдивани) [Гос. Музей Грузии: фонд 891], «Жалость» (1905) (К. Бакрадзе) [Гос. Музей Грузии: фонд 891]. Драма «Снег» (1903) была переведена дважды – режиссером Г. Абакеля и В. Шаликашвили [Гос. Музей Грузии: фонд 420]. Названные переводы не были опубликованы, имеются лишь их рукописные варианты. Они делались сотрудниками театра, в основном самими режиссерами и, видимо, не были рассчитаны для печати. В период первой мировой войны и последующего гражданского противостояния многие материалы театрального архива сгорели, бесследно исчезли, поэтому трудно сказать, какая из пьес и когда была поставлена на сцене театра.

Не меньшим успехом у грузинского зрителя пользовалась модернистская пьеса теоретика польского символизма, поэта, прозаика и драматурга Ежи Жулавского (Jezy Zulawski – 1874-1915) «Эрос и Психея» (1904), основанная на традиционном сюжете об Амуре и Психее, который, как известно, в качестве сказки был включен Апулеем в «Метаморфозы». Этот миф о любви, известный со времен греческой мифологии, был необычайно популярен в Европе. К нему обращались такие известные писатели, как Флетчер, Кальдерон, Боккаччо, Мольер, Гейне и др. Жулавский обратился к нему не случайно. Известно, что символисты часто использовали в своем творчестве мифологические сюжеты и он, как символист, не был исключением. Пьеса Жулавского представляет собой сложный жанровый гибрид, в котором сочетаются драматические, лирические и эпические элементы. Польский символист оригинально трактует любовную историю Амура и Психеи, вписывая сюжет в историософский миф о вековых скитаниях души в мире. Душа Психеи, сопровождаемая Эросом, своим божественным проводником, проходит в драме весь круг всемирной истории. Просвечивает в пьесе и библейская модель времени. Священная история Библии движется линейно, но в финале Нового Завета точки начала и конца сближаются, как это было в античном мифе. Постановка в Польше театрально-эффектной пьесы произвела много шума и вызвала самые противоречивые толки. Попытка автора создать аллегорическую драму, претендующую на философское обобщение, по мнению современников Жулавского, оказалась не вполне состоятельной. Однако она вызвала большой интерес, привлекла к себе внимание литературной и театральной элиты, что также было одной из причин ее перевода на грузинский язык и постановке на сцене грузинского театра. В 1911 году в переводе В. Бибилина и С. Раситашвили «Эрос и Психея» была поставлена на сцене Кутаисского драматического театра [Гос. Музей Грузии: фонд 90], а в 1913 – на сцене Тифлисского драматического театра [Гос. Музей Грузии: фонд 6-14905]. Постановщиком этой драматической поэмы был Михаил Корели, человек высоко образованный, остро реагирующий на театральные новации своего времени. В связи с постановкой пьесы один из рецензентов писал: «Впервые на грузинской сцене прекрасная пьеса польского автора Ежи Жулавского, полная поэзии и любви. Режиссер Корели показал кутаисским зрителям пьесу, за которую действительно нужно благодарить» [Колхети 1911: №24]. Интерес в Грузии к символистской пьесе польского писателя объясняется не только ее художественным мастерством, но и популярностью, о чем говорилось выше, символизма в грузинской литературе.

В Центральном Историческом Архиве Грузии имеется перевод еще одного произведения Ежи Жулавского – фантастико-символической пьесы «Иола» (Ведьма), выполненный режиссером Г.Абакелия [Гос. Музей Грузии: фонд 420], но, к сожалению, нет сведений о ее постановке. По этой пьесе был поставлен фильм, пользовавшийся большим успехом, чему в немалой степени способствовало участие в нем известного немецкого актера русского происхождения Владимира Гайданова. Тема обреченности романтической любви, трагедия одаренной личности в столкновении с жестокой действительностью, тема столь популярная в начале XX века, делала пьесу Жулавского предметом внимания и признания.

Тема обреченности романтической любви также в центре переведенной на грузинский язык и опубликованной в 1909 году в газете «Дрозба» драматической фантазии «Сфинкс» Казимежа Пшервы-Тетмайера (Kazimierz Przerwa-Tetmajer 1865-1940), творчество которого пользовалось в Грузии большой популярностью. «Королём польских модернистов» называли Тетмайера современники. Популярности писателя способствовал и его внешний облик, и стиль поведения, и манера общения. Тетмайер известен широкой аудитории, прежде всего, как поэт, владеющий, по словам исследователя его творчества И.С. Миллера, «виртуозным совершенством использования возможностей стихотворной польской речи» [Миллер 1969: 53]. Его стихи, окрашенные дымкой меланхолии, подчиненные смене настроений автора, отражающие ритм его души, удивительную способность восприятия природы, пейзажа, были созданы в импрессионистической манере. Поэт то с презрением отворачивается от окружающего мира, обращаясь к идеалам «чистого искусства», то доказывает обязанность искусства служить людям. Этот внутренний накал, эмоциональная приподнятость в сочетании с передачей читателю нюансов настроения составляли притягательную силу тетмайеровского стиха. Музыкальность таких его стихов, как «Мелодия ночных туманов», «К вечерне бьют колокола», покоряла, захватывала читателя. Мотивы, свойственные поэзии Тетмайера, пронизывали и его прозу. Популярность Тетмайера-поэта определила и успех его прозаических произведений. Его проза композиционно хаотична, ей свойственна экзальтация, манерность, «красивость». В ней автор стремится выразить свои мысли о трагизме призвания художника. В драматической фантазии «Сфинкс» множество символов, мистических настроений, недоговоренностей. В центре драмы слепой и глухой подросток Леон, появляющийся на сцене всего лишь дважды. Это жалкое существо, в котором бродят темные физиологические силы, пробуждение одной из них (половой) Тетмайер ставит в центре

драмы. Душа Леона и есть сфинкс, соединяющая в себе разные, трудно воспринимаемые в единстве, сущности – беспомощность неполноценного подростка и жестокость взрослого человека. Его старшая сестра Анна – воплощение женственности, мечты, красоты влюбляется в сына гениального композитора – Артура. Близость Анны и Артура пробуждает в Леоне мужчину. Безумная ревность ведет к преступлению – Леон убивает Артура. Атмосфера драмы сгущена до предела: гроза, неясные предчувствия, состояние ужаса. Все это привлекало читателя, настроенного на восприятие литературы декаданса, благодаря любимым «голуборощам», делало драму польского модерниста популярной в грузинской среде. На грузинский язык был переведен также аллегорический рассказ Тетмайера «Одна из сказок» [Ганатлеба 1913: №3], и повесть «Победа». Повесть вышла в издательстве «Шрома» отдельной книгой, что говорит о повышенном интересе к ней грузинского читателя, известно, что не каждый автор удосуживался такой чести. Нужно отметить, что ни в польском, ни в русском библиографическом справочнике, доступном нам, такого названия мы не обнаружили. Переводчик, конечно его изменил. Мы познакомились с повестью в грузинском переводе и можем сказать, что она вполне соответствует стилевой направленности романов Тетмайера 900-х годов, которую критика определила, как «всевластие пола». В центре повести любовь «лесной» девы Мирты, живущей вдали от цивилизации, не испытавшей ее воздействия, и городского интеллигента, инженера, который строит мост над бездной. На фоне великолепного лесного пейзажа, в окружении запахов трав и цветов, расцветает любовь между молодыми людьми. Повесть вполне можно было бы назвать зависимой от известной повести А. Куприна «Олеся», сюжетные линии которой во многом повторяет повесть польского модерниста, но принадлежность писателей к разной стилевой направленности, не позволяет этого сделать с полным основанием. Тетмайер, в отличие от Куприна-реалиста, создал образ женины, соответствующий некоторым героиням романов С. Пшибышевского. Мирта мучает своего возлюбленного, требует, чтобы он отказался от всего, что ему дорого – работы, близких людей, долге и чести. После долгой борьбы с самим собой, раздумий и метаний между любовью и отстаиванием собственного «я», он сбрасывает Мирту в бездну и торжествует победу над своей временной слабостью. Герой, от лица которого ведется повествование, вновь обрел себя и готов идти вперед, к новым завоеваниям и победам. Не исключено, что грузинский переводчик дал повести такое название, так оно, в его понимании, соответствовало основной мысли повести польского писателя.

На рубеже веков грузинский читатель знакомится с творчеством «польского парнасца» Виктора Гомулицкого (Wiktor Gomulicki – 1851-1919). В переводе Тедо Сахокия, в журнале «Моамбе» за 1900 год был опубликован его символический этюд на библейский сюжет «Легенда о любви» [Моамбе 1900: №2]. Привлек внимание грузинского читателя и цикл белых стихов Анджея Немоевского (Andzej Niemojewski– 1864-1921), «Два поколения» [Квали 1903: №14], созданных под влиянием модернистской поэтики, хотя его проза, где образы людей труда занимают важное место, вызвала у читателя значительно больший интерес. Сборник новеллистических миниатюр писателя «Листопад» [Моамбе 1897: №12] был почти полностью переведен на грузинский язык. Беллетрист и публицист, автор известного труда «Иисус», Немоевский считал, что труд делает маленьких людей великими. Отсюда не только сочувственное отношение к польскому холопу и фабричному люду в новеллах «Бумажный дьявол» и «Сплетня», но и своего рода выдвижение требований к нему – призыв стремиться к деятельной любви, так как без нее человечество обречено на гибель. Немоевского особенно интересуют «новые Прометейи» (новелла «Прометей»), которые, в чем он, оптимист по натуре, абсолютно уверен, принесут миру освобождение. Смелые духом, они станут божествами, поведут людей к Олимпу и завоюют его. Об интересе в Грузии к героям такого типа, говорит, в частности, перевод рассказа Густава Даниловского (Gustaw Danilowski – 1872-1927) «Nego» [Моамбе 1898: №2]. Даниловский отводил исключительную роль личности в истории. В названном рассказе нет места толпе, автор увлечен изображением романтической личности, ведущей массы за собой.

В заключение следует сказать, что грузинская литература рубежа XIX и XX веков не только внутренне была готова к восприятию польской модернистской литературы, но и традиционно открыта к художественным новациям других национальных литератур.

ЛИТЕРАТУРА

- Веселовский 2006:** Веселовский А.Н. *Историческая поэтика*. М., 2006
- Ганатлеба 1913:** Тетмайер К. *Одна из сказок. Ганатлеба*, 1913, №3. С.111-112 (на груз.яз.)
- Гос. Музей Грузии:** *Государственный Музей Грузии, фонды:* 420, 891, 90, 6-14905 (на груз.яз.)
- Дрозба 1909:** Тетмайер К. *Сфинкс*. Дрозба, 1909, №209. С.210 (на груз.яз.)
- Квали 1903:** Немоевский А. *Два поколения*. Квали, 1903 №14. С.222 (на груз.яз.)
- Квали 1903:** *Квали*, 1903, №16. С.251-252; №18. С.285-286;

- Квали 1902:** *Квали 1902*, №38. С.63-65 (на груз.яз.)
- Колхети 1911:** *Колхети* №24, 24 апреля, 1911: (на груз.яз.)
- Моамбе 1900:** Гомулицкий В. *Легенда о любви*. Моамбе, 1900, №2. С.88-96 (на груз.яз.)
- Моамбе 1898:** Даниловский Г. *Nego*. Моамбе, 1898, №2. С.117-141 (на груз.яз.)
- Моамбе 1897:** *Моамбе* №12, 1897
- Миллер 1969:** Миллер И.С. *Казимеж Тетмайер*. В кн.: История польской литературы в2-х тт. Т.2, с.53
- Моамбе 1897:** Немоевский А. *Листонад*. Моамбе, 1897, № 12. С.141-146 ;
- Победа 1914:** Тетмайер К. *Победа*, 1914 (на груз.яз.)
- Kossak 1973:** Kossak E. *Dagny Przybyszewska, zblakana gwiazda*. Warszawa, 1973.

SOLOMON TABUTSADZE

Georgia, Tbilisi

The Romanticism of Bohemia in Georgian Modernism

Georgian Modernism is delayed event. It came to Georgia, when Russia violated and France had already had a history. And yet, what was it? Late implications on European symbolism or the phenomenon caused the socio-political and cultural crisis?

While discussing Georgian modernist paradigm it is necessary to show that for modernistic imported flowers Georgian soil was not fertile, but its followers believed that ideas spread atmospherically, and that's why they were given to a new, unclear ideas of passion. The symbolism of urban development was believed to be an integral part of Bohemia. Young poets from Kutaisi stunned the public with surprises and impromptu. Yes, they were masters of life as well as the pen and tried to prove that the creative process was very significant, as that time, Bohemia is born in, which incites a thought and a mind. Friendly support, emotional and intellectual sharing unites the poets and forms them as a whole.

Thus, our article is a modest attempt to reveal Georgian Bohemia.

Key words: modernism, city, bohemia.

სოლომონ ტაბუცაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ბოჰემის რომანტიკა ქართული მოდერნიზმში

XX ს.-ის ლიტერატურა მოდერნიზმის ნიაღში დაიბადა. ქართული მოდერნიზმი დაგვიანებული მოვლენაა. იგი საქართველოში მაშინ შემოვიდა, როცა რუსეთში უკვე ირღვეოდა და საფრანგეთში კი ისტორიის სტატუსი ჰქონდა. ჩვენს სტატიამი ლაპარაკი იქნება ქართული მოდერნიზმის აპოლოგიაზე – ამ სიტყვის ანტიკური გაგებით – გამართლებაზე. რა იყო ეს – ევროპული სიმბოლიზმის დაგვიანებული, უნიდადაგო, ეპიგონური გამოძახილი თუ სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული ხასიათის კრიზისით განპირობებული მოვლენა? საუკუნეთა მიჯნისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერების – ნაციონალური ოპტიმიზმის მწვავე კრიზისის, დეკადენტური ნეორომანტიზმის ანუ ბარათაშვილის კოდთან მიბრუნების, ახალი ესთეტიზმის დაბადების მტკივნეული და წინააღმდეგობრივი ხანის სათანადო წარმოჩენა ანუ ქართული მოდერნიზტული პარადიგმის ფორმირების პროცესის ჩვენება, ვფიქრობთ, საგულისხმო იქნება დღევანდელი მკითხველისათვის, რადგან გასული საუკუნის გარიჟრაჟზე შობილი ქართულ-დასავლური სინთეზის სადღეისო გააზრება ახლებურ მნიშვნელობას იძენს სწორედ დღეს – ევროპასთან ახალი თანაფარდობის ძიებისას.

1915 წელს ორი დიდი ქართველი პოეტი, აკაკი და ვაჟა, გარდაიცვალა. 1916-ში კი „საქართველოს ლანდურ არსებას“ ხმამაღალი განცხადებებით მოველინენ 20 წლის ტიცვიან ტაბიძე და კოლაუ ნადირაძე, 21 წლის პაოლო იაშვილი და სხვები. ისინი რაღაც ახლის, გამორჩეულის შექმნას ცდილობდნენ და შექმნეს კიდეც „ცისფერი ყანები“: ცისფერი როგორც რომანტიზმის ფერი და ყანნი როგორც თრობის სიმბოლო – ერთგვარი რომანტიკული თრობა, პოეზიით თრობა. ერთი შეხედვით, ეს ორი რამ – ცისფერი და ყანნი – შეუთავსებელი რამ ჩანდა და სწორედ ამის თაობაზე წერდა ტიცვიან ტაბიძე: „საქართველოში „ცისფერ ყვავილს“ ღერო წითელი ჰქონდა. ქართველებისთვის ცა და მიწა სამუდამოდ არასოდეს გაყრილან“. შესაბამისად, არც ამ სიტყვათა კავშირი უნდა ყოფილიყო ქართველებისთვის უცხო. ერთი სიტყვით, ევროპულ „ცისფერს“ შეერწყა ქართული „ყანები“, ქართული ტრადიციის ატრიბუტი, რომელიც ხმიანებდა ახალგაზრდების შემეცნებაში და უკავშირდებოდა თრობას და ბოჰემას (სიგუა 2002: 81).

მოდერნისტული პარადიგმის გვიანდელ გადმონერგვასთან დაკავშირებით ამ მიმართულების ქართველი ადვკტები თავისებურად ემართლებოდნენ ქართველ მკითხველს, რადგან, როგორც ალლოიანი და ნიჭიერი ადამიანები, გრძნობდნენ, რომ იმპორტული ყვავილისთვის ქართული ნიადაგი ძნელად თუ მოიძებნებოდა. გრიგოლ რობაქიძე წერდა, რომ იდეები ატმოსფერულად ვრცელდებაო. ტიცვიან ტაბიძემ არ იცოდა ევროპული ენები და დასავლური პოეზია რუსული თარგმანებით მიიღო. სიმბოლიზმს ტიცვიანი ქალაქის ნიშნად სახავდა და მის განუყოფელ ნაწილად ბოჰემა მიაჩნდა: „მხატვრის სახელი გადაბმულია ბოჰემასთან“. ბოჰემის პოეტები კი – ვერლენი, რემბო, ვილიე დე ლილადანი – ბედით დაწყველილებად მიიჩნეოდნენ. „ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერში ტიცვიან ტაბიძე წერდა, რომ „სიმბოლიზმი ჩვენში შემოტანა გრ. რობაქიძემ“-ო. ერთია შემოტანა და მეორე – მისი დამკვიდრება. ამიტომ პოეტები ყოველმხრივ ცდილობდნენ საკუთარი შემოქმედების გამართლებას. გარდა ამისა, სიმბოლისტური მიმართულების „ცისფერი ყანწების“ წინათქმა მარინეტისა და სხვათა ფუტურისტულ დეკლარაციებს უფრო ჰგავდა (სახელებიც ხომ იტალიური დაირქვეს – პაოლო, ტიცვიანი, ნიკოლო), ვიდრე ამა თუ იმ მიმართულების თანმიმდევრულ მანიფესტს. მარინეტს სძულდა წარსული და მუზეუმები. პაოლო იაშვილი სილიდარობას უცხადებდა ფუტურიზმის ბელადს: „ვადიდებთ დამსხვრევის მშვენიერებას. უარვყოფთ წარსულს, როგორც მზით განათებულს, ისე ღამეში შენუხებულს, წარსულის ოქროს გვირგვინებს გამოვტაცეთ ძვირფასი მარგალიტები და გადავისროლეთ დავინყების ზღვაში“. ეს ყველაფერი მარინეტის მანიფესტის თვალმიდევნებით არის დანერგილი.

ასე იჭრება ერთმანეთში ქართული მოდერნიზმი და ავანგარდი.

„ჩვენ გვსურს შევქმნათ გაუგებარი და საოცარი სიტყვები“-ო, წერდა პაოლო იაშვილი და ამ პერიოდის (და არა მხოლოდ!) სალიტერატურო სივრცეში მართალც ბევრი რამ იყო გაუგებარი და აჭრილი.

როგორც სოსო სიგუა წერს, პაოლოს ჰქონდა რემბოს ენერჯია და წყალვარდნილის მქუხარება. იგი საზოგადოებას აოცებდა სიურპრიზებითა და ექსპრომტებით. გალაკტიონის შემდეგ ის იყო ყველაზე ნიჭიერი ლირიკოსი. მაგრამ დიდ პოეზიას მხოლოდ ტალანტი არ ჰყოფნის და მას არ აღმოაჩნდა ნიჭის დახვეწის, გაძლიერების, შემოქმედებითი თავგანწირვის ძალა. პაოლოს ბუნებაში „სულის გმირს“ სძლია „ცხოვრების კაცმა“-ო.

ეს ყველაფერი საგულისხმოა ქართული ლიტერატურული მითოლოგიის ერთი ნახნაგის, კერძოდ ქართველი სიმბოლისტების, – კალმისა და ცხოვრების ამ ოსტატების, – ადამიანური და ლიტერატურული

გამოცდილების თვალის გასაღვევებლად: შემოქმედება ყველაფერია და მნიშვნელოვანია მისი არა მხოლოდ შედეგი, არამედ პროცესიც. სწორედ ამ პროცესში, ამ პოეტური ექსპრომტებისა და შემოქმედებითი ენერგეტიკის მიმოცვლის პროცესში იბადება ბოჰემა, რომელიც ალაგზნებს ფიქრსა და გონებას. მეგობრული თანადგომა, ემოციური და ინტელექტუალური მოზიარეობა ამთლიანებს და ორდენად აყალიბებს პოეტებს. შემოქმედება არა ქეშმარიტების საუნყებლად, არამედ მისი სხვადასხვა ნახნაგის საძიებლად. სხვადასხვა ბუნების, ფიქრის, ხედვის, აღქმის ადამიანები მთლიანდებიან და, როგორც კერძო კაცის გრძნობა და გონება ორგანულად ბადებს სიტყვას, ამნაირად... ზოგჯერ შემთხვევითაც, იბადება მათი მოდერნისტული ტექსტი. ნამდვილი ყოფიერება მიღმურია, ხილული სამყარო აჩრდილია მხოლოდ; ამიტომ სიმართლის მოთხოვნილება სიმართლეზე მეტია. თვითგამოხატვის დაუოკებელი სურვილი თვითდამკვიდრების გზაცაა.

აქვე, მოიარებით ვახსენოთ, ის სოციალურ-პოლიტიკური ფონი, რომელიც არსებობდა XIX—XX საუკუნეთა მიჯნაზე და შემდგომ წლებში. დადგა ჟამი იმპერიის აღსასრულისა, საქართველომ გამოაცალკევა მისგან საკუთარი არსებობა და პოეტური ოცნებაც შორეულ ქალაქებს გადასწვდა: „საქართველოს შემდეგ უნმინდესი ქვეყანა არის პარიზი < ... >, სადაც გიჟური გატაცებით ჯამბაზობენ ჩვენი ლოთი ძმები – ვერლენი და ბოდლერი, მალარმე, სიტყვების მესაიდუმლე და არტურ რემბო, სიამაყით მთვრალი...“. „ცისფერი ყანების“ წინათქმიდან მოტანილი ეს და, კიდევ უფრო მეტად შემდეგი სიტყვები, – „ვცოცხლობთ სიმთვრალეში და გვნამს ყოველგვარი ორგია... ვადიდებთ დამსხვრევის მშვენიერებას... უარყოფთ წარსულს“, – მეხივით გავარდა ქუთაისური პროვინციული ყოფის ცაზე .

შალვა აფხაიძე იგონებს: „იყო 1915 წელი. პეტროგრადის უნივერსიტეტის სტუდენტი ვიყავი. მოვიდა ცნობა: ქუთაისში ახალი ლიტერატურული ჟურნალი „ცისფერი ყანები“ გამოვიდაო. ჩვენ, სტუდენტებმა, რომლებიც ლიტერატურით ვიყავით დაინტერესებულნი, ჟურნალის შინაარსისა არაფერი ვიცოდით. გავიგეთ იმ აურზაურის შესახებ, რაც ჟურნალმა გამოიწვია ქუთაისის საზოგადოებაში. ეს ცნობები გაზვიადებულად გვეჩვენებოდა. ამბობდნენ ჟურნალის მონაწილეთა რაღაც სკანდალურ გამოსვლებზე, მათ ბოჰემურ განწყობილებებზე“.

სხვა რა რეაქცია უნდა ჰქონოდა ფეოდალურ არტახებში ნაცხოვრებ ქართულ საზოგადოებას, რომელიც ველარა სცნობდა საკუთარ წიაღში დაბადებულ შვილებს. გაზეთი „ჩვენი მეგობარი“ იუნყებოდა თურმე, რომ „ეს ერთი ხანია ქუთაისში „შუბებს ამტვრევენ“ „ცისფერი ყანების“ გარშემო... მოხუცმა თუ ხანში შესულმა, ახალგაზრდამ თუ უსუ-

სურმა, დაკარგეს სულის სიმშვიდე და ქუთაისში ომია, ქუჩაში გამართული ომი...“ (ავალიანი 2014: 15).

რადგან პარიზი და „ლოთი ძმების... გიჟური ჯამბაზობა“ ვახსენეთ, ისიც გავიხსენოთ, რომ ბოჰემური ცხოვრება სწორედ საფრანგეთში ჩაისახა. თავად ტერმინი თავისი კლასიკური მნიშვნელობით ფრანგი მწერლის ანრი მურყეს 1851 წელს გამოსული წიგნის – „ბოჰემური ცხოვრების სცენები“ – შემდეგ დამკვიდრდა. წიგნში ასახულია პარიზის ლათინური კვარტლის სტუდენტთა ცხოვრება, რომელიც თურმე ჰგავს მოხეტიალე ბოშათა ყოფას და სრულიად განსხვავდება ბურჟუაზიული წესრიგისგან. ლათინური კვარტლის ტრადიციულ ყოფაზე ქართველ მწერალთა და ხელოვანთა ბიოგრაფიებიდანაც გვსმენია. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ეს ცხოვრება პაოლოს არა წარმოსახვით, არამედ უშუალოდა ჰქონდა ნანახი და განცდილი იქ ყოფნის მოკლე, მაგრამ, ჩანს, ინტენსიური ცხოვრების პერიოდში. ქართველ სიმბოლისტებს მხოლოდ „ბოროტი ყვავილები“ კი არ გადმოურგავთ, არამედ იმ ატმოსფეროს გადმოლება და მისი ქართული ვარიანტის დამკვიდრებაც შეძლეს, რადგან წინ ჰქონდათ „ბოდლერი, გადაშლილი ვით სახარება“. როგორც ლალი ავალიანი წერს, „ახლობლობა“ და „ძმობა“ – გიორგი ლეონიძესთან კიდევ უფრო ღრმავდება: „არტურ რემბოსთან ბოროტ ტყუპად ჩახუტებული, მადგამენ გვირგვინს თეიმურაზ და ჭავჭავაძე“. დიახ, ფრანგი „ძმების“ სადაგი ყოფის ტრანსფორმაცია ახალ სამეგობრო გვირგვინებსა ბადებს საქართველოში. ტიცვიან ტაბიძის თქმით, „... როცა ხალხი იღებს სხვისგან რამეს, იმას თავის ბრძმედში ატარებს“. ნადიმის ადათის პატივისმცემელ ქართველობას არ უნდა გასჭირვებოდა ევროპული ბოჰემური ყოფის გაგება.

კვლავ „ცისფერყანწელთა“ თანმიმდევრული მკვლევრის, ლალი ავალიანის სიტყვებს მოვიშველიებ, რომელიც წერს, რომ მათი დახასიათება ვერ იქნება სრული, თუ არ გავითვალისწინებთ „მათ ბოჰემურ განწყობილებას. ისინი გატაცებული იყვნენ ინგლისური „დენდიზმით“, ფრანგი ე.წ. „დანყველილი პოეტების“ ზოგჯერ მართლაც დანყველილი ცხოვრებით, რუსი სიმბოლისტების დევიზით – “Творите жизнь”. ამჯერად რამდენიმე ტექსტს მხოლოდ გავიხსენებ, რომლებიც სწორედ ბოჰემური სულისკვეთებით სუნთქავს; ესენია ვალერიან გაფრინდაშვილის „ბოჰემის მონოლოგი“ (1922), ტიცვიანის „ოცდასამი აპრილი“ (1923), პაოლოს „წერილი დედას“ და უსათაურო („გაგიჟდა... შემდეგ გარდაიცვალა“). „ეს ის დროა, როცა პოეზია და ლვინო დაახლოვდნენ; როცა ყველაფერი, რაც უცნაურობის, სიხალისის მიმზიდველობას იყო მოკლებული, მიძველებულად მიაჩნდათ. დრომოჭმულად ითვლებოდა ცხოვრების მონესრიგებული, ჩვეულებრივი მდინარებაც“ (ავალიანი 2014).

აღვნიშნეთ, რომ ბოჰემური სანყისი გამოსჩანს „ცისფერყანწელთა“ ორდენის თვით სახელწოდებიდანაც? ამ ყანწებთან დაკავშირებითაც ხომ გალაკტიონის მთელი ნარატივია ჩვენამდე მოღწეული, თუ როგორ ეძებდნენ ლიტერატურული ჯგუფის სახელდებას, რომელსაც უნდა გამოეხატა ახალი მიმართულება და უნდა ყოფილიყო ეროვნული კოლორიტის მქონე: „პაოლომ სთქვა „ცისფერი ყანწები“ და გაიტანა კიდეც... ამგვარად დაიბადა ჯგუფი „ყანწების“ სახელწოდებით... „ცისფერი“ რომანტიკულია, „ყანწები“ – ორმაგად. ჯერ როგორც თვით საგანი და ანბანთა რიგით – ყ.წ. – ეროვნულიაო, ამბობდნენ“ (ავალიანი 2014: 24); ეს არის ფრაგმენტი გალაკტიონის არქივიდან, მაგრამ ამის გაგრძელებად უნდა მივიღოთ ნინო ჩხიკვიშვილის მონათხრობი უკანასკნელი ცისფერყანწელის, კოლაუ ნადირაძის ბიოგრაფიაზე დაწერილი მისი რომანიდან: „გალაკტიონი დაწვრილებით, ჩვეული, შეფარული ირონიით აღწერს ცისფერყანწელთა დაბადების ამბავს; ყველა, როგორ ითავა პაოლო იაშვილმა ჯგუფის სახელის შერჩევა და როგორ გამოძებნა ჯგუფის ემბლემის სიმბოლო..., რადგან ქუთაისში არ აღმოჩნდა მათთვის შესაფერისი გრაფიკა, ყანწების ფორმის ემბლემები რომ დაემზადებინა გულზე სატარებლად, აფრინეს კაცი არგვეთში..., დაკლეს იქ ექვსი მამალი, დააცალეს დეზები და ასე, არგვეთული მამლის დეზებით მკერდამშვენებულნი გამოვიდნენ ცისფერყანწელები ქუთაისის ბულვარში“ (ჩხიკვიშვილი 2015: 45).

ლიტერატურული ბოჰემა ახალ მითოლოგიას ამკვიდრებს, ქმნის ახალ კერპებს და განადიდებს პოეტის სახელს. „ცისფერი“ ორდენის წევრთა შემოქმედებაში ვხედავთ უამრავ, ერთმანეთისადმი მიძღვნილ მხატვრულ ტექსტს; მათი მიმონერა ხომ ერთი დიდი ეპოსია, ერთგულებით, სიყვარულითა და, მოგვიანებით, სევდითაც გაჯერებული. სწორედ ამ ეპისტოლარულ მემკვიდრეობიდან გამოსჩანს თუ როგორ ზეობს პოეტის ორიგინალური ცხოვრება მისსავე შემოქმედებაზე <...> პოეტმა უნდა გააზღაპროს ავტობიოგრაფია და „ტკივილი, რომელსაც ის განიცდის მაზოლებიდან უნდა ავიდეს მსოფლიო პრობლემის სიმალეზე. ვინ იყო ცხოვრებაში ვერლენზე უფრო მახინჯი და წვირიანი, მაგრამ ის დღეს დიდებული კერპია, რომელსაც თაყვანს ვცემთ პოეზიის ტაძარში“ (გაფრინდაშვილი 1990: 490).

პოეტისათვის ყოველი ჟესტი, საქციელი, ყველა წვრილმანი მნიშვნელოვანია, რადგან იგი გამორჩეულია ყველასაგან. ამიტომ ნილაბი და პოზა მისთვის აუცილებელია. საქციელის პოეტიკაში სიმბოლისტთა ნათლობისეულ სახელთა შეცვლასაც თავისი რეზონი აქვს. ქართულ სინამდვილეში სახელთა ამგვარი გადაკეთება ირონიისა და დაცინვის საგნად ქცეულა, მაგრამ დღეს ვეღარც კი წარმოგვიდგენია პაოლოს

მოხსენიება „პავლედ“, ტიცვიანისა – „ტიტედ“, კოლაუსა და ნიკოლოსი – „ნიკოლოზად“. საქმე ის არის, რომ პოეტთა მოჯანყება პირდაპირ არ არის მიმართული რაიმეგვარი პოლიტიკური ცვლილებისაკენ (თუმცა, მოგვიანებით, ესეც იყო მათ ცხოვრებაში) საზოგადოების რევოლუციური გარდასახვისკენ, მაგრამ მოგვიანებით აღმოჩნდება, რომ სამყარო შეცვლილა და ამ ცვალებადობაში შემოქმედთა გადამდები ტალანტის წყალობით, ერთი შეხედვით ამგვარ წვრილმან საქციელსაც შეუტანია წვლილი. პოეტური პოზა – ნილაბი იქნება ეს, საქციელი, „ქაიანური“, ღვინითა თუ ხაშხაშით თრობა (პაოლოს „მათრობს ხაშხაშის სურნელე-ბა ძველი სპარსელის“) – ეს ყველაფერი ლიტერატურული ბოჰემის ნაწილია და გარემო სივრცე, მით უმეტეს ისეთი, როგორიც „მკვდარი ბრიუგე“ ანუ ქუთაისი იყო, მძიმედ, მაგრამ მაინც იღებდა სიახლეს.

შალვა აფხაიძე იგონებს, რომ „ჩვენი საყვარელი შესაკრები ადგილი ქუთაისის ცენტრი იყო, მაგრამ არა ბულვარი. რატომღაც ამოჩემებული გვქონდა ე.წ. „სობორო“, რომელიც ახალი თეატრის გვერდით მდებარეობდა. ტაძარში შესასვლელ საფეხურებზე გვიყვავდა ჩამოჯდომა და... ღამის თევა. რა იყო საუბრის თემა? პოეზია. დირიჟორობას საუბარში ყოველთვის პაოლო სწევდა. მას მხარს არ უგდებდა კოლაუ ნადირაძე, რომელიც ყოველთვის დენდივით იყო გამონყობილი ახალ კოსტუმში, ჰქონდა ისეთი ჰალსტუხი, რომლის მსგავსი არავის არ გააჩნდა ქუთაისში და ყველას თვალს სჭრიდა“. „დენდივითო“ იგონებს „გვიანი“ ცისფერყანწელი და ეს, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი და ასოციაციური ფაქტი არ არის, რადგან მათ თეორიულადაც ჰქონდათ გააზრებული თავიანთი ყველა ჟესტი და საქციელი. ეს განსაკუთრებით ვალერიან გაფრინდაშვილზე ითქმის, რომელიც გამორჩეულად იყო მიდრეკილი თეორიული ფიქრისკენ. თეოფილ გოტიეს თქმით, კოსტუმი – ეს არის ადამიანის ხილული ფორმაო. ვალერიანის წერს, რომ „ბოგემა“ უცხადებს ომს კონსერვატიულ ფორმებს როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში და მისი ფსიხოლოგია ანარქიულია. ბოგემას არა აქვს თავისი კერა, თავისი ოჯახი, ის უსახლკაროა, ხშირად ქუჩაში, ხიდების ქვევით, ყავახანაში და ნაობახში ითევს ღამეს“. ძნელი არ არის მურჟეს წიგნის წინასიტყვაობიდან გადმოსულ ამ პასაჟსა და ქართველ პოეტთა ცხოვრებას შორის ანალოგიების დანახვა.

სხვა მრავალი მაგალითისა და პარალელის მოხმობაც შეიძლებოდა, მაგრამ ამჯერად მხოლოდ ავტორ-შემოქმედისა და ტექსტის ერთმანეთთანობაზე მინიშნებით შემოვიფარგლეთ.

საგულისხმო საკვლევ საკითხად შეიძლებოდა წარმოგვედგინა ლიტერატურული ბოჰემისა და ზოგადად, დენდიზმის ქართული ნაირსახეობაც, რადგან იგი არის არა მხოლოდ სოციალური დანაშრევი, არ-

ამედ ესთეტიკური ცნობიერების ტიპი და ინტელექტუალური პოზა. ანგარიშგასაწვეია ის აზრიც, რომ პოეტთა ეს გატაცება – უცხო სტილი, სახელები, იდეა, ფორმა – მარტოოდენ მოდა არ ყოფილა. „ეს იყო ზიარება დიდ კულტურასთან, რომელსაც არ იცნობდა საქართველო. მაგრამ გაცნობაც არ კმაროდა. საჭირო იყო ათვისება და ტრადიციებთან შეზრდა, რათა ლიტერატურას წინსვლა შესძლებოდა < ... >.

ქუთაისის ქუჩაბანდები, დუქნები და ლუდხანები პარიზის ლათინურ კვარტალს დაემსგავსა, როგოც წერდა გრიგოლ რობაქიძე.

ისხდნენ „სობოროს“ კიბის საფეხურებზე მეოცნებე ჭაბუკები და პოეზიისათვის ღამეებს ტეხდნენ, აწყობდნენ ჰოფმანის საღამოებს, თამაშობდნენ ბანქოს, ენაფებოდნენ „თხევად მზეს“ – ღვინოს, ხულიგნობდნენ და ხმაურით იკლებდნენ ქალაქს. ზოგი ოპიუმის ძალასაც სცდიდა (პაოლო იაშვილი), ზოგიც ჭლექს ებრძოდა (სანდრო ცირეკიძე, შალვა კარმელი)...

მათ ოცნებაში სხივმოსილი პარიზი და ჭლექიანი პეტერბურგი ღამის იდუმალებითა და მთვარის შუქით გაერთიანდა“ (სიგუა 2002: 91).

რასაკვირველია, იყო მათ ცხოვრებასა და შემოქმედებაში ხელოვნურობის დიდი ნაკადი და ამის შესახებ წერდა კიდეც ჩვენი პირუთვნელი მწერალი და მემატთანე ოთარ ჩხეიძე. იმჟამიერ სამთელს მთლიანად ნუგზარ მუზაშვილის წერილზე („ჭირისუფალი“) დაყრდნობით გადმოვცემ. ნუგზარი წერს, რომ ის ურთულესი საზოგადოებრივი, რელიგიური, პოლიტიკური, იდეური და კულტურული პროცესი, რომელიც რენესანსით დაიწყო და პოსტმოდერნიზმამდე მოვიდა, მხოლოდ დასავლური მოვლენაა და იქაურ ყოფასა და ისტორიაში მოქმედი ფუნდამენტური ტენდენციების ლოგიკური შედეგია.

ქართული საზოგადოებას XX საუკუნის დასაწყისშიც, დღესაც და ყოველთვისაც სულ სხვა ტიპის პრობლემები აწუხებდა და მის ყოფას, ისტორიასა და კულტურასაც სულ სხვა ტენდენციები განსაზღვრავდა.

მაგრამო, განაგრძობს კრიტიკოსი, თუკი ჩვენებურ რომანტიზმსა და რეალიზმს მაინც შეიძლება შეხების წერტილები დაეძებნოს ევროპულ პირველწყაროებთანო, ქართული მოდერნიზმი სრულიად მექანიკურ, ზედაპირულ მოვლენად დარჩა. თუმცა, და ეს ყველაზე პარადოქსული და სერიოზული დაფიქრების ღირსი მოვლენააო, მან მაინც დიდი ზეგავლენა მოახდინა ქართულ კულტურაზე და ეს გავლენა დღემდე ძალუმად იგრძნობაო. ნუგზარ მუზაშვილი ეყრდნობა და იმჟულს იღებს ოთარ ჩხეიძის 1982 წელს გამოქვეყნებული მოსაზრებიდან, რომლის მიხედვითაც ვაჟა-ფშაველა და ვასილ ბარნოვი ქმნიდნენ „სრულიად ახალსა და თავისებურ სტილსა, მოდერნულ სტილსა, დიახაც მოდერნულსა და არა კუთხურსა და არა თუ ფსალმუნურსა, დიდხანს როგორც

რო ამტკიცებდნენ დასამცირებლად, როგორც რო ერთი, ისე მეორე დიდებული შემოქმედისა. ეს იყო დიდი და თვალსაჩინო სიახლე ჩვენს ლიტერატურაში, ეს იყო ჩვენი მოდერნი, – გათავისებურება მხატვრული სტილისა, მკვეთრი, მძაფრი, დროული, თითქოს მოულოდნელი, მაგრამ დროული გათავისებურება. და უცნაური გახლდათ, მერე რო დასავლეთიდან შემოიტანა იგივე მხატვრული ტენდენციები მომდევნო თაობამა და ცოტა უხერხული, ცოტა ხელოვნური სტილისტურ-ლიტერატურული ძიებანი შემოგვთავაზა, ვითომ რო ნამდვილ, ვითომ რო ჭემმარიტ სიახლეა“ (მუზაშვილი 2010: 220).

ვაჟა-ფშაველა და ბარნოვი ვილას ახსოვდაო, განაგრძობს კრიტიკოსი, ელვის სისწრაფით გაივსო ჩვენი ორლობეები დასავლეთ საქართველოს მინდორ-ველებზე ნავარდით გაზრდილი ნიცემანელებითა და მოდერნისტებით, თითქოს რამენაირად შესაძლებელი იყოს ევროპული ტკივილები ქართულ ორლობებსაც სტკიოდეთო. თითქოს ნიცშეს, ბოდლერს, რემბოს ან მალარმესაც ვინმესგან ესესხოთ თავიანთი პრობლემები.

მაგრამ აღმოჩნდა, რომ თურმე ევროპული ტკივილებიც კი შეიძლება მოდად იქცეს, თან ისეთ მოდად, რომ საკუთარი პრობლემები ცხვირის ასაბზუებელ პროვინცილობად მოგაჩნევიანოსო...

კრიტიკოსს ყველაზე უცნაურად მანც ის ეჩვენება, რომ ამ დასავლურ მოდას მთელი კულტურა ისე ჩაიხვევს და შეისრუტავს, როგორც გვალვით დახეთქილი მინა შახაპუნა წვიმის დიდი ხნის ნანატრ სინესტეს. და ბოლოს, კრიტიკოსის სამწუხარო დასკვნით: „დღეს ამის კვალი ეტყობა ჩვენს გემოვნებას, სტილს... ყველაფერს“ (მუზაშვილი 2010: 221).

ნუგზარ მუზაშვილს მოაქვს გიორგი ლეონიძის ნამბობი ოთარ ჩხეიძის მონათხრობიდან: ცისფერყანწელებს გიორგი ლეონიძეც „მაშინვე აჰყვა და მხარში ამოუდგა ახალგაზრდული მგზნებარებითა, ბუნებრივი მგზნებარებითა; იმათთან ერთად გაიშინაურა „არტიურ“ და „სტეფენ“, ოღონდ ჟრუანტელი ქართლის ცხოვრებისა ვერ გაინელა, ოდნავადაც ვერა, ერთი წამითაც ვერ გაინელა; მანც აჰყვა და ტოლს არ უდებდა არცა თუ ლექსში, არცა თუ ლხინში, არცა თუ ფიქრში წუთისოფელზე, ფიქრში ამასოი, ამაოებისა, ასე რომ მოსწოლოდა საუკუნის დასასრულსა და ჩვენი საუკუნის პირველ ათეულებშიც გადმოტორილიყო, ფიქრშიმეთქი წუთისოფელზე, განთიადისას რო მოერეოდათ ვერისა თუ ორთაჭალის ბალებში; ერთად მოერეოდათ და ერთადაც დაასკვნიდნენ, დაეხრჩოთ თავი, ცისკარი რო ცას შეჰღებავდა, გადაცვენილიყვნენ მტკვარში ერთადა; დაასკვნიდნენ და წამოცვივდებოდნენ, მირობდნენ ეგრე თავანყვეტილნი, ვინ ვის გაასწრებდა, თუ

ვინ პირველი გადავარდებოდა, პირველი მსხვერპლიც ის იქნებოდა იმა ახალი პოეზიისა, დასავლეთში რო დრო მოჭამა, ჩვენში რო მაშინ იდგამდა ფეხსა, იდგამდა და რო ვერც იდგამდა, ვერც აიდგამდა, რალა თქმა უნდა; < ... > მირობოდნენმეთქი ერთად, ერთბაშად რო დაეხრჩოთ თავი: იგი მინდობილი, წრფელი იგი თუ პოეზიასა მეგობრობაში, მირობოდა მართლაც თავანყვეტილი და ფლატეს რო მიადგა გადასავარდნადა გულამოვარდნილი, მაინც მიიხედა, რალამაც მიიხედა უკანა, მიიხედა და რა დაანახა, – განა მიჰყოლოდნენ, იდგნენ, სიცილით იგუდებოდნენ თუ იგრიხებოდნენ სიცილითა, გულმუცელი ეჭირათ ხელში; „ზურგი ვაქციე და გამოვიქეცი. მომდევდნენ, მომძახოდნენ. უკან აღარ მიმიხედაო“ – უთქვამს გიორგი ლეონიძეს.

ასეა თუ ისე, ქართველ სიმბოლისტთა შემთხვევაში, გასული საუკუნის პირველ მესამედში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური ნარატივის ფონზე განვითარებული შემოქმედთა ბედისწერის რომანტიკული სცენარი ერთ დიდ, ლიტერატურულ ტექსტად გარდაიხაზა, რომელიც, თავის მხრივ, მკითხველის ცნობიერებაში ნერგავს პოეზიისა და ცხოვრების შერწყმის მომხიბლავ მაგალითებს, რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, სრულიად უმნიშვნელო წვრილმანებისგანაც შედგება.

სათქმელის მოკლედ მოსაჭრელად კვლავ ტიცციანის სიტყვებს მოვიშველიებ:

„მართალია, ნოვატორობისთვის საქართველოში მზად აქვთ ჭავჭავაძის წინამური და მაჩაბელის მტკვარი თუ საკირე.

შეიძლება ეს წინასწარმეტყველებაც გამოდგეს, შეიძლება იყოს ამგვარი სასჯელიც, მაგრამ საქართველოს ბუდე ყველაფერს მოინელებს, ამ შემთხვევაში ზედმეტია სიბრალულიც, რადგან დენდიზმის მომგონის სიტყვაა: არ შეიძლება შეცოდება შეცოდება იმ ადამიანის, რომელსაც ერთხელ სწავადა შემოქმედება...“

ასე რომ პოეტთა ამ და სხვაგვარ თავგადასავლებს ირიბად მაყურებელი თვალიც არ მოჰკლებია და ამის უფრო მძაფრი მაგალითების მოტანაც შეიძლება...

ჩვენი პოეტების ბოჰემური ცხოვრების წესს, ჩანს, ბევრი წესიერი ადამიანი გაუღიზიანებია და, ბარემ ვთქვათ, რომ არცთუ უსაფუძვლოდ. მიზეზთა შორის იქნებ ისიც იყო, რომ, როგორც უკვე აღინიშნა კრიტიკულ ლიტერატურაში, „ცისფერყანწლებს“, აკლდათ პოლიტიკური სიფხიზლე და რუსოფილური პოზიციების გამო ხშირად, მეტი რომ არა ვთვათ, კრიტიკასაც იმსახურებდნენ ხოლმე.

დამონეშვანი:

ავალიანი 2014: ავალიანი ლ. *ცისფერყანწელები*. საგურამო. № 4(10), 2014.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები, წერილები, მწერლის არქივიდან*. თბილისი: „მერანი“, 1990.

იაშვილი 2004: იაშვილი პ. *საიუბილეო-საარქივო გამოცემა* ორ წიგნად. თბილისი: 2004.

მუზაშვილი 2010: ნუგზარ მუზაშვილი. *გაქცევა ისტორიიდან (ლიტერატურული ესეები)*. თბილისი: „დიოგენე“, 2010.

სიგუა 2002: სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: 2002.

ჩხიკვიშვილი 2015: ჩხიკვიშვილი ნ. *უკანასკნელი ცისფერყანწელი (ბიოგრაფიული რომანი)*. თბილისი: „არტანუჯი“, 2015.

MIRANDA TKESHELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Impressionistic Passages of Historical Context in Niko Lordkipanidze’s Story “Casting Spells by Radio”

The article attempts to explain the historical context of the impressionist writer Niko Lordkipanidze’s story “Casting Spells by Radio”. The main character in the story, Eli Gordeliani is the archetype of a free Georgia, a part of the modern political, social and spiritual drama, a victim of the historical situation, keeping her eyes open for foreign countries (Europe and America), but simultaneously standing firm on his motherland, a person whose consciousness is saturated with both national (Western-Christian) aesthetics and Oriental mysticism. She is the allegory of independent Georgia.

Key words: Impressionism, Historical Context, free perceptions.

მირანდა ტყეშელაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ისტორიული კონტექსტის იმპრესიონისტული პასაჟები ნიკო ლორთქიფანიძის მოთხრობაში – „შელოცვა რადიოთი“

ქართულ მწერლობაში მოდერნიზმი პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, საყოველთაო ნიჰილიზმისა და ნგრევის, ეროვნული ფასეულობების დევალვაციისა და ბოლშევიკური ტერორის ხანაში შემოვიდა და, თუმცა, სულ ცოტა ხანს იარსება, დიდი როლი ითამაშა „ქართული სულის რენესანსის“ საქმეში. იმპრესიონისტები, ექსპრესიონისტები, სიმბოლისტები მიღმიერ სივრცეში დარჩენილი ნამდვილი ყოფის რესტავრაციას ცდილობდნენ.

ნიკო ლორთქიფანიძე ის მწერალია, რომელსაც ქართულ პროზაში თამამად შემოაქვს დასავლურ კულტურულ წრეებში გენერირებული, იმპრესიონიზმისთვის ნიშანდობლივი მახასიათებლები – სამყაროს აღქმა შთაბეჭდილების ეფექტით, ლაკონური ნარატიული ტექნიკა, კონტრასტული ფერების სიუხვე და სხვ. (რატინი 2015: 139).

„მე სხვადასხვა სურათს მოგანვდენ ცხოვრებიდან. მათი ერთმანეთთან შეკავშირება, შენთვის მომინდვია... მწერალმა მარმარილო, ტილო, საერთო აზრი, ჩარჩო, ორი-სამი ხაზი უნდა დაამზადოს, დამთავრება, დაბოლოება ნაწარმოებისა მკითხველის გემოვნებასა და სურვილს მიანდოს...“ (ლორთქიფანიძე 2012: 43), – წერს მწერალი, რომელსაც ყველაზე დიდი წვლილი მიუძღვის ქართულ სალიტერატურო სივრცეში იმპრესიონიზმის სააზროვნო ტენდენციების, სტილის შემოტანსა და დამკვიდრებაში. ნიკო ლორთქიფანიძეს არასოდეს უღალატია იმპრესიონისტული გამოხატვის ფორმებისათვის. მისი მოთხრობები ნათლად გვიჩვენებს, თუ როგორ შეძლო მწერალმა შედარებით ვრცელ ტექსტში ლაკონური სტილით ეპიკური და ეპოქალური პრობლემების მხატვრულად სრულყოფა და მოქნილ სახეებში გადმოცემა (მილორავა 2016: 104).

მოთხრობაში – „შელოცვა რადიოთი“ ყველაზე ნათლად იკვეთება ქართული მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ეს მოვლენა, მასში ჩანს მწერლისეული ემოციის პრიმატი, ესთეტიზმი, აფორისტული მეტყველება, იმპროვიზაცია, შერწყმული რეალურ ისტორიასთან, რომელიც თითქოს, შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად, შორეული შუქით ირეკლება ტექსტში აღწერილ მოვლენათა მიღმა. მიუხედავად

უანრისთვის დამახასიათებელი ამგვარი დაშიფრულობისა, მთავარი სათქმელი აქ იმდენად საცნაურია და გასაგები, რომ თითქმის ზედაპირ-ზევე დევს და თავისუფლად იკითხება. „თამაშის ხელოვნება“ (ჰაინ-ინ-გა) და ისტორიული კონტექსტი (ქართველებსთვის დამახასიათებელი – წინასწარ განწირულ ომში შესვლა) მთავარი გმირის მოქმედებას სენსაციად აქცევს, ზრდის თამაშის დრამატულობას, განსჯის მოცემულობას („ჩვენ მუდამ ვთამაშობთ“ – არტურ შნიცლერი). აღნიშნულ თხზულებაში განსაკუთრებულად გამოიკვეთა იმპრესიონიზმისეული ეკლექტიკური შთაბეჭდილებანი, თავისუფალი აღქმები, წარმოდგენითი სიზმრულ-ზღაპრული და რეალური სამყაროს სინთეზი.

მოთხრობის – „შელოცვა რადიოთი“ – ნაწყვეტი პირველად დაიბეჭდა გაზეთ „პოეზიის დღეში“, 1927 წელს, ალი-ის ხელმოწერით, ხოლო მთლიანი სახით გამოქვეყნდა 1928 წელს ჟურნალ „ქართული მწერლობის“ VI-VII და VIII-IX ნომრებში. ეს არის იმ საერთო ვითარების საკმაოდ ტიპური სურათი, რომელიც სამოქალაქო ომისა და საქართველოს დამოუკიდებელი სახელმწიფოებრიობის დაკარგვას მოჰყვა. ესაა ასახვა ქართველი ინტელიგენციის სულიერი დეპრესიისა, მისი უკანასკნელი გაბრძოლებისა ცხოვრებაში ადგილის დასაკავებლად და ხელის ჩაქნევისა ყველასა და ყველაფერზე. ამ განწყობილებათა შესანიშნავი გამომხატველია მოთხრობის მთავარი გმირი – ელი გორდელიანი.

ელი გორდელიანი თავისუფალი საქართველოს არქეტიპია, თანამედროვე პოლიტიკური, სოციალური თუ სულიერი დრამის ნაწილი, ისტორიული ვითარების მსხვერპლი, უცხოეთისკენ (ევროპა-ამერიკა) მომზირალი, მაგრამ ქართულ მიწაზე მყარად მდგარი ადამიანი, ეროვნული (დასავლურ-ქრისტიანული) ესთეტიზმითა და, ამასთანავე, აღმოსავლური მისტიკით გაჯერებული ცნობიერებით. იგი დამოუკიდებელი საქართველოს ალეგორიაა (როგორც თამარი, შალვა დადიანის „გიორგი რუსში“), რომელიც ჯერ რუს ოფიცერზე ქორწინდება, მაგრამ სრულიად შეუთავსებელ თვისებათა გამო მას გაექცევა და მშველელს – ქართული სახალხო გვარდიის ასეულის უფროსს – იერონიმე შვინდაძეს გაჰყვება (26 მაისს, შვინდისფერი დროშის ფრიალის ფონზე, ბიბლიური სახელის მქონე იერონიმე შვინდაძე ელის ნაციონალურ სიამაყეს შეეფერება). უნიათო და უსისხლო შვინდაძემ ვერ გაამართლა ელის იმედები, ის გაექცევა ქმარს და ევროპულ ჰექსელის გაჰყვება. საქართველოს მსგავსად, ელის ახალ სამყაროშიც ყველგან ლაღატი და ტყუილი ხვდება, რაც აფრთხობს და ყველა გზას უჭრის. ეს კი მის პროტესტს აძლიერებს, სასიკვდილო ომში ითრევს. ელის იმედგაცრუება ქართველი ერის საუკეთესო შვილების იმედგაცრუების გამოძახილია: ქვეყანას უარი უთხრეს საერთაშორისო ორგანიზაცი-

ებში განვერიანებაზე, რუსეთისგან დაპყრობის შემდეგ არ ისმინეს მისი მუდარა დახმარებაზე (1920 წელს უარი ერთა ლიგაში მიღებაზე, 1923 წელს ეროვნული დამოუკიდებლობის კომიტეტის მიმართვა ერთა ლიგისადმი, კათალიკოს-პატრიარქის მიმართვა გენუის საერთაშორისო კონფერენციისადმი და სხვ.), ევროპა მხოლოდ თანაგრძნობით კმაყოფილდებოდა, რეალურად კი რუსეთთან ხელშეკრულებებს აფორმებდა (რაპალოს ხელშეკრულება გერმანია-რუსეთს შორის, სავაჭრო კავშირი ინგლის-რუსეთისა და სხვ). ამ სამყაროს გულში მოხვედრილი ელის ნიჰილიზმი და ტრაგიკული განცდა, პირადი ღირსებისა და თავმოყვარეობის შენარჩუნების სურვილი და ეროვნული ტრადიციებისა და სულიერების დაცვის მძაფრი გრძნობა, ამასთან, შეურთებლობა ტყუილთან, მოჩვენებითობასა და სიყალბესთან, მოქმედების ტრაგიკული განვითარების იმპულსი ხდება. ამ იმპულსს ღრმა ისტორიულ-კულტურული ფესვები აქვს, რასაც მიანიშნებს მოთხრობის პროლოგში გამოტანილი ტარიელის სიტყვები „ვეფხისტყაოსნიდან“ – „რას მაქნევდით, რათ გინდოდით, ერთმანეთსა რითა ვგვანდით? თქვენ მორჭმულნი თამაშობდით, ჩვენ მტირალნი ღანვსა ვბანდით“, ავტორისეული განცდით დახატული საქართველო: „დიდი ხნის დანერგილი იყო „მერანი“, „აჩრდილი“ და „ელგუჯა“, სიტყვა-სიტყვად სწენდა, ეალერსებოდა, ხელი-ხელ აგოგმანებდა შოთას და მით თვრებოდა ერი“ (ლორთქიფანიძე 2012: 70). ელის მოჩვენებითი სილალისა და უდარდებლობის მიღმა ქალის იმდენად დიდი და მძაფრი განცდები იკითხება, ეროვნული ტრაგედიის ისეთი ქარიშხალი ტრიალებს, რომლის მსგავსი და ასეთი სიზუსტით ასახული სურათი ქართული მწერლობის არცერთ სხვა ტექსტში არ მოიპოვება. ეს არ არის ერთი ქალის, ერთი ადამიანის, ან თუნდაც ლოკალურ დროსა და სივრცეში ვითარების კონკრეტული ასახვა. ეს განზოგადებაა საქართველოს ბედ-იღბალისა, ქართველ მამულიშვილთა იმედების მსხვერვისა, ერის ობლობისა (იმავე პერიოდის ქართველ ემიგრანტთა მიმონერაში იგივე უიმედობა, საქართველოს ბედისადმი მსოფლიოს გულგრილობის გამო იგივე კვნესა და უკამაყოფილება).

6. ლორთქიფანიძისთვის სამშობლოზე სევდა, მისი სიყვარულის ძალა იმდენად ორგანულია, რომ მას მწერლისგან ადამიანში ქვეშეცნობილი ღირებულება აქვს მინიჭებული. ადამიანი შეიძლება არც გრძნობდეს ამ სევდას, არც ფიქრობდეს სამშობლოს სიყვარულზე, მაგრამ იგი მაინც არსებობს მასში, არსებობს როგორც უდიდესი და უწმინდესი განცდა.

იმპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელი ლაკონური ხატვა გამოიყენება ეროვნული სულისა და ისტორიის ბატალური ტილოს შემდეგი ფრაგმენტებით წარმოდგენაში: 1. XX საუკუნეში აღდგენილი საქარ-

თველოს სახელმწიფო დამოუკიდებლობა მარტო საქართველოსი კი არა, გერმანიის დამსახურებაცაა (შალვა გორდელიანისა და გერმანელი მათილდას ქორწინებით იშვა ელი, თავისუფალი და ლამაზი ახალი საქართველო); 2. საქართველო მხედრული ნიჭის ქვეყანაა, მაგრამ თანამედროვე „საერთო განვითარებით შენელებულია მხედრული სული“, რაც ჩანს როგორც გორდელიანის, ასევე, შვინდაძის სახით (ილია ჭავჭავაძის სიტყვები: ახლა მახვილის ნაცვლად ქართველისთვის შრომა უნდა იყოს იარაღი); 3. კავკასიური ერთობის იდეა (კავკასიის მთებიდან ჩამოყვანილი ელის ძიძა-გამდელი); 4. რუსულ-ქართული ურთიერთობის გაუგებრობა და შეურაცხმყოფელობა რუს გრაფზე – ვლადიმირ ბორენკოვზე ელის ქორწინების პარადიგმით, როდესაც ერთმორწმუნეობა ველარ შველის სულთა სხვადასხვაობას (ბარათაშვილი „სახელმწიფოსა რჯულთა ერთობა არარას არგებს ოდეს თვისება ერთა მის შორის სხვადასხვაობდეს“); 5. დაუცველი ქვეყანა, ოჯახი, შვილი: ელის იერონიმე შვინდაძეზე ქორწინება და გაყრა; 6. გერმანელების ნაცვლად მოსული ინგლისელების ამო იმედი; 7. ბოლშევიკური ტერორი და ანარქია (აქ რა ვაჟაცობა გაგივა ქალბატონო, თორემ ეს ბიჭი მარტო დადის დათვზე სანადიროდ, და ათი ჰყავს მოკლული“); 8. დამარცხებული ქვეყანა შინაურთან, გარეულთან... ხელჩაქნეული შალვა გორდელიანი დუელს გადაიფიქრებს, უბრძოლველად თმობს ქალიშვილსაც და ქვეყანასაც; 9. ჰექსლეი და ბრომლეი – ევროპული არჩევანის ორი მხარე: მოჩვენებითი ჰუმანურობა და სიყალბე, ამ სამყაროში ხელოვნებისა და მუსიკის ცოდნით, შინაგანი არისტოკრატიზმით გამორჩეული ელი ვერ ახერხებს ადგილის მოძებნას, რა უშლის ხელს: ზედმეტი თავმოყვარეობა, პატივმოყვარეობა თუ, უბრალოდ, სიზარმაცე. მას არ აღმოაჩნდება ის პრაგმატიზმი, რაზეც ილია მიუთითებდა ქართველებს; 10. ბრომლეისა და ჰექსლეის მხატვრული პარადიგმა: ქართველი ერი გულგატეხილია ამერიკითაც და ევროპითაც, ისინი ვერ იზიარებენ და ვერ ხვდებიან უძველესი ერის ტრაგიზმს, ისინი ლალატობენ ამ მშვენიერ, ნიჭიერსა და ამყ ქმნილებას (ელი გორდელიანს); 11. ელის უკანასკნელი სურვილიც – ძიძის შელოცვის მოსმენის სურვილი – არის რწმენა განწირულისა, რწმენა, რომ ქართული სიტყვა, საქართველოდან მოსული ხმა განკურნავს მას, მისცემს უნარს კვლავ დაუბრუნდეს სიცოცხლეს. მაგრამ მოკვდა ელი, მოკვდა საქართველო, დარჩა უპატრონო ბავშვი, მშვიერი და გაძიძავებული, ის მხოლოდ იცოცხლებს, რადგან საქართველოს დაღუპვა არ შეიძლება, პრობლემები კი მუდამ იგივე ექნება, რაც დედას, რაც წინაპრებს. სამგლოვიარო მარშის ხმაში მწერალმა, როგორც იტყვიან, „ერთი კალმის მოსმით“, ჩააქსოვა საქართველოს მთელი ისტორია, აბრეშუმის

გზითა და აზიური მაგიის რწმენით დაწყებული და ბარათაშვილის ძეგლის გვერდით ელის ფერფლის გაფანტვის სურვილით დასრულებული.

მართალია, ქართველ ქალში მოკვდა რალაც დიდისადმი იმედი, მაგრამ მშვენიერებასთან ერთად კდემა და თავდაჭერილობა მაინც შერჩა, მასში გადმოდინდა ქართული ბედისწერა: წინასწარ დამარცხებულ ომში ამაყად შესვლა და სიკვდილთან ღირსეული პაექრობა. უსაზღვრო თავმოყვარეობა: მან არ იჩუქა ამერიკელისგან სამშობლოში დაბრუნების შესაძლებლობა, არამედ იყიდა, რადგან მისი პარტნიორების ბუნებაში დაინახა ვაჭრული სული.

ელის სახე ამგვარი დიდი სიყვარულით და თანაგრძნობით აქვს დახატული ავტორს. ამ სიყვარულს ქმნის არა მარტო მისი, არამედ მკითხველთან ერთად ელის გარემომცველი პერსონაჟების თანაგრძნობაც სამშობლოდან გადახვეწილისადმი, „ფუფუნებაში მყოფი ლატაკისადმი“.

სამშობლოდან მოცილებული მარტოსულის დიდი ტკივილი არაერთ ქართველ მწერალს აუსახავს ამავე ხანებშიაც და შემდგომაც, მაგრამ ნ. ლორთქიფანიძისეულ ექსპრესიულობამედ მხოლოდ მ. ჯავახიშვილის „მინის ყივილი“ თუ ადის.

მითიურისა და რეალურის შერწყმა ისტორიულ კონტექსტს კი არ ჩრდილავს, უფრო მძაფრად წარმოაჩენს იმ კონკრეტულ ისტორიულ ფონზე, როდესაც მოთხრობა დაიწერა (1924-1928). მოთხრობაში იკვეთება 1924 წლის აჯანყების მარცხით გამოწვეული მძაფრი სკეპსისი, საქართველოს დაკარგული თავისუფლების, სახელმწიფოს შენარჩუნებისათვის ბრძოლაში ქართველების უუნარობის გამო მიღებული სულიერი ტრამვა, ცარისტული თუ ბოლშევიკური რუსეთის იმპერიული სულისკვეთება. საქართველოს მუდმივი არჩევანი აღმოსავლურ-დასავლურ ორიენტირებს შორის ტექსტში ერთმნიშვნელოვნად გადაჭრილი არაა, მოცემულია აღმოსავლურ-დასავლურის სინთეზის რეალობა, რასაც ქართველი მოდერნისტები დაუფარავად გადმოსცემდნენ („ჭაფიზის ვარდი მე პრუდონის ჩავდე ვაზაში, ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“ – ტ. ტაბიძე). ევროპაში გაქცეული ელი თავის გადარჩენას ფიქრობს, მაგრამ არც ლალატთან შერიგება შეუძლია და არც კომპრომისი. ნამდვილი ესთეტი, შემოქმედებითი მითის შემთხვევლი, მშვენიერი გემოვნებითა და ქრისტიანულ-წარმართული მოტივების სინთეზით ინგლისელ ჰექსლისა და ამერიკელ ბრომლისავე კი აკვირვებდა. გველისა და სისხლის მისტერი-ით ელი გორდელიანი სიკვდილისა და ტანჯვის ესთეტიკას არტისტულ შესტად აქცევს. ახალ სამყაროში მან ვერ მონახა ადგილი, ევროპული ცხოვრების წესი ვერ მოირგო, რაზეც რამდენიმე ათწლეულით ადრე

იეჭვა ილია ჭავჭავაძემ („რა გითხრათ, რით გაგახაროთ“). ბედისწერასთან ამბოხს ის თვითმკვლელობით ასრულებს („თვითმკვლელობის იავნანური“) და ამით მწერალი თავის გმირში იმ რეალურ ისტორიას განასახიერებს, რამაც ქართველებს საუკუნეების მანძილზე გაამართვინა უამრავი ომი ასჯერ მეტად ძლიერ მტრებთან, ბოლოს კი, 1924 წლის აჯანყებით, სიცოცხლეზე მეტის – ღირსებისა და თავისუფლების უზენაესობის სამყაროსთვის დანახვა შეაძლებინა.

დამოწმებანი:

ლომიძე ... 2016: ლომიძე გ., რატიანი ი. (რედაქტორები). *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

ლორთქიფანიძე 2012: ლორთქიფანიძე ნ. *სამტომეული*, ტ. 1. თბილისი: „პალიტრა L“, 2012.

ლორთქიფანიძე 2012: ლორთქიფანიძე ნ. *სამტომეული*, ტ. 3. თბილისი: „პალიტრა L“, 2012.

მილორავა 2016: მილორავა ი. „ქართული მოდერნიზტული პროზა“. *ქართული ლიტერატურა*. ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების ჭრილში. თბილისი: „საარი“, 2016.

რატიანი 2015: რატიანი ი. *ქართულ მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1970.

სიგუა 2008: სიგუა ს. *მოდერნიზმი*. თბილისი: „მწერლის გაზეთი“, 2008, გვ. 48-50.

შნიცლერი 2015: შნიცლერი ა. *ბენეფისი (13 მოთხრობა)*. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2013.

ჰაიზინგა 2004: ჰაიზინგა ი. *მოთამაშე კაცი*. თბილისი: „მშვიდობის, დემოკრატიისა და განვითარების კავკასიური ინსტიტუტი“, 2004.

MARIAM FILINA

Georgia, Tbilisi

I.Javakhishvili State University, Institute of Slavic Science

Translations of Galaktion Tabidze poetry into Polish language in Polish modernism context

The most intense period of Georgian poetry translation into Polish was a period of 1950-1970-ies. The rich tradition of modernism in Polish literature has identified a particular interest in the Georgian poets of the era of the “Silver Age”, in particular, to the creation of Galaktion Tabidze. Poetry of Galaktion Tabidze was included in all three anthologies of Georgian poetry, published in Poland. It

is noteworthy that in the anthology “The ancient Georgian poetry” from the the poetry of XX century was only G.Tabidze with a note submitted by the editor, that Tabidze was “the most outstanding poet of the first half of the century.” Many translations in anthologies were made by the best poets and translators in Poland.

Analysis of “The Moon of Mtatsminda” and “Mary” translation reveals the successful discoveries and the inevitable loss. Impressionist aesthetics of both works is complicated by the translation of immersion in the world of national images. In “Mary” are less concrete realities, in part so the translation was more successful, though the musical structure of the work in the Polish sound could not be referred to the full. The “Moon of Mtatsminda” set of realities known only to the Georgians, and they are transmitted descriptively, which reduces the aesthetic value of translation. Nevertheless G.Tabidze’s poetry is presented in Poland in details.

Key words: poetry translation, creation of Galaktion Tabidze, anthologies of Georgian poetry, “The Moon of Mtatsminda”, “Mary”

МАРИЯ ФИЛИНА

Грузия, Тбилиси

Тбилисский государственный университет им. Ив.Джავахишвили

Переводы поэзии Галактиона Табидзе на польский язык в контексте польского модернизма

Эпоха модернизма, которая в каждой стране явила собственные поэтические миры, для Польши и Грузии была, естественно, принципиально различной, но притяжение двух литератур, возникшее уже в XIX столетии, определило взаимный интерес. Связи начала XX века многомерны. В Грузии творят польские художники, Зигмунт Валишевский, будущий классик польской живописи и братья Зданевичи стали частью грузинской художественной жизни. Они знакомили грузинских художников и поэтов (поскольку для модернизма характерно многопрофильность творчества многих личностей), с польским модернизмом. Вспомним, что Зданевичи участвовали в росписи кафе «Химериони» – любимом месте встреч грузинских «голуборожцев». Каждое ведущее европейское направление в художественной мысли воспринималось грузинскими деятелями почти синхронно. Но в отдельных культурах оно развивалось с разной интенсивностью. Можно практически утверждать, что связано это с совпадением или несовпадением национального менталитета с

художественными программами и эстетикой того или иного направления. Так, романтизм оказался созвучен польскому и грузинскому поэтическому сознанию, и в этих странах «задержался» в качестве ведущего направления дольше, чем в некоторых иных. К примеру, в России в 1940-1950-е годы романтизм уступает позиции критическому реализму, а в Грузии романтическая поэтика и сюжеты остаются еще ведущими. В Польше до восстания 1863 года романтизм с трудом уступал позиции, само по себе восстание было последним общенациональным романтическим порывом, после которого наступило горькое разочарование и выдвижение на первый план позитивистских требований.

Возникновение модернистской эстетики нашло глубинное признание у обоих народов. В Польше модернизм родил такие многогранные фигуры, как Станислав Выспяньский или Яцек Мальчевский, которые объединили в себе поэтов, драматургов, художников, скульпторов, витражистов и этнографов. В Грузии подобным титаном стал Галактион Табидзе. Говорить о большом интересе к его творчеству в Польше до конца второй мировой войны не приходится, поскольку Польша была фактически оторвана от Грузии, входившей в состав СССР. Хотя следует учитывать, что в Польше в 1920-1930-годы была немногочисленная, но весьма яркая грузинская диаспора, состоявшая в основном из контрактных офицеров, приглашенных на службу маршалом Юзефом Пилсудским, и их семей. Это годы деятельности в Варшавском университете профессора Григола Перадзе, ныне канонизированного православной церковью. Жившие в Польше грузины проводили многостороннюю культурную работу, организовывали ежегодные балы, издавали свои газеты, литературные сборники. Это было поколение, воспитанное на символистской эстетике и, несомненно, имя Галактиона в Польше звучало.

После второй мировой войны грузино-польские литературные связи обретают новый формат и становятся планомерными, определяемыми политикой сближения со странами так называемого «социалистического лагеря». Но даже в официозном пафосе, определяющем стиль 1950-х годов, остается сильным личностное начало. Большая роль в привлечении польских поэтов к переводам грузинской лирике принадлежит Симону Чмковани и Георгию Леонидзе, которые обрели настоящих друзей среди элиты польских литераторов. Самым интенсивным периодом перевода грузинской поэзии на польский стали 1950-1970-е годы.

Начали появляться подборки грузинской поэзии в польских журналах. В 1961 году вышла в свет первая антология грузинской поэзии под редакцией Леопольда Левина (*Antologia poezji gruzińskiej* 1961), которая

буквально открыла польскому читателю новый поэтический мир. Из поэзии XX века в ней собраны отрывки из произведений и стихи Галактиона Табидзе, П.Яшвили, Т.Табидзе, В.Гаприндашвили, Г.Леонидзе, С.Чиковани, И.Гришашвили, И.Абашидзе, Гр.Абашидзе, А.Абашели, О.Чиладзе, К.Чичинадзе, А.Гомиашвили, К.Каладзе, М.Мачавариани, М.Квливидзе и по одному стихотворению еще нескольких поэтов.

Во второй антологии 1968 года – «Древняя грузинская поэзия» (составитель Л.Левин) поэзия XX века представлена лишь лирикой Галактиона (хотя, собственно говоря, ее и не должно было быть в древней поэзии). Л.Левин объясняет ее включение: «Единственным поэтом двадцатого века, которого наше собрание представляет, является Галактион Табидзе. Это был самый выдающийся поэт первой половины нашего столетия...» (*Dawna poezja gruzińska* 1974: 13). В антологию вошли «Луна Мтацминды» (перевод Л.Левина), «Родина» (пер. М.Пехаля), «Вечером» (пер. Т.Хрущелевского), «Тост» (пер. М.Пехаля), «Чем ты дальше» (пер. М.Пехаля), «Снег» (пер. В.Слободника), «Горы Гурии» (пер. В.Слободника), «О, Натало из Цинандали» (пер. М.Пехаля) и др. Как видим, составитель избрал стихи разных периодов творчества Галактиона.

Последняя и самая солидная антология была издана Игорем Сикирицким в 1974 году и представляет весь спектр грузинской поэзии от древней до современной, в нее вошли переводы произведений 70 поэтов XX века, в том числе 16 произведений Галактиона, частично в старых, частично в новых переводах (среди них «Луна Мтацминды» и «Синие кони»). Антология стала результатом огромного труда польских и грузинских поэтов, ее консультантом был Михаил Квливидзе. В целом она отличается очень высоким уровнем и прекрасным вкусом (*Poezja gruzińska* 1985).

Безусловно, самое большое опасение вызывают переводы из Галактиона Табидзе. Как сохранилась его звукопись? В сборнике 130 поэтов (еще до антологий) опубликован перевод «Я и ночь», в антологии 1961 года – 9 стихотворений, в последней, как было сказано – 16.

Остановимся на «Луне Мтацминда». Это стихотворение перевел сам составитель Л.Левин. Как и в большинстве польских переводов, текст следует за подстрочником, почти строка в строку. Расхождения, которых мы касаемся ниже, касаются деталей. Но при этом ускользает многое настолько важное, что говорить о большом поэтическом явлении для польской поэзии не приходится.

Во-первых исчезает та исключительная звукопись, что делает стихотворение не только поэтическим, но и музыкальным явлением.

В переводе значительно слабее ощущается то, что после каждого восклицательного знака и многоточия у Табидзе невольно не поднимаешь голос, а затаиваешь дыхание, словно тишина и необыкновенный свет луны пронизывают не только небо в ту ночь, но и строки стиха. Однако, предположим, это касается музыкально-звуководго ряда стихов. Здесь позволительно сказать словами Беллы Ахмадулиной, произнесенными ею как раз по поводу перевода Галактиона: «Не просите у меня невозможного!» (Ахмадулина 1977: 450).

А как передан образный строй стихотворения? Действует ли польская «Луна Мтацминды» на «те же нервы», как выразился А.К.Толстой? (Толстой А.К. IV:129)

Нам кажется, что в связи с этим стихотворением, со стихами такого рода и масштаба можно поставить принципиальный вопрос. Возможно, это «не просите у меня невозможного» относится и к образной системе стихотворения, к его семантическому уровню, а не только к формальной стороне. Пожалуй, часть потерь зарнее предсказуема?

Сравним «Луну Мтацминад» и «Мери». Это стихотворения одного периода, оба созданы в 1915 году, оба написаны сопоставимыми импрессионистскими мазками и оба стали истинными шедеврами. Но в стихотворении «Мери» немного конкретных реалий. Скажем, король Лир – имя почти нарицательное и у многих народов вызывает примерно один ряд ассоциаций. Название стихотворений «Горы Гурии» и «Я и ночь», которые звучат в «Мери», тогда, в 1915 году, еще не вошли в сознание каждого читающего грузина и могли не вызывать специфической ассоциаций. Они названы в «Мери», безусловно, неслучайно, но они важны для самохарактеристики лирического героя: он в печали читает собственные стихи, то есть он (насколько возможно совместить реальный и художественный мир) сливается с автором.

Обряд венчания ясен и близок всем представителям христианского мира. Конечно, в этом стихотворении много слоев, в том числе отзвук древнегрузинского института рыцарства. Но в целом – это произведение о неразделенной любви или любви разделенной, но драматической, завершившейся замужеством любимой – ситуация общеизвестная. И, несмотря на большие сложности, при особой художественной тонкости переводчика стихотворение может стать «цветком из собственного семени» (по выражению П.-Б.Шелли) на любом европейском языке.

С «Луной Мтацминда» вопрос обстоит иначе. Начнем с того, что его название может быть понятно жителю Грузии, а особо дорого тбилисцу. Для каждого иноязычного читателя уже в названии должна быть сноска:

«Мтацминда – гора в Тбилиси» и т.д. то же самое в тексте. Для тбилисца Мтквари и Метехи – часть ежедневного восприятия окружающей родной среды. И органично звучит образ «moCans mtkvari da metexi TeTrad moelva-re» (tabiZe g. 1973: 188). Для иностранца, в частности, поляка, эти понятия также должны быть истолкованы, поэтому в польский перевод естественно вплетается:

W jasnych odmętach Kury jak w półśnie się mieni.

A nad rzeką Metechi połyskuje białą.

Подстрочник:

В светлых отблесках Кура – как в полусне,

А над рекой Метехи блестит белизной.

То есть в польском переводе объясняется, что Мтквари – река. Образ единства, неразрывности Мтквари и Метехи, которые «белеют» у Галактиона, уже разрушен. Таких реалий несколько. Естественно, они не вполне известны каждому иностранцу, а тем более не могут вызвать у него тех же чувств, что у грузинского читателя.

Так, в картинах импрессионистов парижские бульвары или французские соборы живут в десятках состояний и важны не изобразительной константацией их облика, а в том неповторимом виде, в каком они уловлены художником в данный миг.

Приведем более «горный» пример. У предтечи импрессионистов японца Хокусаи есть десятки видов горы Фудзи. Он настолько детально и во множестве состояний ощущает этот символ Японии, что в его картинах поражают именно нюансы «Фудзи в первом луче солнца», «Фудзе в последнем луче» и т.д.

В поэтическом образе Галактиона, тоже насквозь импрессионистском: «moCans mtkvari da metexi TeTrad moelvare... oh! arasdros ar Sobila ase nazi mTvare!» (tabiZe g. 1973: 188) также создано необыкновенное сиюминутное состояние Мтквари и Метехи над нею.

Но зрительный образ может производить впечателние сам по себе, независимо от ряда ассоциаций, которые он вызывает на родной почве. Образ поэтический требует семантического, этнографического знания, если неизвестно, что такое Мтквари и Метехи воообще, естественно, никаких ожидаемых ассоциаций возникнуть не может. И ту семантическую нагрузку, какую эти образы несут в грузинской символистской поэзии, нельзя перенести на другие языки.

Однако это самы элементарные – географические и этнографические реалии стихотворения. В нем есть более сложный, глубинный семантичес-

кий ряд. В строке «aq Cem axlos akakis lands sZinavs mefur ZiliT» (Здесь, рядом со мной, тень Акакия почивает царственным сном) для грузина также заключена масса ассоциаций, для человека же, близко не знакомого с культурой Грузии, даже непонятно, почему здесь спит царственным сном тень Церетели, то есть не только не ощущается, как много значит для грузина усыпальница для великих, но и вообще неизвестно, что на горе вокруг храма – пантеон. Кроме того, не жителю Грузии, возможно, неизвестно, что вершинных поэтов принято называть по имени. Тем, что Церетели назван Акаки, а Бараташвили по фамилии, подчеркивается какая-то дистанция, ощущаемая по отношению к юному романтику, которого гораздо реже называют просто Николозом или в литературном тексте – интимным именем Тато.

Этот важный также неизбежно исчезает в польском тексте, и в переводе оба поэта, как принято в Польше, названы по фамилии.

Все отмеченные и многие неотмеченные детали свидетельствуют о том, что «Луна Мтацминда» по своей природе фактически непереводаема, ибо это стихотворение – сложный синтез ощущений поэта и национальных ощущений каждого грузина. Сколь бы субъективны они ни были, стихотворение обращено к тем, кто может воспринять все его скрытые наслоения. Оторванное от родной почвы, оно вряд ли может вызвать реакцию той же силы, что на родном языке.

Однако в данном случае к неизбежному обеднению впечатления прибавляются некоторые моменты, передача которых была во власти переводчика. Хотя соблюдена и строфика, и система рифмовки, и насколько возможно – размер, исчезает та капризная причудливость, что свойственна стиху Табидзе.

Первая строка «jer arasdroš ar Sobila mTvare ase wunari!» (еще никогда не рождалась такая тихая луна) с некоторыми вариациями появляется в стихотворении 5 раз. Этот повтор – словно музыкальная вариация темы, он создает мелодику стиха. Все эти 5 строк созвучны и различаются в тех границах, в которых нюансирована вариация темы в музыкальном произведении.

В переводе же 5 раз повторяется не мелодическое звучание, а пересказывается мысль о том, что никогда еще не было такой тихой, спокойной луны – мысль, которая ясна с первого раза, но повторяемая неоднократно, создает у Табидзе определенное ощущение, в переводе же колдовства не возникает.

В одной из строк – «не помню такого тихого (спокойного) неба в разгар лета» нарушена и стилистика стихотворения. У Галактиона нигде не

сказано, что действие происходит летом. Только строки «aq mwuxare sasaf-laos, vardiT da gviriliT, efineba varsklavebis krtoma mxiaruili» (Здесь скорбное кладбище с розами и ромашками покрывает веселое мерцание звезд) слегка намекают на начало лета или конец весны.

Вообще все действие стихотворения происходит в каком-то неопределенном времени года, эта необыкновенная лунная ночь как бы вынесена за пределы обычных временных измерений, здесь важно состояние лирического героя, польский же переводчик дает ей точную временную «прописку», и этим заземляет произведение.

Упрощают его и строки
W górze gwiazdy błyskają wielkie – w takiej chwili
Lubił samotnie włóczyć się Barataszwili
(Вверху блещут большие звезды – в такую минуту //
любил одиноко бродить Бараташвили).

Во-первых, изменен образ, «krToma mxiaruili» заменено на «звезды большие». Во-вторых, «w takiej chwili» – «в такую минуту» – меняет всю атмосферу стихотворения. Строки Галактиона проникнуты ощущением того, что подобного мгновения вообще не бывало, что никогда луна не была такой тихо-ясной, никогда ночь такой нежной. Естественно, поэт прекрасно осознавал, что ясная и тихая луна бывает каждый, но в том-то и колдовство стихотворения, что в нем приводится не метеорологическая сводка, а утверждается неповторимость сиюминутного настроения лирического героя, а в связи с настроением и необычность состояния природы, столь сильно действующая, что он готов умереть, лишь бы передать эту ночь:

И я бы умер в песнопениях озерным печальным лебедем,
Лишь бы высказать, как ночь заглянула в мою душу.

Поэтому недопустимо выражение «в такую минуту», тем более, что неизвестно, в какие минуты (кроме того, что мы знаем из его стихов) любил одиноко бродить Бараташвили. И Галактион подчеркивает именно не «когда», а «здесь», намекая на знаменитое стихотворение романтика.

Таких нюансов в переводе немало, и в они лишают стихотворение его фантастического действия. Ведь стоит чуть-чуть нарушить зыбкую гармонию символистских образов – и мы имеем довольно алогичную конструкцию их слабо связанных меж собой элементов.

В результате из причудливого сплетения и переливов настроения, когда дыхание в стихе прерывается от нежности и глубины чувств, – на польском

появилось повествовательное стихотворение, и этой повествовательностью без тончайших переходов уничтожается его поэтическая природа.

Завершая размышления над конкретными обращениями к самым сложным произведениям Табидзе, следует все же сказать, что отношение польских переводчиков к его стихам было по возможности бережным, и поэзия Г.Табидзе представлена в Польше достаточно подробно.

ЛИТЕРАТУРА:

Antologia poezji gruzińskiej 1961: *Antologia poezji gruzińskiej*. Redakcja Leopolda Lewina. Warszawa: 1961. 286 s. (Антология грузинской поэзии. Под редакцией Леопольда Левина. Варшава: 1961. 286 с. на польском языке).

Ахмадулина 1977: Ахмадулина Б. Стихотворение, подлежащее переводу. В: Б.Ахмадулина. *Сны о Грузии*. Тбилиси: 1977.

Dawna poezja gruzińska 1974: *Dawna poezja gruzińska. Antologia*. Redakcja Leopolda Lewina. Warszawa: 1974. 327 s. (Древняя грузинская поэзия. Антология. Под редакцией Леопольда Левина. Варшава: 1974. 327 с. на польском языке).

Poezja gruzińska 1985: *Poezja gruzińska. Antologia*. Wybór Igora Sikiryckiego. Łódź: 1985. 631 s. (Грузинская поэзия. Антология. Составитель Игорь Сикирицкий. Лодзь: 1985. 631 с. на польском языке).

ჭაბიძე 1973: ჭაბიძე გ. *რჩეული*. თბილისი: 1973.

Толстой 190: Толстой А.К. Из письма к С.А.Миллер. Полное собрание сочинений. Москва:1970.

EKA CHKHEIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Face symbol of mirror in Georgian modernist poetry (On the example of the works of Valerian Gafrindashvili)

One of the most essential peculiarities should be considered to be the fact that ordinary things gain mystic content, thus they are manifested differently and attach the deciding significance (to perceive the author's devise). While reading Valerian Gafrindashvili's poetry the readers' attention is usually attracted by the universal poetic face symbol – “mirror”, that is transformed from verse to verse, experiencing various transformation, but the main idea of it never changes.

The most gruesome in Valerian Gafrindashvili works is the reflection of the strange face and not “revealing own self”, this is unacceptable and horrid for lyric hero, but at the same time it is acknowledged that mirror reflects the essence and nature of person.

Keywords: Face symbol, modernist poetry, mirror, transformation.

ეკა ჩხეიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

სარკის სახე-სიმბოლო ქართულ მოდერნისტულ პოეზიაში (ვალერიან გაფრინდაშვილის შემოქმედების მაგალითზე)

მოდერნიზმის ერთ-ერთ არსებით თავისებურებად უნდა ჩაითვალოს ის გარემოება, რომ ჩვეულებრივი, ყოფითი ნივთები ხშირად მისტიკურ შინაარსს იძენს, ანუ სრულიად ახალი სახით გვევლინება და ნაწარმოების გასააზრებლად (ავტორის ჩანაფიქრის ამოსაცნობად) გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს. ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეზიის ზერელე გაცნობის დროსაც კი მკითხველის ყურადღებას უთუოდ მიიპყრობს ერთგვარი უნივერსალური პოეტური სახე-სიმბოლო – „სარკე“, რომელიც ლექსიდან ლექსში გადადის, ათასგვარ ვარიანებასა და ტრანსფორმაციას განიცდის, მაგრამ მისი ძირითადი არსი არ იცვლება.

კვლავ სარკისადმი ჩემი ტრფობა განუკურნელი,
ისევ და ისევ ვეოცნებე სარკის დაისებს —
იმის სიღრმიდან საიდუმლო მესმის სურნელი,
იქნება ბროლის სერაბიმი ჩემს სულს დაეძებს!
როცა თვალები ივიწყებენ ცის შუშაბანდებს,
შელამების დროს დაფერფლილი სარკე ქანაობს...
(გაფრინდაშვილი 1990: 34)

ეს არის შემზარავი შიში, შიში საკუთარი სახის ხილვის დროს, რადგან ეს სახე აბსოლუტურად გაუცხოებულა, უცნობია, მიუღებელი ან შემამფოთებელია თავისი უცნაურობითა და ტრანსცენდენტურობით. ამ ლექსების ლირიკული გმირი სიგიჟის ზღვარზე დგას. მაგრამ ეს მიახლება სიგიჟის ზღვართან გამონვეულია არა რეალურად არსებული ფსიქოზითა თუ ნევროზით (როგორც ეს ხდება, ვთქვათ, გოგოლისა და დოსტოვსკის შემოქმედებაში), არამედ ნარმოსახული, პირობითად

დაშვებული პოეტური რეალობის, კომმარის წარმოდგენით. მაშასადამე, ეს გარკვეული აზრით, პოზაა, სიმბოლისტური პოეზიისათვის ესოდენ საყვარელი ნიღაბია, რომელიც მოდერნისტული ხელოვნების ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ თემას უკავშირდება – შეხვედრას საკუთარ თავთან.

თავის ერთ-ერთ საპროგრამო ესსეში „სტიფან მალარმე“ ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა: „სარკე ხომ უდიდესი სიმბოლოა ჩვენი ყოფნისა. არაფერი ისე მისტიურად არ გამოხატავს ჩვენი ყოფნის ლანდურობას, ჩვენს ორობას, ჩვენს კავშირს წარსულთან და მომავალთან, როგორც სარკე“ (გაფრინდაშვილი 1919: 2). მაგრამ რატომ არის საკუთარი თავის შეცნობა ესოდენ მტკივნეული და შემადრწუნებელი? და, ამავე დროს, რატომ არის ასეთი საშიშიც? თითქოს იმართება დუელი საკუთარ ორეულთან:

ვინ არის სარკის უფსკრულიდან რომ მევლინება,
ვისი თვალები ემუქრება ჩემს ფერმკრთალ თვალებს?
ნუთუ მიცქერის საკუთარი ჩემი ჩვენება?
ნუთუ ჩემს გულში მისტიური შიში იალეზს?

(გაფრინდაშვილი 1990: 31)

ვალერიან გაფრინდაშვილის შემოქმედებაში შემზარავი ის არის, რომ სარკის ჯურღმულიდან „საკუთარი ჩვენება“ კი არა, უცხო სახე ამოტივტივდება, რომელიც ლირიკული გმირისათვის შემზარავი და მიუღებელია, მაგრამ ამავედროულად ცნობირდება ისიც, რომ სარკეში ჩანს არა ანარეკლი, არამედ ადამიანის არსი.

სარკის ფენომენი „ცისფერყანწელებთან“, როგორც უკვე აღვნიშნავთ, პლატონის ცნობილი თეზის სახეცვლილი გამოხატულებაა: „ჩვენი ცხოვრება მახინჯი ანარეკლია იდეალური სამყაროსი, რომელსაც პლატონი ჩვენს პირველყოფილ სამშობლოს უწოდებს“, – წერდა ვალერიან გაფრინდაშვილი (გაფრინდაშვილი 1921: 5).

რეალური და ჭეშმარიტი, მოდერნისტების აზრით, სწორედ ის არის, რაც სარკეში ჩანს, რადგან სარკე ამქვეყნიური რეალობისა და იმქვეყნიური, ტრანსცენდენტური სამყაროს ზღვარია. საშიშია ამ ზღვართან მიახლოვება, რადგან შენს საკუთარ არსს შეეფეთო და შეძრწუნდები, რადგან სრულიად სხვა რამეს დაინახავ, ვიდრე ელოდი. მართალია, ადამიანის არაცნობიერი ფსიქიკური აპარატის აღმოჩენა ზიგმუნდ ფროიდის დამსახურებაა, მაგრამ არანაირი მხატვრულ შემოქმედებაში ფსიქონალიზი არ არის საჭირო საკუთარ თავში მეორე „მე“-ს აღმოსაჩენად და ეს მაინც და მაინც ფროიდიზმის გავლენად არ უნდა მივიჩნიოთ. საკმარისია გავიხსენოთ ედგარ ალან პოს „უილიამ

უილსონი“ ან თეოდორ დოსტოევსკის შემოქმედებითი მეთოდი – „აღმოაჩინო ადამიანი ადამიანში“.

თამაზ ჩხენკელი წერდა: „პოეტი ერთხანს კიდეც „ფანტასმაგორიული“ ხილვების რკალში ტრიალებს, თუმცა მათში უკვე ძალუმად არის შეჭრილი რეალური შთაბეჭდილებების ნაკადი. სარკეში აღანდული სინამდვილიდან პოეტს მზერა თანდათანობით რეალურ ყოფიერებაზე გადააქვს. მისი მშვენიერი „წუმწუმების სიმღერა“, „მზესუმზირას გამყიდველი“ და „ზღვა“ ნათლად მეტყველებს ამაზე. „ზღვა“ შედეგია. დღეს შესაძლოა ამ ლექსში გახსილმა სამყარომ განცდის ისეთი შრეები აღგვიძრას, რომლებიც ყველაზე უკეთ იქნებ თანადროულ განწყობილებას შეესაბამებოდეს. მაგრამ როგორც არ უნდა იკითხებოდეს მასში გამჟღავნებული ალეგორია, ერთი ცხადია, – იგი პოეტის შინაგან სამყაროში მომხდარი ფერისცვალების გამომხატველია...“ (ჩხენკელი 2009: 76).

ზღვას ენატრება იყოს პატარა,
ვით უბაზესი ჩიტი კოლიბრი.
თავისი თავი ვარსკვლავს ადარა,
ცაზე რომ ბრწყინავს დაუბრკოლებრივ.
ზღვას მოეწყინა თავის სიმძიმე.
ბუნებრაზობა, გრიგალი, მეხი.
ნახა სიზმარში ტბა მოციმციმე
და ჩინელ ქალის მტკივანი ფეხი.
ზღვას აღარ უნდა თავის სისრულე,
თითქო წურბელა გულზე მოება:
ულონო ტრფობით ან დაისრულა —
სურს ბეჭდის თვალში განმარტობა,
რომ ქინძისთავის იგრძნოს სინაზე,
და თავის სმენით გაჰყვეს ნაკადულს,
რომ საქანელას მსუბუქ რკინაზე
ჩამოეკიდოს, როგორც კაკადუ.
(გაფრინდაშვილი 1990: 125-126)

ვალერიან გაფრინდაშვილს ადამიანი წარმოდგენილი ჰყავს, როგორც ტრაგიკული არსება, „რომელიც სიკვდილამდე თავის თავს დაეძებს“, მაგრამ მასთან შეხვედრის ეშინია, რადგან საკუთარი თავის შეცნობა საშიშია – შეიძლება ნორმალურმა ფსიქიკამ მას ვერ გაუძლოს. დაბნეული, გაოგნებული და შეშინებული დგას სარკესთან ვალერიან გაფრინდაშვილის ლირიკული გმირი – გაუცხოებული უყურებს თა-

ვის ანარეკლს და იწყება ის მისტიური დუელი გაუცხოებულ საკუთარ თავთან, რომელიც ძალიან ჰგავს კომმარულ ხილვას:

დუელს ერთმანეთს ვპირდებოდით ბოროტ მინაში,
როგორც ლურჯ გედის მოტრფიალე ფალავანდები.
აი, ცბიერად აქანდაკდა ის ჩემ წინაშე,
თითქოს მაშინებს საზიზლარი მისი ფანდები.
(გაფრინდაშვილი 1990: 66)

ეს ის სიგიჟის ზღვარია, რომელმაც შეიძლება თვითმკვლელობამდე მიიყვანოს **საკუთარ თავთან გაუცხოებული ადამიანი**:

ზრდილობიანი, ვით მსახური მანვდის იარაღს,
როცა დამბაჩას დავუმიზნებ, მიეფარება...
საშინელ სარკეს და სიჩუმეს სვამს, როგორც არაყს,
შემდეგ ფრთიანი ავაზაკობს და მეპარება.

შემომთავაზა ორეულმა სამართებელი:
ერთად ვიპარსავთ – ის ბროლში და მე სიცხადეში.
და, თუ დაიჭრა სამუდამო ჩემი მხლებელი,
სწრაფად ჩავეყვინთავ სასიკვდილო სარკის ბადეში.

ის დანით ყელთან მიცქერის, ვით თავის მკვლელი...
ისევ ერთმანეთს ვაკვირდებით, როგორც ჯაშუშებს.
ხელის გაქნევას უკანასკნელს იმისგან ველი
და ჩემს იარებს მოურჩენელს ვერ დააშუშებს.
(გაფრინდაშვილი 1990: 66)

როდესაც ქართველი მეცნიერები „ცისფერყანწელთა“ ევროპულ თუ რუსულ მოდერნიზმთან სიახლოვეზე მსჯელობენ, ძირითადად მხედველობაში აქვთ მსგავსება მხატვრული მეთოდის, ლიტერატურული სტილის თვალსაზრისით. შედარებით იშვიათია საუბარი თემატური პარალელების შესახებ, თუმცა კი ეს უფრო მნიშვნელოვანი და საგულისხმო უნდა იყოს. ვალერიან გაფრინდაშვილის შემოქმედებაში ძალზე მწვავედ დგას იმ სულიერი დისკომფორტის პრობლემა, ესოდენ აქტუალური თემა რომ არის მთელი XX საუკუნის ხელოვნებისათვის. მისი პოეზიის ლირიკული გმირის დაუმთავრებელი დუელი საკუთარ თავთან – ანუ „მე“-ს გაორების ტრაგიკული შეგრძნება – ეს არის შიში იმ იდუმალი და შეუცნობი სამყაროს წინაშე, სადაც აღარსად ჩანს უზენაესი წესრიგი, აბსოლუტური სიკეთე, ღვთიურ ჰარმონიას რომ ანიჭებდა სამყაროსაც და ადამიანსაც. დისჰარმონიულ სმყაროში ყა-

ლიბდება ისეთი მსოფლგანცდა, რომელიც ხელოვნების თემად ირჩევს საშინელს ან მახინჯს. ერთ ესსეში ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა: „დოსტოევსკი (მისი კულტი ენათესავება მახინჯის კულტს) ამბობდა: პროზაული, მეტად პროზაული ფანტასტიურში გადადის. ამ თვალსაზრისით ჩვენ შეგვიძლია გავიგოთ მახინჯი, როგორც არა ჩვეულებრივი, ახალი. ბოლოს და ბოლოს ხელოვნება იმდენად არის მისაღები, რამდენადაც ის იძლევა საიქიოს წინათგრძნობას. მახინჯი ირრაციონალურია და ის აკმაყოფილებს ჩვენს პოეტურ მოთხოვნილებას და ლტოლვას საიქიოსადმი“ (გაფრინდაშვილი 1921: 5).

ეს არ არის ევროპული ლიტერატურული სქემების გადმოღება და უცნაურობით თავის მოწონება, როგორც ერთი პერიოდი თვლიდა ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობა. XX საუკუნის ევროპული მწერლობა ისევე ტრაგიკულად განიცდის გაუცხოებას საკუთარ თავთან თუ სამყაროსთან და ისევე მძაფრი დრამატიზმით ხატავს უჩვეულო, მანამდე მხატვრული აზროვნებისათვის სრულიად უცხო, კომმარულ ხილვებს, როგორც ვალერიან გაფრინდაშვილის შემოქმედებაში ვხვდებით, მაგალითად ლექსში „ნაფტალინის დედოფალი“:

გარდერობიდან იგი გამოდის,
როგორც ნარაოს, აისვრის ხელებს.
მას უყვარს უჯრა ჩემი კამოდის.
და შიგ დაეძებს ზამთრის ჩურჩხელებს.

ის ჩემს ბინაში დადის უაზროდ.
თავის ყოფაში მან დამაჯერა.
მაგრამ დამალვა კიდევ მოასწრო,
როს დავაპირე მისი დაჭერა.

(გაფრინდაშვილი 1990: 137)

ვალერიან გაფრინდაშვილი ხშირად აცვიფრებს მკითხველს თავისი მხატვრული ოსტატობითა უჩვეულობისა თუ მოულოდნელობის ეფექტით. რაც უფრო რეალური და კონკრეტულია ცალკეული თვისება, მით უფრო აბსურდულია და კომმარული ეს ხილვა:

„ის ცბიერია, თუ ჩავიკეტე,
მანც მენვევა მაღალ სურნელით.
ის ჩემს ყელსახვევს ხშირად იკეთებს
და არის ქურდი განუკურნელი“.

(გაფრინდაშვილი 1990: 137)

გარე რეალობას, სიმბოლისტიკების აზრით, ლოგიკური, რაციონალისტური აზროვნებით ვერ შეიმეცნებ. მისი შეცნობა მხოლოდ ინტუიტიურად – ხელოვნების გზით- არის შესაძლებელი. სიგიჟეს, თრობასა და თავდავიწყებას უნდა ეზიაროს შემოქმედი, ჭეშმარიტების არსს რომ მიუახლოვდეს. „ხელოვნება ღმერთია, რომელიც მოითხოვს მსხვერპლად ადამიანის სიცოცხლეს“ (გაფრინდაშვილი 1919). პოეტს ადამიანი წარმოდგენილი ჰყავს, როგორც ტრაგიკული არსება, როგორც ერთგვარი კასპარ ჰაუზერი, „რომელიც სიკვდილამდე თავის თავს დაეძებს“. მაგრამ იმავე პოეტის გააზრებით, სინამდვილეში მას არ უნდა, რომ საკუთარი თავი იპოვნოს, ჩანვდეს საკუთარ არსს... დოსტოევსკის პერსონაჟებიც ისევე ძრწიან, როდესაც პიროვნება „იხსნება“, როგორც ვალერიან გაფრინდაშვილის ლირიკული გმირი. მის შემოქმედებაში ნათლად ჩანს XX საუკუნის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი თემა: ადამიანს ეშინია არა მარტო გარე სინამდვილის, მას ეშინია საკუთარი თავის, რადგან არც სამყაროში და არც პიროვნების შინაგან სამყაროში არსადაა ის უზენაესი ნესრიგი, რომლისაც ესოდენ სწამდა კლასიკურ ლიტერატურას.

ასე მწუხარედ რად მიცქერი, მწუხარე ლანდო,
ჩემი წამება, უღმობელი, შენ ვინ მოგანდო?
ვინ გაგიმთვარა აგზნებული, ტანჯული სახე –
სარკის მორევში ათრთოლებით რომ დავინახე?
გადიდდა სარკე – ზვირთებიან ზღვად გარდაქმნილი –
და მის ტალღებში იძირება ჩემი აჩრდილი.

(გაფრინდაშვილი 1990: 31)

დღეს, გარკვეული დისტანციის გავლის შემდეგ, უფრო ობიექტურიცაა და უფრო იოლიც იმ მშფოთვარე ლიტერატურულ ცხოვრებაზე მსჯელობა, რომელმაც წარმოშვა ქართული მოდერნიზმი. სავსებით გასაგებია ჩვენი ცხოველი ინტერესი XX საუკუნის 10-20-იანი წლების მღვლეარე ლიტერატურული პაექრობის მიმართაც. დაძაბულ ინტელექტუალურ ჭიდილსა და ძიებებში იქმნებოდა ქართული მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ძალზე ორიგინალური მხატვრული სახეები და სიმბოლოები. საოცარი კულტურული აღმავლობა, სამწუხაროდ, ბოლშევიკურმა ცენზურამ და 30-იანი წლების სატიკმა რეპრესიებმა შეაჩერა და შემედ საბოლოოდ ჩაკლა კიდეც. ძალზე თავისებურად, მაგრამ ზუსტად გამოხატავს „დავინყებული“ პოეტების (ფონტანეი, ფელიქს არვერი, იმბერ გალუა, ლუი ბერტრანი, ტეოფილ დონდეი, პეტრუს ბორელი) შესახებ გაფრინდაშვილის მიერ ნათქვამი

სიტყვები: „ისინი დამარცხდნენ საზოგადოების მიერ აღიარებულ უნი-
ჭობისგან. ისინი პოეტები იყვნენ და ვერ იყვნენ თავისი ლექსების
კომივოიაჟორები. ისინი არიან პოეზიის ბენიამინები და ბოგემის
უდროოდ დაღუპული გამლექები“ (გაფრინდაშვილი 1920: 2-3).

იმედი ვიქონიოთ, რომ ისე არ გადატრიალდება ბედის ბორბალი,
რომ საქართველოში საზოგადოებამ „ცისფეი ორდენის“ რომანტიკუ-
ლი ძმობა დაივინყოს და დიდი ხნის შემდეგაც გაისმება ვალერიან
გაფრინდაშვილის ტრაგიკული ხმა:

ვით ძველი კიბე ჩაინგრევა ქუჩა ცბიერი.
დამსხვრეულ დღეებს დასიებში არ ჰყავთ მაშველი
და ისე, როგორც ეშაფოტზე რობესპიერი,
თავის სარკიდან დაიკივლებს გაფრინდაშვილი.
(გაფრინდაშვილი 1990: 83)

დამონუმბანი:

გაფრინდაშვილი 1920: გაფრინდაშვილი ვ. „ბოგემა“. მშვილდოსანი, № 2-3.
1920.

გაფრინდაშვილი 1919: გაფრინდაშვილი ვ. „მსახიობი“. ხელოვნება, № 2. 1919.

გაფრინდაშვილი 1919: გაფრინდაშვილი ვ. „სტეფან მალარმე“. მეოცნებე
ნიამორები. № 2. 1919.

გაფრინდაშვილი 1921: გაფრინდაშვილი ვ. Terror artiquus. „მეოცნებე ნია-
მორები“, № 5 1921.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. ლექსები პოემა თარგმანები ეს-
ეები წერილები მწერლის არქივიდან. თბილისი: 1990.

ჩხენკელი 2009: ჩხენკელი თ. „ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსები“. XX
საუკუნის ქართული ლიტერატურა. ტ.V თბილისი: 2009.

96 ესსე 1986: ქართული ლიტერატურული ესსე. XX საუკუნის 20-იანი წლები.
თბილისი: 1986.

MAIA TSERTVADZE

Georgia, Tbilisi

Iber-Info company

The Emigre Poet Giorgi Gamkrelidze and the “Tsisperqantselebi”

The distinguished Georgian emigre poet, translator and researcher, Giorgi Gamkrelidze (1903-1975) is one of those, who during his living in Georgia had tight connections with the Society of the Poets, called the “Tsisperqantselebi” (The Blue horns).

The paper is dedicated to the relations between Giorgi Gamkrelidze and the “Tsisperqantselebi” which broadens our knowledge about the lives and works of the Georgian symbolist poets as well as shows the existed viewpoints and recollections about them in the different emigration circles. The study represented from this way is important for the Georgian literature and for the history of emigration itself.

Key words: Giorgi Gamkrelidze, Georgian emigration, Georgian symbolist poets, Tsisperqantselebi

MAIA TSERTVADZE

საქართველო, თბილისი

კომპანია იბერ-ინფო

ემიგრანტი პოეტი გიორგი გამყრელიძე და „ცისფერყანწელები“

თვალსაჩინო ქართველი ემიგრანტი პოეტი, მთარგმნელი და მკვლევარი გიორგი (გუგული) გამყრელიძე, რომლის ურთიერთობას „ცისფერყანწელებთან“ ეძღვნება წარმოდგენილი მოხსენება, დაიბადა 1903 წლის 4 ნოემბერს ზემო იმერეთში, ჭიათურის რაიონის სოფელ ზოდში, შავი ქვის მრეწველის მიხეილ კაციახის ძე გამყრელიძის (1879-1962) ოჯახში. იგი სწავლობდა ქუთაისის სათავადაზნაურო გიმნაზიაში, სადაც დააარსა და თავადვე რედაქტორობდა ჟურნალს „ბაღდადის წეროები“. გრიგოლ ზოდელის ფსევდონიმით მან გამოსცა ლექსების ორი კრებული: 1920 წელს „შემოდგომის ჭიანურები“, ორი წლის შემდეგ – „დალურსმული ხელები“.

1923 წელს გიორგი გამყრელიძე სწავლის გასაგრძელებლად გაემგზავრა გერმანიაში, სადაც მამის სურვილითა და ცნობილი მრეწველის ვარაზაშვილის მზრუნველობით შევიდა ქალაქ კიოტენის ტექნიკური სასწავლებლის სამთო-საინჟინრო ფაკულტეტზე. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ მან გერმანელი ქალი შეირთო და მიუნხენში დამკვიდრდა. 1941 წელს საცხოვრებლად გადავიდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში და ცხოვრობდა ჯერ ტეხასის შტატში, დალასში, ხოლო 1957 წლიდან – ვაშინგტონში. იქ დაიცვა მან ხარისხი ხელოვნებათმცოდნეობაში, მუშაობდა ვაშინგტონის ბიბლიოთეკის აღმოსავლური მხატვრული ლიტერატურის განყოფილებაში, ასევე რადიო „ამერიკის ხმის“ ქართულ რედაქციაში. ფლობდა რამდენიმე უცხო ენას, ორიგინალში ეცნობოდა და თარგმნიდა უცხოური ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშებს.

ემიგრაციაში ყოფნისას გიორგი გამყრელიძემ გამოსცა კრებულები: „ლურჯი მონოკლი“ 1932 წელს პარიზში და „გვიანი რთველი“ 1960 წელს სანტიაგო დე ჩილეში. ეს უკანასკნელი კრებული 2011 წელს ხელახლა გამოიცა საქართველოში პოეტის შთამომავლის, მისი უმცროსი დის ქეთევანის (1919-1992) შვილიშვილის კონსტანტინე ზ. გამსახურდიას რედაქტორობით.

პოეტი ნაყოფიერად თანამშრომლობდა ემიგრანტულ ჟურნალ-გაზეთებთან: „ბედი ქართლისა“, „თავისუფალი ტრიბუნა“, „კრებული“ და სხვ., მეგობრობდა და მიმოწერა ჰქონდა თვალსაჩინო ქართველ ემიგრანტებთან გრიგოლ რობაქიძესთან, მიხაკო წერეთელთან, ვიქტორ ნოზაძესთან, ნინო და კალისტრატე სალიებთან...

1972 წელს გიორგი გამყრელიძე მეუღლესთან ერთად ევროპაში დაბრუნდა და დასავლეთ გერმანიაში, კვლავ მიუნხენში დასახლდა, სადაც 1975 წლის 19 მაისს გარდაიცვალა. დაკრძალულია იქვე (შარაძე 1991: 268-279). პარიზში გამომავალ ქართულენოვან ჟურნალ „კავკასიონის“ 1976 წლის ნომერში ნეკროლოგის სახით ემიგრანტ პოეტზე დაიბეჭდა გიორგი ნოზაძის წერილი (ნოზაძე 1976: 92).

გიორგი გამყრელიძის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების კვლევას ნაშრომები უძღვნეს ქართველმა მკვლევარებმა გ. შარაძემ, რ. დაუშვილმა, რ. ნიშნიანიძემ, ა. ნიკოლეიშვილმა, მ. ცერცვაძემ...

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ემიგრაციაში გამგზავრებამდე, საქართველოში ყოფნისას გიორგი გამყრელიძეს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა „ცისფერყანწელთა“ ორდენტან. იგი მეგობრობდა პაოლო იაშვილთან (1894-1937), ტიცვიან ტაბიძესთან (1895-1937), ვალერიან გაფრინდაშვილთან (1888-1941) და სხვა სიმბოლისტ პოეტებთან. ზოგიერთ მათგანს (პაოლო იაშვილი, ალი არსენიშვილი (1892-1939)) ენა-

თესავებოდა კიდეც. პაოლო ჩემი ნათესავი და ჩემი კუთხიდან იყო, ერთმანეთის ავი და კარგი ვიცოდითო, აღნიშნავს ემიგრანტი პოეტი თავის მემუარებში, ალი არსენიშვილზე კი წერს, ჩემი ნათესავი ქალი ჰყავდა ცოლადო (ცერცვაძე 2016: 51). გიორგი გამყრელიძის დიდი ბაბუა მალხაზ სიმონის ძე გამყრელიძე დაქორწინებული იყო პაოლო იაშვილის მამიდაზე, მამამისის ჯიბრაილ (ჯიბო) (1864-1936) იაშვილის დაზე ცისიაზე. პაოლოს უმცროსი ძმა, 1924 წელს შორაპანში, ვაგონში დახვრეტილი ვასილი (ენერიკო, ჭუნია) (1899-01.09.1924) კი მისი თანაკლასელიც იყო. ცისფერყანწელ პოეტს ალი არსენიშვილს „ცოლად ჰყავდა პაოლოს დეიდაშვილი ფროსიკო აბაშიძის ქალი (სავანინდან)“- ვკითხულობთ პაოლო იაშვილის შვილიშვილის, მერაბ ნიჭარაძის საოჯახო არქივში დაცულ გიორგი აბზიანიძის მოგონებაში პაოლო იაშვილზე (ლომჯარია 2016: 33).

გიორგი გამყრელიძის ერთი ლექსი „უცხო თვალები შუშაბანდში“ გრიგოლ ზოდელის ფსევდონიმით დაიბეჭდა „ცისფერყანწელთა“ ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორების“ 1922 წლის ნოემბრის მე-7 ნომერში (ლიტერატურული ჟურნალები... 2011: 95).

„ცისფერყანწელთა“ პოეტური ორდენის წევრებს პაოლო იაშვილს, ვალერიან გაფრინდაშვილს და სხვებს, აგრეთვე მათ თანამედროვე სხვა პოეტებს გიორგი გამყრელიძე იხსენებს საგულისხმო მემუარებში „მოგონებები ქართველ პოეტებზე“, რომელიც ავტორის გარდაცვალების შემდეგ 1978 წელს პარიზში გამომავალ ჟურნალ „კავკასიონში“ დაიბეჭდა (გამყრელიძე 1978: 40-46). მემუარები საყურადღებო წყაროა XX საუკუნის დასაწყისის ქართული საზოგადოებისა და ლიტერატურის ისტორიისათვის. ტექსტის დასაწყისში გიორგი გამყრელიძე აღნიშნავს, რომ იგი 1920 წლის ამბებს იხსენებს. სავარაუდოდ, მთელი მოგონებაც საქართველოს პირველი დამოუკიდებელი რესპუბლიკის ქართულ სინამდვილეს ასახავს.

მემუარების ფურცლებზე დიდი ადგილი ეთმობა ეპიზოდებს პაოლო იაშვილისა და ვალერიან გაფრინდაშვილის ცხოვრებიდან, რომელთაც ქვემოთ განვიხილავთ. ციტირებული ტექსტი აღნიშნული მემუარებიდან მოგვყავს რედაქციული ჩარევის გარეშე – მემუარისტის სტილი, ორთოგრაფია და პუნქტუაცია დაცულია.

საგულისხმოა მოგონებების ეპიზოდი, სადაც აღწერილია, როგორ გადააწყდა 1920 წლის ნოემბრის ერთ სუსხიან დილას მემუარისტი, იმჟამად თბილისის ყოფილი სათავადაზნაურო გიმნაზიის მონაწილე პაოლო იაშვილსა და მის გუნდს რუსთაველის პროსპექტზე. გიორგი გამყრელიძე უკვე ცნობილი პოეტებისადმი თავის მოკრძალებულ დამოკიდებულებას აღნიშნავს:

„მოულოდნელად წავანყდი ქართველი პოეტების გუნდს. წინ პაოლო მიუძღოდა. უკან გროვად მოსდევდა ალი არსენიშვილი, ტიცოან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, რაჟდენ გვეტაძე და კიდევ სამი თუ ოთხი სხვა პირი, რომელთაგან ზოგს სულ არ ვიცნობდი, ზოგის სახელიც კიდევ გადამავიწყდა. ეტყობოდათ ჩვენი მოწინავე ახალი პოეტები ნაქეიფარნი იყვნენ, შეზარხოშებულნი და ხმა მალლა ლაპარაკობდნენ. მე მაშინ სრული ჩვიდმეტი წლის ვიყავი: მეტად მორცხვი და ჩუმი, განსაკუთრებით პატივსაცემ და ბრძენ უფროსთა მიმართ. მე კი ჩვენ პოეტებზე უფრო პატივსაცემი და სიბრძნით სავსენი არავინ ამქვეყნად არ მეგონა. ამიტომ ვარჩიე, რომ ამ მოულოდნელად შეჩერებულ გუნდს შეუმჩნევლად გავეძრომოდი. მაგრამ ეს ასე ადვილად არ მოხერხდა. უკვე გვიან იყო დავმალულიყავ – მეტად ახლო შევეფეთე მათ. როცა მაინც გვერდი აუარე მათ, თითქოს არ შემეჩნდიოხ ისინი და მარჯვნივ გადახვევა დავაპირე, უეცრად პაოლომ დამიცაცხანა – „ჰეი, სად მიდიხარ, აქ მოდიო“. რაღა გაენყობოდა, დარცხვენით შევეჩერდი, ისე, თითქოს რაღაც უკუღმართობაზე დავეჭირეთ“ (გამყრელიძე 1978: 40). პოეტები ჭაბუკს გასაუბრებია, მისი ოჯახის წევრები მოუკითხავთ და სიცვიეში უპალტოოდ გამოსვლისთვის დაუტუქსავთ. შემდეგ მას ვალერიან გაფრინდაშვილი გამოსარჩლებია და შინაც მიუპატიჟებია მისი ლექსების გასაცნობად. „რას მოსდეგით ახალგაზრდას, ხომ ხედავთ სისხლი მაჭარივით უდულს, ეხლაა მაგის საუკეთესო სიჭაბუკის დრო. რა გაცვივებს? გაუშვით სკოლაში, აქ თუ დიდხანს გავაჩერეთ იქნებ მართლაც გაცივდეს“-ო. მე კი მხარზე ხელი დამარტყა და მითხრა მასთან მივსულიყავი და ახალი ლექსები მიმეტანა“ (გამყრელიძე 1978: 41).

გიორგი გამყრელიძე პიროვნულად ახასიათებს პაოლო იაშვილს და მისი გულითადობის, უანგარობის, ვაჟკაცობის, მეგობრებისათვის თავდადებისა და გაჭირვებულის დახმარების უნარის ნათელსაყოფ ეპიზოდებს აცოცხლებს. „თუ პაოლო მშიერისა და სუსტის დამხმარე იყო, და მასთან თავმდაბალი, სამაგიეროდ ამაყთან, ღონიერთან და ამპარტავანთან, დაუთმობი და შეუპოვარი. თანაც ღვთის მადლით, არც ჯან-ღონე აკლდა და არც გულადობა. არ უყვარდა ვინმეს მიერ ტრაბახი და ტყუილები და არავის დაჩაგვრისა და შეურაცყოფის ცდას არ შეანევდა. ამ მხრივ ის ხშირად თავის მეგობრებსაც უწევდა ხოლმე სამსახურს, თუ ისინი მართალნი იყვნენ“ (გამყრელიძე 1978: 44).

გიორგი გამყრელიძე იგონებს ერთ საღამოს, როცა თავისი ლექსის შესაფასებლად პაოლოს შინ ესტუმრა. პაოლო გვიან ღამით დაბრუნებულა და ოჯახის წევრებისაგან მისთვის ჩვეულებისამებრ შემონახული ვახშამი მთლიანად გაუტანებია შინ მიყოლილი მეგობარი პოეტე-

ბისთვის ტერენტი გრანელი (1897-1934) და გიონ საგანელი (1889-1922), რომელებიც ნივთიერად მეტად შეჭირვებულნი იყვნენ. „გულკეთილი, ხელგაშლილი და გამკითხავი იყო პაოლო... არავის ის არ დახმარებია მისი დიდი სახელისათვის, ან რაიმე სამაგიეროს გადახდის მოლოდინში“ – აღნიშნავს მემუარისტი (გამყრელიძე 1978: 43).

საინტერესოა კიდევ ერთი ეპიზოდი პაოლო იაშვილის ცხოვრებიდან. იგი უკავშირდება პოეტსა და რედაქტორ-გამომცემელს, შ. რუსთაველის ეროვნულ-ხალხოსნური და საზოგადოებრივ-თემოსნური ჯგუფ-პარტიის დამაარსებელს ევგენი დვალს (ლიტერატურული ფსევდონიმები „ევ. ბაჯელი“, „რაჭველი“). ევგენი დვალი აქტიურად იყო ჩაბმული მე-20 საუკუნის დასაწყისის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ და ლიტერატურულ პროცესებში. მემუარისტის გადმოცემით იგი გოლიათური აღნაგობის, უაღრესად პატივმოყვარე და განდიდების მანიით შეპყრობილი ადამიანი ყოფილა – ხშირად ეტოლებოდა, ლანძღავდა და თავს ესხმოდა „ცისფერყანწელებს“, გალაკტიონ ტაბიძეს და სხვა პოეტებს. თავის ერთი ლექსში იგი თურმე „ტაბიძეებს, გალაქტიონს და ტიცციანს „თავმომპალთ“ ეძახდა, სხვებს კიდევ უარეს რამეს. განსვენებულ გრიგოლ რობაქიძეს – „ბანრით დასაბამ გიჟს“ და ასე შემდეგ, ხოლო პაოლო იაშვილზე ამბობდა ლექსის ბოლოში, რომ ის „ჩემ ბრწყინვალეობასთან თითქმის მქრალია“-ო“ (გამყრელიძე 1978: 45). მეგობრების ლანძღვით განაწყენებულ და შეურაცხყოფილ პაოლოს გადაუწყვეტია მისთვის პასუხი მოეთხოვა, დაეტუქსა და თუ საჭირო გახდებოდა, სილაც გაენა. ისე კი მომხდარა, რომ იგი უგონოდ მთვრალ ბუმბერაზ ევგენი დვალს ალექსანდრეს ბაღში შელამებულზე გადაჰყრია სწორედ იმ დროს, როცა ის სრულიად უმწეო ბებუთით შეიარაღებულ მძარცველებს ებრძოდა. პაოლოს დახმარება რომ არა, რომელსაც მაშინვე გაუძრია პიჯაკი და შებმია თავდამსხმელთ, მას აშკარა სიკვდილი ელოდა. პაოლოს თავგამოდებით გულმციემული ევგენი დვალი გამოცოცხლებულა, მათ ერთად უცემიათ ხულიგნები და მალევე გაუქცევიათ. ამ ინციდენტის შემდეგ ევგენი დვალს ბოდიში მოუხდია გრიგოლ რობაქიძესა და ტიცციან ტაბიძესთან. გალაკტიონ ტაბიძეს კი მისი ამ გამოხტომისათვის ყურადღება არც მიუქცევია.

პაოლოს იაშვილს, მის ტრაგიკულ აღსასრულს გიორგი გამყრელიძემ ორი ლექსი უძღვნა. პირველი ლექსი – „პაოლო იაშვილის ხსოვნას“ დაწერილია 1946 წელს და შეტანილია პოეტის კრებულში „გვიანი რთველი“, რომელზეც გრიგოლ რობაქიძემ 1962 წელს პარიზში გამოშვებულ ჟურნალში „ბედი ქართლისა“ (39-40) გამოაქვეყნა სარეცენზიო წერილი: „გვიანი რთველი“ გიორგი გამყრელიძისა“. დასახელებული ოთხსტროფიანი ლექსი მწერალმა კრებულის საუკეთესო პოეტურ ნი-

მუშთა, მისივე თქმით, „შაირთა“ რიცხვში მოიხსენია (რობაქიძე 2012: 302).

შენ მოგეწყინა შექსპირი და ყვითელი დანტი,
მაგრამ რუსთველის გწვავდა ცეცხლი და ხვაშიადი.
ფარშევანგებით შემორკალე მუქი წყვდიადი,
ახალ შაირის ჩირაღდანი როცა აანთე.

უაღდის შალი, ყელსახვევი და ხელთათმანი
გხიბლავდა მეტად. (ხეტიალში გაცვითე ბევრი).
მაგრამ გიყვარდა უფრო მეტად კალო და კევრი
და ზემოური უტყუარი სწორი ბათმანი.

იყავ შუქურა პოეზიის კაშკაშა ცაზე,
შეტრფოდი კნუტებს და რქა აღმას ღვინია ხარებს.
ლექსები, ღვინო და მწვადები აღარ გახარებს, -
ნახვედი ასე შხამიან და წამებულთ გზაზე.

მაგრამ შენ სახელს დააფენენ დაფნას და იას
და ვინც ახსენებს პოეტების სახელებს მზიანს:
გრიგოლს, ტიცვიანს, გალაქტიონს და ვალერიანს,
ის შენს სახელსაც პირველ შორის მოიხსენიებს.
(გამყრელიძე 2011: 99)

რაც შეეხება გიორგი გამყრელიძის მეორე ლექსს „პაოლო იაშვილის სახსოვრად“, იგი დაბეჭდილია მის მეორე კრებულში: „ლექსები, მოთხრობები და ნარკვევები ფრინველებზე“, რომელიც პოეტმა 1963 წელს ვაშინგტონში გამოსცა. ეს მისი უკანასკნელი წიგნია და ოცდახუთ ორიგინალურ ლექსთან ერთად მოიცავს უცხოელ ავტორთა (პოლ ვერლენი, არტურ რემბო, შარლ ბოდლერი, ფონ ჰოფმანსტალი, ჰაინრიჰ ჰაინე, იოჰან ვოლფგანგ გოეთე, ფრიდრიჰ შილერი, ჰერმან ჰესე, რობერტ ფროსტი...) პოეტური ნიმუშების დედნებიდან შესრულებულ თარგმანებსაც. მათგან საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ედგარ პოს „ყორანის“ თარგმანი.

შენ მოგეწყინა შექსპირი და ყვითელი დანტი,
მაგრამ რუსთველის გწვავდა მუქი და ხვაშიადი.
ფარშევანგებით შემორკალე მუქი წყვდიადი,
ახალ შაირის ჩირაღდანი როცა აანთე.

ყველა საყელო გახელებდა და ხელთათმანი.
ღვინის სარდაფში გითევია შენ ღამე ბევრი.

გენატრებოდა ზემოური კალო და კევრი
და არგვეთული უტყუარი სწორი ბათმანი.

იყავ შუქურა პოეზიის კაშკაშა ცაზე,
შესტროფოდი კნუტებს და რქა-ალმას ღვინია ხარებს.
მკაცრი დღეების ქარიშხლებმა არ გაგახარეს-
და რემბოს „მთვრალი ხომალდი“-ვით გაიჭერ ზღვაზე.

და დღეს, ვით წინად, ვით ოდესღაც პატარა ბიჭი -
ვფურცლავ შენს ლექსებს; ჩამოძენილ ალადასტურებს
და ყველა ბგერა, ყველა რითმა მე მიდასტურებს;
რომ იყავ მართლაც, დიდი მხატვრის ხალასი ნიჭი.

ასე მგონია, რომ რთველში ხარ... შეხარი ვაზებს,
დოვლათი ყურძნის საწნახლებში აღარ ეტევა...
მე მოვალ ჩუმად... შენ ქარვისფერს მოსწყვიტავ მტევანს
და ბაგე გამშრალს, გულგახსნილი შემომთავაზებ.
(გამყრელიძე 1963: 37)

ლექსს კრებულში თარიღი არ აქვს მინერილი.

როგორც ვხედავთ, უკანასკნელი ლექსი პირველისგან განსხვავებ-
ბით ხუთსტროფიანია. მიუხედავად იმისა, რომ მეორე მიძღვნიტ ლექს-
ში რამდენიმე სტრიქონი პირველისას ზუსტად ემთხვევა, იგი მაინც და-
მოუკიდებელ ლექსად უნდა ჩაითვალოს და არა პირველის ვარიანტად.
ორივე მათგანში საცნაურია ერთგვარი პოეტური იმიტაცია, პაოლო-
სეული მხატვრული სახეები, რითმები, ინტონაციები...

საყოველთაოდ ცნობილია გრიგოლ რობაქიძისა და „ცისფერყან-
ნელების“ განსაკუთრებული ურთიერთდამოკიდებულების ამბავი. ეს
უკანასკნელნი მას უფროს მეგობრად და დიდ ავტორიტეტად მიიჩნევე-
ნენ. ემიგრაციაში მყოფი გრიგოლ რობაქიძე გიორგი გამყრელიძისადმი
გაგზავნილ წერილებში ხშირად იხსენებს სამშობლოში დარჩენილ სიმ-
ბოლისტებსა და მათ ტრაგიკულ ხვედრს.

1955 წლის 11 ივლისის პირად წერილში გრიგოლ რობაქიძე ადრე-
სატს მაგალითად უსახავს ლექსის თხზვის პაოლოსეულ წესსა თუ მანე-
რას. „გწერდი და ვიმეორებ: შაირს ეჭირვება „ხელოვნური გადამუშავე-
ბა. – პაოლო. მართალია შენი აზრი: იგი ყოველთვის „ერთს ხომალდზე“
იდგა. „თითქმის“ – მივუმატებდი. რით აიხსნება ესე? პაოლოს, გეცო-
დინება, სანადიმო სიტყვა შეეძლო „ზმებით“ (რითმებით) წარმოეთქვა.
ხოლო შაირს იგი ასე „უტბურად“ არ ექცეოდა. შაირი მისთვის ნამდ-
ვილი დღესასწაული იყო სიცოცხლისა. დიდ ხანს, ძალიან დიდ ხანს,

ამუშავებდა მას შინაგან. აქედგან: მისი „ერთს ხომალდზე“ დგომა. ასე ვხსნი მე ამას“ (რობაქიძე 2012: 622).

პაოლო იაშვილის აჩრდილი მისი თვითმკვლევლობიდან თითქმის ორი ათეული წლის შემდეგაც არ ასვენებდა უცხოეთში გადახვეწილ მეგობრებს: „გზმანებია სიზმარში პაოლო, რომელიც 32 წლის განმავლობაში არ გზმანებია. ახსნა ამისა შეუძლებელია. შესაძლოა ჩემ მიერ ხსენებამ პაოლოსი, შენდამი მომართულ ბარათში, იმოქმედა“- როგორც შენ იგულვებ“ – სწერდა გრიგოლ რობაქიძე გიორგი გამყრელიძეს 1955 წლის 18 იანვარს (რობაქიძე 2012: 617).

საგულისხმოა გიორგი გამყრელიძის, როგორც პოეტის გრიგოლ რობაქიძისეული დახასიათება და შეფასება მისი პოეზიისა. იგი მას პაოლო იაშვილს ადარებს: „გიორგი გამყრელიძე ცნობილია ქართულ ემიგრაციაში. იგი ნათესავია პაოლო იაშვილის: არა მარტო სისხლით – მგოსნური გზნებითაც. ხოლო ამ გზნებაში იგი თავისებურია. მას აქვს საკუთარი ლირიული ხმა“ (რობაქიძე 2012: 211).

საინტერესო კვლევად გვესახება გიორგი გამყრელიძის პაოლო-სეული „მგოსნური გზნების“, ასევე მის ლექსებზე ქართველ სიმბოლისტთა მოტივების, ვერსიფიკაციული ტექნიკისა და პოეტიკის გავლენის შენახვა. სამაგალითოდ მოვიყვანთ ერთ ნიმუშს გიორგი გამყრელიძის ლექსიდან „ამსხვრევდნენ მძიმე ჩაქუჩებით“ (1926): „არვინ უნებდა თაფლის სანთელს სანყალ დედაშენს / ხახულის ხატთან ფეხშიშველი რომ დადიოდა“ (გამყრელიძე 2011: 32) (შდრ. პაოლო იაშვილის „წერილი დედას“: „დედა! ინახულე / შენ წმინდა ხახული! / წადი ფეხშიშველი“ (1916, გრიგოლ რობაქიძის ცნობით – 1921 – მ. ც.) (იაშვილი 2004: 32)). თუმცა ამ საკითხების კვლევა სცილდება ჩვენი გამოკვლევის მიზანს და მას სამომავლოდ ვიტოვებთ.

ზემოხსენებული მემუარების ფურცლებზე გიორგი გამყრელიძე ვალერიან გაფრინდაშვილთან მეგობრობაზეც მოგვითხრობს. ის და სხვა მისი მეგობარი ახალგაზრდა პოეტები ხშირად სტუმრობდნენ მას და საკუთარ ლექსებს მოწინებით აცნობდნენ.

„ჩვენ წაუკითხავდით, მაგრამ როგორც სჩანდა, არ იყო ის კმაყოფილი ჩვენი კითხვით. გამოგვართმევდა ლექსს, ჯერ თვალთ წაიკითხავდა, შემდეგ ხმამაღლა გასაგონად. არ მახსოვს, რომ მას ვინმეს ლექსი ან დაეწუნებინოს, ან გაეკიცხოს ვინმე სუსტი ან უვარგისი ლექსის დაწერისათვის და ჩვენც ვასწორებდით ხოლმე. ასეთ შეხვედრას თან მოსდევდა ნამდვილი ლექცია იმ პოეტებზე, რომლებიც უყვარდა და დიდ ხელოვნებად თვლიდა. ფრანგი პოეტების სახელები ბოდლერის, ვერლენის, სტ. მალარმესი და მრავალი სხვების, პირველად მისგან გვსმენია. ფრანგ პოეტების გარდა ის ხშირად გვესაუბრებოდა ბალმონ-

ტზე, გუმილევზე და გერმანელ ლირკებზე და სხვებზე. ის გვიყობოდა მათ ბიოგრაფიებს და თავგადასავალთ და ხშირად რუსულ ან ქართულ თარგმანებში გვაცნობდა ხოლმე მათ ნაწარმოებს“ (გამყრელიძე 1978: 41).

მემუარისტი აღნიშნავს იმასაც, რომ იშვიათად ვალერიან გაფრინდაშვილიც უკითხავდა მათ თავის გამოუქვეყნებელ ლექსებს, აზრს ეკითხებოდა და დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მათეულ შეფასებას. უხაროდა, თუკი ახალგაზრდა, ჯერ უცნობი პოეტები მის ლექსებს მოიწონებდნენ. მათი აზრი ათასჯერ ერჩია „ძველ და გამოცდილი ოსტატების აზრს“ (გამყრელიძე 1978: 41).

ვალერიან გაფრინდაშვილი ისე ძლიერ აულევლებია გიორგი გამყრელიძის ახალგაზრდული ასაკისათვის შეუფერებელ გონივრულ შეფასებას მისი ლექსისა „INTERIEUR – პირველი“, რომ „ცისფერყანწელთა“ მომავალ ყურნალში ერთი ლექსის დაბეჭდვას შეპირებია ჭაბუკს. „ასეთი დაპირება მაშინ ჩემთვის მიუწვდომელი ოცნება იყო. ცისფერყანწელებს ჰქონდათ მეტად მჭიდრო, ინტიმური ორგანიზაცია თუ ორდენი, როგორც ისინი უწოდებდნენ, და მათ ორგანოში ისინი მხოლოდ თავიანთი წევრების, უკვე გამოჩენილი მგოსნების ლექსებს ბეჭდავენ და მე, დამწყებ მგოსანს როგორ უნდა მეფიქრა ასეთ დიდებაზე? მაგრამ როცა რამოდენიმე თვის შემდეგ გამოვიდა მათი ყურნალის მორიგი ნომერი „მეოცნებე ნიამორები“, იქ პირველ გვერდზე იყო დაბეჭდილი გრ. რობაქიძის ლექსი, ხოლო მეორე გვერდზე კი ერთი ჩემი ლექსი“ (გამყრელიძე 1978: 42).

გიორგი გამყრელიძე ვალერიან გაფრინდაშვილის პიროვნულ თვისებებზეც ამახვილებს ყურადღებას. აღნიშნავს მის გულითადობას, სტუმართმოყვარეობას. ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში მასწავლებლობის დროს „ღარიბი მგოსანი მასწავლებელი, თავის ბინაზე, სტუმრებს ყოველთვის უმასპინძლდებოდა ჩაით, პურით და ხანდახან ძეხვის ან ყველის ნაჭრითაც“ (გამყრელიძე 1978: 42).

საყურადღებოა მემუარისტის ცნობები ვალერიან გაფრინდაშვილის შინაური გარემოსა და ბინის ანტურაჟის შესახებ, მისი საყვარელი ნივთების, მხატვართა ნამუშევრების აღწერა, რასაც დიდი დახმარება შეუძლია გაგვინოს სიმბოლისტი პოეტის ესთეტიკის, სიმბოლიკისა და პოეტიკის გასაგებად, პოეტური სახეების (მიზრაფი, ჭიანური, ვიოლინო...) განსამარტავად (ცერცვაძე 2016: 68-69).

„მის ოთახში იდგა როიალი, მაგრამ არ ვიცი თუ ის ვის ეკუთვნოდა; მის სახლის პატრონს თუ ნაქირავები ჰქონდა. როიალის სახურავი ნიგნების დასაწყობად ჰქონდა გამოყენებული. იქ ეწყო მრავალი ნიგნი, ზოგი გახსნილი საკითხავად, ზოგიც ქალაღდის არშიით ჩანიშნული.

ნიგნებთან ერთად როიალზე იდო ჭიანურის მიზრაფი და სპილენძის ორი შანდალი კარტოფილის სანთლებით, იმ შემთხვევისათვის, თუ ელექტრო-მნათი უეცრად ჩაქრებოდა, რაც იმ დროს ხშირად ხდებოდა ხოლმე. როცა მიზრაფი დავინახე, გავიფიქრე, რომ ვალერიანი ჭიანურზე უკრავს მეთქი, მაგრამ შევცდი. ის არც ჭიანურზე უკრავდა და არც ჭიანური ჰქონდა. მიზრაფი კი მისთვის სიმბოლიური მნიშვნელობის საგანი იყო. საგანი სულის უფაქიხეს განცდებს ზედმინეწით გამოხატავს... ის მას უყურებდა როგორც მისტიურ-რომანტიულ საგანს. ამიტომ უყვარდა მას გერმანული რომანტიზმის დიდი მხატვარი – არნოლდ ბოკლინი და პირველად მის ბინაზე ვნახე ბოკლინის ორი სურათი: პირველი „ავტოპორტრეტი“ – სარკეში მზირალ მხატვარს, უკან სიკვდილი უდგა ჭიანურით ხელში და არა ამქვეყნიურ სიმფონიას უკრავს. ბოკლინის მეორე სურათი კი, წარმოადგენდა „დაქცეულ ციხე-კოშკს ზღვის პირად“, რომლის ნანგრევებზე ყვავილები სხედან. ბოკლინის გარდა ვალერიანს უყვარდა რუსი მხატვარი ვრუბელი. მწერალ-კლასიკოსებიდან კი, თაყვანს სცემდა უილიამ შექსპირს, განსაკუთრებით „ჰამლეტისათვის“, რომლის ოფელიას ის წმინდა პლატონიური სიყვარულით ეტრფოდა და მრავალი ლექსიც მიუძღვნა“ (გამყრელიძე 1978: 42).

წარმოდგენილი კვლევა გიორგი გამყრელიძისა და „ცისფერყან-ნელთა“ ორდენის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ აფართოებს ჩვენს ცოდნას ქართველი სიმბოლისტი პოეტების ცხოვრება-შემოქმედებისა და ემიგრანტულ წრეებში მათზე არსებული შეხედულებებისა და გამოძახილის შესახებ, ხელს უწყობს ემიგრანტი პოეტის გიორგი გამყრელიძის პოპულარიზაციას მის სამშობლოში და ამდენად საყურადღებოა ქართული ლიტერატურისა და ემიგრაციის ისტორიისათვის.

ღამომწიბანი:

გამყრელიძე 1963: გამყრელიძე გ. *ლექსები, მოთხრობები და ნარკვევები ფრინველებზე*. ვაშინგტონი: 1963.

გამყრელიძე 1964: გამყრელიძე გ. *მოგონებები ქართველ პოეტებზე*. კავკასიონი, XIX. პარიზი: 1978.

გამყრელიძე 2011: გამყრელიძე გ. *გვიანი რთველი*. თბილისი: „საარი“, 2011.

იაშვილი 2004: იაშვილი პ. *საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ ნიგნად*. ნიგნი პირველი. თბილისი: „სეზანი“, 2004.

ლიტერატურული ჟურნალები... 2011: *ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლები*. მეორე ნიგნი. თბილისი: გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა, 2011.

ლომჯარია 2016: ლომჯარია ზ. „ცისფერყანწელი“ ივი ყიფიანი. ანეული, №3, თბილისი: 2016.

ნოზაძე 1976: ნოზაძე გ. გიორგი გამყრელიძე. კავკასიონი, XVIII. პარიზი: 1976.

რობაქიძე 2012: რობაქიძე გრ. ნანერები. წიგნი IV. თბილისი: გიორგი ლენინის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა, 2012.

შარაძე 1991: შარაძე გ. უცხოეთის ცის ქვეშ. წიგნი I. თბილისი: „მერანი“, 1991.

ცერცვაძე 2016: ცერცვაძე მ. გიორგი გამყრელიძის „მოგონებები ქართველ პოეტებზე“. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი, № 7-8, ქუთაისი: 2016.

MAIA JALIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Georgian Mo-dernistic Novel's Narrative

Georgian Modernistic Novel's Narrative

In Georgian modernistic novels (Grigol Robakidze's "Snake's Skin", Demna Shengelaia's "Sanavardo", Konstantine Gamsakhurdia's "Dionisius Smile") the myth and music is shown as a power that determined the new vision of world, he even showed unfamiliar potentials of word. In fact many secrets are shown in these novels influencing the writer exactly through new mythical method of narration. This method first of all considers diverse variations of the synthesis of prose of poetry. Here philosophical and religious issues often have aesthetic value through poetical meditations. In such polyphony where are equally included macro and micro-cosmos, eternity and transience, human and divine.

Key Words: Modernism; Georgian Novel; Narrative

მაია ჯალიაშვილი

საქართველო, თბილისი

ქართული მოდერნისტული რომანის ნარატივი

ქართული მოდერნისტული რომანის ნარატივი

XX საუკუნის 10-იან წლებში ქართულ ლიტერატურაში იმდენად მოზღვავედა მცირე ფორმის ნაწარმოებები, რომ იშვიათად შეხვდებოდით ვრცელ მოთხრობებს. ლეო ქიაჩელი წერილში „ქართული რომანის ზოგი ამოცანა“, შენიშნავდა, რომ რომანის უქონლობა ფსიქოლო-

გიური მნიშვნელობის ფაქტი იყო: „ქართველ მწერლებს მეტწილად მომენტის ანალიზი ეხერხებათ, სახეებისა და იდეების შორი შეხება, სიმბოლოების ერთი – ორი დაყვილება. მე მგონია, რომ ჩვენი რომანებიც ამ საზომს არ გასცილებია. ამ თვალსაზრისით, ისინი უმრავლეს შემთხვევაში უფრო მოთხრობებია. რომანი უთუოდ მოითხოვს დიდ სინთეზს და, რაც მთავარია, ამ სინთეზის იდეურ და მხატვრულ გაშლას, ეპიკური სიმბოლოების დარჯჯაკში გატარებას“ (ქიაჩელი 1986: 265).

ეს „დიდი სინთეზი“ კი განხორციელდა დემნა შენგელაიას, კონსტანტინე გამსახურდიასა და გრიგოლ რობაქიძის მოდერნისტულ რომანებში. „სანავარდოსა“, „დიონისოს ღიმილსა“ და „გველის პერანგში“ სრულყოფილად წარმოჩნდა მოდერნიზმის პრინციპები. მოდერნისტულ რომანებში გამოვლინდა სამყაროსადმი მწერლის სრულიად ახლებური დამოკიდებულება. ავტორის „თანამედროვეობა“ განსაზღვრავდა რომანის სტილს. თანამედროვეობა კი გულისხმობდა ანმეოს იმგვარ აღქმას, რომელიც იერთებდა წარსულსაც და მომავალსაც. თავის ცნობილ ესეში „ადამიანის სულიერი პრობლემა“ კ. იუნგი თანამედროვეობას განიხილავდა არა როგორც დროულ ქრონოლოგიასთან დაკავშირებულ მოვლენას, არამედ, როგორც კულტურულ – ფსიქოლოგიურს. მისი აზრით, თანამედროვე ადამიანად ყოფნა ნიშნავდა ანმეოს „გაგებას“ და რაც შეიძლება ნაკლებად ყოფნას არაცნობიერის ტყვეობაში. მიმდინარე დროის მომავლის თვალთ შეხედვას და შეფასებას. იგი თანამედროვედ მიიჩნევდა რჩეულ ადამიანს (ყიასაშვილი 1988: 25). სწორედ ამგვარი რჩეულები იყვნენ ქართველი მოდერნისტები, რომელთა რომანის გმირებიც ეპოქის სულიერ ტკივილებს გამოხატავდნენ.

ქართველმა მოდერნისტებმა მწერლობა აქციეს წმინდა მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებად. აქ მკითხველს აღელვებდა არა მხოლოდ კონკრეტულ ადამიანთა სატკივარი, არამედ იგი განიცდიდა მხატვრულ ნაწარმოებს, როგორც განუყოფელ მთლიანობას. მკითხველი აქ მხოლოდ რეალურს მისადაგებულ განცდებსა და სურათებს კი არ დაეძებდა, არამედ ტკბებოდა რეალობის უჩვეულოდ ტრანსფორმირებული სახეებით. ამ რომანებში არაჩვეულებრივი ძალით წარმოჩნდა, მართლაც, „წმინდა მხატვრულობა, წმინდა ძალმოსილება“ (ხოსე ორტეგა ი გასეტი).

ტრადიციული ქართული პროზის პერსონაჟები ძალიან ჰგავდნენ ჩვეულებრივ ადამიანებს. მოდერნისტულ რომანში კი გარკვეული ძალისხმევაა საჭირო, რომ „მიუხვდე“ მწერალს. აქ წინა რიგში წამოინია „ესთეტიკური ტკბობის“ ფენომენმა. ზნეობრივ პრობლემებს გა-

დააჭარბა ფილოსოფიურ-რელიგიურმა და ესთეტიკურმა საკითხებმა. ოსკარ უაილდი, გოეთეს დარად, კათარზისის წმინდა ესთეტიკურ ფენომენად მიიჩნევდა. მისი აზრით, მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოჩენილ განცდებთან ზიარებით მკითხველი განიწმინდება არა ზნეობრივად, არამედ ესთეტიკურად. ამგვარი „განწმენდის“ ფუნქცია იტვირთა ქართულმა მოდერნისტულმა რომანმაც.

როგორც ცნობილია, XIX საუკუნის ქართულ პროზაში იშვიათად იყო პირწმინდად ესთეტიკური ელემენტები. ქართველი მწერლები ცდილობდნენ, რაც შეიძლება მკაფიოდ და ღრმად აესახათ ადამიანური ყოფა, ყოველდღიური თუ საზოგადო პრობლემები, წარმავალი თუ მარადიული წყევლა-კრულვიანი საკითხავები. ეს იყო რეალისტური რომანის უმთავრესი პრინციპები (ნატურალისტური თუ რომანტიკული მიმართება სინამდვილესთან არსებითად არაფერს ცვლიდა). ამ რომანების აღსაქმელად არ იყო საჭირო სპეციფიკური „მხატვრული აღქმა“. რომანის მხატვრული სიძლიერე იზომებოდა იმ ძალის ინტენსივობით, რასაც ის იწვევდა მკითხველში, უმთავრესი იყო, თუ როგორ იმსჭვალებოდა მკითხველი პერსონაჟების ტანჯვითა თუ სიხარულით (ქართული სალიტერატურო კრიტიკა XIX საუკუნის ქართულ რომანებს ძირითადად ამ კუთხით განიხილავდა). რომანი აღიქმებოდა, როგორც ცხოვრების ნაწილი და არა სინამდვილისაგან განსხვავებული სრულიად „აბალი სინამდვილე“. ზუსტად შენიშნავდა ხოსე ორტეგა ი გასეტი, რომ რეალისტური და რომანტიკული სკოლების მხატვრულ პროდუქციაში ჭარბობდა „ადამიანური, მეტად ადამიანური“ (გასეტი 1992: 9).

მოდერნისტი მწერლისთვის, საერთოდ, ამოსავალი „ცოცხალი რეალობის ასპექტი“ იყო, რა თქმა უნდა, გასეტის მოსწრებული შენიშვნით, ვაშლის შესაძლო მხატვრულ მეტამორფოზაში გათვალისწინებული იყო ვაშლის ის პირველადი ფორმა, რომელიც მას ჰქონდა იმ მომენტში, როცა ჩაკბეჩას უპირებდნენ. ყველა დანარჩენ ფორმაში კი, 1600 წელს დახატულს ავიღებთ, თუ ბაროკოს სტილით შექმნილი ვაშლისა და ორნამენტის კომბინაციას, თუ სეზანის ნატურმორტს, ან მარტივ მეტაფორას, სადაც ვაშლი ქალწულის ღანვთანაა შედარებული, ყველა ფორმაში მეტ-ნაკლებად ინახება პირველადი ხატება (გასეტი 1992: 34).

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში სინამდვილე ხან სიზმარში, ხან ჩვენებასა თუ ხილვაში, ხან ლეგენდასა და ზღაპარშია ტრანსფორმირებული ხშირად იმგვარად, რომ რეალობის „პირველადი ხატება“ თითქმის აღარ მოჩანს. სამყარო არა მხოლოდ საგნებისა და მოვლენების, არამედ ადამიანთა იდეებისგანაც შედგება. მოდერნისტმა მწერლებმა, რომელთა მზერა ადამიანთა შინაგანი სამყაროსკენ უფ-

რო იყო მიმართული, ვიდრე გარეთ, იდეები აქციეს მხატვრული გამო-სახვის საგნად. ქართულ მოდერნისტულ პროზაში გვხვდება წმინდა მხატვრული ფორმები, ირეალურობა. ეს ფორმები ხშირად არღვევენ ადამიანთა სახეებისა თუ კაცთა ბედის ჩვეულებრივ წარმოდგენას.

„სანავარდოს“, „გველის პერანგის“, „დიონისოს ღიმილის“ „გამო-გონილი ცხოვრება“ ერთგვარად აუქმებს „უშუალო ცხოვრებას“ და ეს იწვევს მხატვრულ ტკბობას. ამ რომანთა ბევრი პასაჟი იწვევს სპეციფი-კურ ესთეტიკურ გრძნობას – ერთგვარ მეორეულ ემოციას, რომელიც დაკავშირებულია ინტელექტსა და ინტუიციასთან. ამ რომანებში წარ-მოჩენილი სურათები ხშირად არ მოითხოვენ მკითხველის „ჩარევას“, პირიქით, იწვევენ ერთგვარ გრძნობიერ გულგრილობას, იმავდროუ-ლად, გონებისმიერ აქტივობას, ინტუიციური გზების ინტენსივობას.

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში განსაკუთრებული ყურადღე-ბა მიექცა მეტაფორას და მას მიენიჭა დამოუკიდებელი სუბსტანციური მნიშვნელობა. აქამდე მას უფრო მეტად ჰქონდა ორნამენტის, დეკორა-ციის ფუნქცია. ახალი ძალით წარმოჩნდა ქართული სიტყვა, რომელიც იქცა არა მხოლოდ გარკვეული აზრის, არამედ ფერისა და მუსიკის მატარებლად.

მოდერნისტულ ნარატივში სინთეზირდა პროზისა და პოეზიის ელემენტები. ყურადღება გამახვილდა ფერწერული სიზუსტით შეს-რულებულ შუქ-ჩრდილის თამაშზე, ფერებისა და მუსიკალური რიტმის ნიუანსებზე. შარლ ბოდლერი რომანს „ნაბუმარ ჟანრად“ მიიჩნევდა, რომელსაც არ გააჩნდა საზღვრები. სწორედ ამგვარი იყო ქართული მოდერნისტული რომანები.

კონსტანტინე გამსახურდიამ თვითონვე გამოკვეთა ის სიახლეები, რომლებიც „დიონისოს ღიმილში“ გამოვლინდა. ეს იყო: 1) კულტურუ-ლი რომანი (XIX საუკუნის საქართველოში არ იყო ამის ტრადიცია); 2) რო-მანი „გამართული“ იყო პოეტური პროზით; 3) მოხდა ევროპული და სპარსული სამიჯნურო რომანის სინთეზი; 4) რომანი სავესე იყო ფორ-მალური ძიებებით; 5). რომანს ჰქონდა ურთულესი ფორმა (13 ქება და 59 ნოველა); 6) ქართული მოდერნისტული რომანი გენეტიკურად და-უკავშირდა დასავლურ რომანს; 7) რომანში წარმოჩნდნენ ახალი ტიპის პერსონაჟები, „ევროპული გაგების“ გმირები; 8) ყურადღება გამახვილ-და ადამიანის სულიერ ტრაგიზმზე, მის „ზედმეტობაზე“; 9) რომანში აისახა ევროპული ცივილიზაციის სურათები; 10) რომანში აღორძინდა ძველი ქართული პროზის ტრადიციები (გამსახურდია 1992: 225).

ლიტერატურა, საზოგადოდ, გაიაზრება, როგორც მწერლის დი-ალოგი სამყაროსთან. მხატვარი პასუხობს რეალობას, ეწინააღმდეგება ან ეთანხმება და შექმნილი სამყაროს სურათში ახდენს თავისი თავის

რეალიზებას. შილერი ამას განმარტავდა, როგორც ერთგვარ თამაშს. მოდერნისტულ პროზაში ამ თამაშის წესები გართულდა და გამრავალფეროვნდა. XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ მოდერნისტულ პროზაში გაიზარდა შემოქმედი სუბიექტის აქტიურობა. მწერალი ხშირად პერსონაჟებად აქცევს თავის ცალკეულ თვისებას, ოცნებასა თუ მისწრაფებას. რომანი იქცა თვითშემეცნების საშუალებად. სულში ჩალრმავებამ თხრობაში შემოიტანა მისტიკურ-რელიგიური ინტონაციები. მხატვრული ტექსტი იქცა სამყაროს ერთგვარ შიფრად. გართულდა სიმბოლოების გამოცნობა, რადგან ცალკეულ სახეებს მიენიჭათ მრავალმნიშვნელოვნება.

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში ერთმანეთს ენაცვლება რეალური და ირეალური სიბრტყეები. ხასიათების არქეტოპულობა ავლენს სამყაროს ზოგად კანონზომიერებებს. გმირი გაიზარდა, როგორც კონკრეტული ადამიანი კონკრეტულ ეპოქაში, იმავდროულად, იგი იხატება უშორეს წარსულთან მიმართებით (მითი, ბიბლია, ზღაპარი, ლეგენდა). ეპიზოდების სხვადასხვა „განზომილებაში“ გააზრება წარმოაჩენს მოდერნისტულ რომანში წარმოჩენილი პრობლემების სიღრმეს.

„მოდერნი, მითოზირებული, მოითხოვს უდიდეს დაძაბულობასა, ცოდნას მოითხოვს, სიღრმისეულ ცოდნასა, მითებისა და მითოსისა, რელიგიებისა და რელიგიისა, ფილოსოფიებისა და ფილოსოფიისა, იდეებისა და იდეისა, ისტორიებისა და ისტორიისა, თეოლოგიისა, პოლიტიკისა, პოლიტეკონომიისა, ფსიქოლოგიისა, ბიოლოგიისა“, – წერს ოთარ ჩხეიძე (ჩხეიძე 1986: 315).

ქართულ მოდერნისტულ რომანში განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა მითოსს. „სანავარდოსა“, „გველის პერანგსა“ და „დიონისოს ღიმილში“ მითოსი (ბერძნული, ქართული, შუამდინარული) მოხმობილია ტექსტის მხატვრული და აზრობრივი შრეების გასაღრმავებლად, სახეების განსაზოგადებლად. ამ რომანებში მითოსი ხშირად ასოციაციებით, რემინისცენციებითა და მინიშნებებითაა წარმოდგენილი. მწერლები მითოსურ და რეალურ სიბრტყეებს ერთმანეთს უნაცვლებენ და მკითხველს საშუალებას აძლევენ, რეალურ ფაქტებსა და მოვლენებში სამყაროსა და სულის უნივერსალური კანონები ამოიკითხონ. დემნა შენგელაიასთან, გრიგოლ რობაქიძესა და კონსტანტინე გამსახურდიასთან განსხვავებულადაა წარმოდგენილი მითოსის სახეთა მხატვრული ინტერპრეტაციები, მაგრამ საერთოა ის, რომ მათი საშუალებით ხდება პროფანული დროის გარღვევა და მარადისობასთან ზიარება. მოდერნისტულ ტექსტში სამყაროს მთლიანობა სულ სხვანაირად იქნა მოაზრებული. აქ ერთ სიბრტყეზე მოექცა მითი, ისტორია,

კულტურა და ადამიანი (როგორც მხატვრული ტექსტის სუბიექტი) სწორედ ამ სიბრტყეზე პროეცირდა.

მითი ამ რომანებში წარმოჩენილია, როგორც სიცოცხლის ნაწილი. ეს სიცოცხლე კი გააზრებულია არა მხოლოდ როგორც კონკრეტული კაცისა, არამედ კაცობრიობისა. ამიტომაც არის ასეთი ხელშესახები რომანებში დიონისესა თუ იშთარის მითის განცდა. მოდერნიზმის „სახარებად“ გამოცხადებულ ჯეიმს ჯოისის „ულისეში“ ჰომეროსის „ოდისეასთან“ პარალელის გამოყენება ტომას სტერნზ ელიოტმა სამეცნიერო აღმოჩენის ტოლფასად ჩათვალა. იგი წერდა, რომ მანამდე რომანი ასეთ საფუძველზე არავის ჰქონდა აგებული. ელიოტის აზრით, ამ რომანის შემდეგ შესაძლებელი გახდა, თხრობის მეთოდის ნაცვლად მითოსური მეთოდის გამოყენება. ამ ახალ მეთოდს იგი ასე განმარტავდა: „ეს არის უბრალოდ შემონმების, ფორმისა და მნიშვნელობის დადგენის გზა ამოებისა და ანარქიის იმ უზარმაზარ პანორამაში, თანამედროვეობა რომ ჰქვია. ეს ის მეთოდია, მისტერ იეიტსმა რომ მოიმარჯვა და, დარწმუნებული ვარ, მისი საჭიროებაც თანამედროვეთაგან პირველად სწორედ მანვე შეიცნო“ (ელიოტი 1996: 420). ჯოისის ნაწარმოებთა მსგავსად, „მითოსურია“ თვით ელიოტის პოეტური შემოქმედება, განსაკუთრებით მისი „უნაყოფო მიწა“. საზოგადოდ, XX საუკუნის 20-იან წლებში „მითოსურ მეთოდს“ ბევრმა მიმართა, მათ შორის, ყველაზე გამორჩეულნი იყვნენ ეზრა პაუნდი და უილიამ ბატლერ იეიტსი.

ქართველი მწერლები, როგორც ჭეშმარიტი ინტელექტუალები, კარგად იცნობდნენ ბერძნულ და შუამდინარულ მითოსს. იმავდროულად, ქართულსაც. სწორედ მაშინ მტკიცდებოდა ქართული ფოლკლორული სკოლის დიდი ტრადიციები. ივანე ჯავახიშვილისა და სხვათა ახალი გამოკვლევები ამდიდრებდნენ და აღრმავებდნენ წარმოდგენებს ქართველთა უძველეს ეთნოსზე. თვითონ დემნა შენგელაია ნაყოფიერად მოღვაწეობდა ფოლკლორის სფეროში და მრავალი საინტერესო წერილიც დანერა. ცნობილია, H_2SO_4 -ის ლიტერატურული ჯგუფი რა დიდ ყურადღებას აქცევდა ზღაპარს, შელოცვას და, საზოგადოდ, ხალხურ შემოქმედებას (ამ ჯგუფის წევრი იყო დემნა შენგელაიაც).

მითოსისადმი დამოკიდებულებას ქართული მოდერნიზტული რომანის გმირები სხვადასხვანაირად ავლენენ: 1. მითი წარმოდგენილია, როგორც გმირის გარკვეული ცოდნის დასტური (გმირი იცნობს მითს, მითის გმირებს ასახელებს გარკვეულ კონტექსტში). მითი მოიხმობა, როგორც ტექსტი, საიდანაც შეიძლება ციტატების გამოყენება. კონსტანტინე გამსახურდია „დიონისოს ლიმლიში“ როცა აღწერს სავარსამიძისა და ფარვიზის ცხენებით ჭენებას, ასეთ შედარებას მოიხმობს:

„თითქოს პოსეიდონს ბნელი სულები გამოეგზავნა ჰიპოლიტოსის ცხენების დასაფთებლად“ (გამსახურდია 1992: 358).

2. რომანის გმირთა ცხოვრების გარკვეული ეპიზოდები მიემსგავსება ცნობილი მითის გმირისას. ოღონდ ეს „მიმსგავსება“ ხან ეზოთერულია და ხან ეგზოთერული (მაგალითად, ბონდო – თამუზი, სავარსამიძე – დიონისე). თომას მანი წერდა ვაგნერზე: „ერთბაშად ნათდება პერსპექტივა და ადამიანური ხილვების უპირველეს და უადრეს ხატებთან გვაბრუნებს... თამუზსა და ადონისს... ოზირისსა და დიონისოს... ყოველივეს სწვდება ეს მითიური მზერა“ (მანი 1995: 23).

შეიძლება ვისაუბროთ ქართველ მოდერნისტთა მითიურ მზერაზეც, რადგანაც ისინიც სწვდებიან უადრეს ხატებს და გვაბრუნებენ იმ ჟამში, როცა „ყველაფერი პირველად ხდებოდა“. მითის „მაკრომო-დელოში“ ირეკლება გმირის ცხოვრების „მიკროსამყარო“. მაგალითად, „სანავარდოში“ იშთარ-თამუზის მითში ირეკლება ბონდო ჭილადის ცხოვრების ძირითადი პრობლემები. რომანის გმირი სამყაროს ისევე განიცდის, როგორც მითის პერსონაჟი, ე. ი. ლაღად, გახსნილად, პირისპირ უმზერს საგანთა და მოვლენათა შუაგულს, გზნებს ნოუმენს. ხშირად ამგვარი „კონტაქტი“ სამყაროსთან ხორციელდება ექსტაზისას.

ქართველი მოდერნისტები ექსტაზს ექსპრესიონიზმის ქმედით ფორმად მიიჩნევდნენ. „ხელოვნება – ეს დაჭერაა საგნებზე ღვთის კვალისა. იგი იჭერს ღვთიურ ნომოსს სამყაროსას. მაგრამ რა გზით? მხოლოდ ექსტაზით. ექსტაზით უნდა გაარღვიოს სულმა ტრანსცენსი. მხოლოდ მაშინ იხილავს იგი ღმერთს“ (რობაქიძე 1924: 23). სწორედ ამგვარად, ექსტაზით გაარღვევს ხოლმე არჩიბალდ მეკემის სული ტრანსცენსს და იგზნებს არყოფლს, მაგრამ საგულვეტელს, ხან წარსულს „იყნოსავს“, ხან მომავალს. ექსტაზისას დრო თითქოს ჩერდება. „არის მხოლოდ წარსული, ანმყო მიმქრალია. მომავალი ხანდახან თუ იელვებს, როგორც აზრი თუ ფიქრი. არის მხოლოდ წარსული და ისიც – როგორც ზმანებულის მოგონება“ (რობაქიძე 1989: 121). ექსტაზისას „ასტრალური ლანდები გალურსულნი და თვალებდანისლულნი გაგუდულან და შინაგან იყურებიან“. სწორედ ექსტაზისას „ამოვარდება“ არჩიბალდი რეალობიდან და ირეალურში „გადანაცვლებს“. ასეთ დროს მისთვის გასაგები და ახსნილი ხდება სხვა დროს გაუგებარი და გონებისთვის მიუწვდომელი: „ეხლა იგი წინაპარშია თვითონ და ხედავს: ხილვას სინას მთაზე – მოგზაურობას უდაბნოში – გახელებას და მცნებათა დაფის დახეთქებას – ჯიუტი და ურჩი ხალხის დაურვებას – სრაელის წყევას – უკანსკნელ სიმარტოვეს კაცისას. გზნობს ნაღვლს მისას“ (რობაქიძე 1989: 125).

ხშირად რომანში მითის მოვლენა ან მითის გმირი წარმოჩნდება, როგორც სიმბოლო გარკვეული ვნებისა. მაგალითად, დიონისე ამხელს, ერთი მხრივ, ადამიანის ნებას, მის ირაციონალიზმს, რაც ცნობიერ სამყაროში ხორციელდება ამბოხით, შფოთით, ხოლო, მეორე მხრივ, სწრაფვით საიდუმლოს ახსნისკენ, დაფარულში შეღწევისკენ, დაკეტილის გაღებისკენ, რაც „ზედაპირზე“ ირეკლება განსხვავებული მოქმედებებით.

მითი ქართულ მოდერნისტულ რომანში ვლინდება, როგორც პირველყოფილი (ადამიანის ხელდაუქარებელი) სამყაროს შემოჭრა რეალობაში. სამივე რომანში გმირებს ნებისმიერი იდეალის ძიებისას მითის წყურვილი თან დაჰყვებათ და სტანჯავთ, რადგან არსად არ არის „ის“, რისი მოპოვებაც სურთ, ანუ შერთვა, შერწყმა სამყაროსთან. სიცოცხლეშივე იმ მდგომარეობის განცდა, რაც ადამიანს სიკვდილის მერე მიენიჭება.

ქართული მოდერნისტული რომანები უკვე იყო იმგვარი მხატვრული ტექსტები, რომელთა ნაკითხვა შეიძლებოდა „მითის დონეზე“ ე. ი. გარკვეული მითის გააზრება მკითხველს აძლევდა რომანის სამყაროში შეღწევის ერთი გზის გასაღებს. (რაც გულისხმობს, რა თქმა უნდა, სხვა გზებსაც, ე. ი. რომანის ნაკითხვას სხვა დონეზე, სხვა თვალსაზრისით).

თომას მანი მითს მოზეიმე სიცოცხლის მოდელს უწოდებდა, რისი მეოხებითაც წამი ხდებოდა განუზომლად დიდი, ხოლო პიროვნული არსებობა „თავს აღწევდა ვინრო ჩარჩოებს“. ნერილში „ფროიდი და მომავალი“ იგი წერდა: „ცხოვრება მითში... ერთგვარი ზეიმია. აქ წარსული გარდაიქმნება აწმყოდ, ის იქცევა რელიგიურ აქტად, ეკლესიის მსახური რომ აღასრულებს გარკვეული პროცედურების მერე. ის იქცევა ნადიმად, ყოველწლიურ ნადიმებად, წარსულის აღორძინებად აწმყოში“ (მანი 1989: 489). მირსეა ელიადე აღნიშნავს, რომ მითები აღწერენ საკრალურის შემოჭრას სამყაროში, რომ მითი ყველა უმნიშვნელოვანესი ადამიანური ქცევის მოდელად გვევლინება (ელიადე 1993: 101). ამის გათვალისწინებით ნათელი ხდება ამა თუ იმ მხატვრული სახის არსი.

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში პარალელურად არსებობენ რეალური და მითოსური სიბრტყეები. პერსონაჟები თითქოს ქანაობენ მათ შორის, ამიტომაც კონკრეტული ფაქტი გაიაზრება ხშირად რეალურადაც და სიმბოლურადაც. ემპირიულ პლანში ამ პერსონაჟებს აქვთ თავიანთი კონკრეტული ფუნქცია. უცხოეთში გადახვეწილი არჩიბალდი დაექებს მამას და სამშობლოს, ბონდო ჭილაძე უნაყოფობის სენისგან თავდაღწევას ცდილობს, კონსტანტინე სავარსამიძე ცხოვრებაში საკუთარ ადგილს დაექებს. ამ პერსონაჟებს, ამასთანავე, სხვადასხვა

სიბრტყეში სხვა სიმბოლური მნიშვნელობებიც აქვთ. ისინი „მოძრაობენ“ ბიბლიურ, მითოსურსა და რეალურ დროსივრცულ არეალში და სწორედ ეს განაპირობებს მათს სახეთა მრავალმნიშვნელოვნებასა და სიმბოლურობას.

თომას მანი საუბრობდა მითზე, როგორც პიროვნების „აქტივიზაციის“ ერთ-ერთ ხერხზე. „სანავარდოში“ იშთარ-თამუზის მითის მოხმობით გმირი უფერული ყოფიდან მწერალს გადაჰყავს ფერადოვან, მთლიან სამყაროში.

ქართული მოდერნისტული პროზა ბევრი რამით ნააგავს ევროპულს, მაგრამ ერთი არსებითი ნიშნითაც განსხვავდება – ეს არის ინტერესი ეროვნული პრობლემებისადმი. დემნა შენგელაიას, კონსტანტინე გამსახურდიას, გრიგოლ რობაქიძის რომანებში ხან შეფარულად, ალეგორიებითა და სიმბოლოებით, ხან კი ცხადად და გამჭვირვალედ ირეკლება საქართველოს ბედი. ამით ის აგრძელებს XIX საუკუნის რომანის ტრადიციას, მაგრამ, რა თქმა უნდა, პრობლემის მხატვრული გადანეწყვის გზით კი მნიშვნელოვნად განსხვავდება.

XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართული მოდერნისტული რომანი იყო სრულიად ახალი ტიპის, ნოვატორულ-ექსპერიმენტული, ინტელექტუალური რომანი. ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში მოხდა ევროპული მოდერნიზმის ერთგვარი ინტერპრეტაცია. იგი გამოვლინდა, როგორც ტრადიციისა და ნოვაციის სინთეზი, რამაც შექმნა ქართული ლიტერატურის განახლების ფუნდამენტი. ქართული მოდერნისტული რომანი წარმოადგენდა, უპირველესად, ესთეტიკურ ფენომენს და ქმნიდა სამყაროს, ადამიანისა და სულის ახალ მხატვრულ მოდელს. მასში გამოვლინდა ევროპული მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ყველა ძირითადი ტენდენცია (დეკომპოზიცია, რეფლექსია, დაწმენდილი განცდა, ექსპერიმენტი, პლურალობა). იმავდროულად, ეროვნული პრობლემები კვლავ დარჩა მწერალთა უპირველეს საფიქრალად, თუმცა ერის ბედის სატკივარიც მოდერნისტული თვალთახედვის პრიზმაში გარდატყდა.

ქართულ მოდერნისტულ რომანში თავისებურად გადაიმუშავდა ქართული კლასიკური პროზის მდიდარი ტრადიციები. ეს იყო ერთგვარი განახლებული არქაიკა (შუა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი მისტიკა, მეტაფორული ენა, სახეთა ალეგორიულობა და სხვა). ევროპულ მოდერნისტულ რომანებთან პარალელები ავლენს, რომ XX საუკუნის 20-იან წლებში ქართული კულტურა, მართლაც, „ევროპის რადიუსით გაიმართა“. მოდერნისტულ რომანებში ერთმანეთს შეერწყა იმპრესიონისტული, სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული ნაკადები, რამაც სტილის ერთგვარი ეკლექტიურობა გამოიწვია.

ჯეიმს ჯოისისეული „მითოსური მეთოდი“ ქართულ მოდერნისტულ რომანშიც გამოვლინდა, როგორც სინამდვილის მხატვრული გარდასახვის უპირველესი საშუალება. ბერძნული, შუამდინარული და ქართული მითოსური სახეების მხატვრული ინტერპრეტაციის გზით სამყაროსა და ადმიანის სულის სიღრმეები ახლებურად წარმოჩინდა. ქართველი მოდერნისტი რომანისტები მითოსურ და რეალურ სიბრტყეებს ერთმანეთს უნაცვლებენ და მკითხველს საშუალებას აძლევენ რეალურ ფაქტებსა და მოვლენებში სამყაროსა და სულის უნივერსალური კანონები ამოიკითხონ.

ქართული მოდერნისტული რომანი იყო ისეთი მხატვრული ტექსტი, რომელიც სიმბოლური მრავალმნიშვნელოვნების გათვალისწინებით რამდენსამე დონეზე ნაკითხვა-გააზრებას მოითხოვდა. მასში აქცენტირდა ინტელექტუალური ინტუიცია. ქართულ მოდერნისტულ რომანში უდიდესი ყურადღება მიექცა ეპიფანიის მხატვრულ ფუნქციას. ნარცისიზმი ქართულ მოდერნისტულ რომანში გამოვლინდა მორალურ, ფსიქოლოგიურ და მითოსურ პლანებში. ამ რომანებში წინაპრისა და შთამომავლის დამოკიდებულება, წარმოდგენილია, როგორც მითოსური ერთობა.

რეალობის მოდერნისტული მეტამორფოზები ავლენს ავტორთა მრავალფეროვან დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი. ამ რომანებში ხდება ჩაღრმავება, ერთი მხრივ, ერის სულში (გრიგოლ რობაქიძისეული კარდჰუს ძიება), მეორე მხრივ, მსოფლიო სულში. ქვეცნობიერის მხატვრულ გამოსახვას უდიდესი მნიშვნელობა მიენიჭა. ის, რასაც გალაკტიონი 20-იან წლებში ერთ წერილში ქართული პოეზიის შესახებ წერდა, თავისუფლად შეიძლება საერთოდ მაშინდელ მწერლობაზე გავავრცელოთ. მისი აზრით, თანამედროვე პოეზიას დიდი კავშირი ჰქონდა ძველ საქართველოსთან. ახალი ლიტერატურა შეეცადა წარსულისგან „შეუსრულებელი“ იდეების გატარებას, შემოიტანა რა თანამედროვე პოეზიაში ახალი სტილი. სტილი უფრო ღრმა, ხელოვნური, ნიუანსებითა და ძიებებით სავსე, განშორებული წინანდელ ჩვეულებრივ ენას. პალიტრათა ყველა ფერით და ტექნიკურ ლექსიკონთა სიტყვებით, კლავიატურის ნოტებით. „იდეები უკანასკნელთა მიერ გადმოცემულნი არიან გამოუცნობელი და ძლივს შესამჩნევი, ძლივს დასაჭერი ანარეკლით, ფორმა კი გადმოცემულია ნისლიდან და დაბურულ სახეებით. სტილი სავსეა ნევროზით. მოუშორებელი იდეების ჰალუცინაციებით, რომელნიც პირდაპირ შეშლამდე, შერყევამდე მიდის“. „ახალ სტილში არის ბუნდოვანება და ამ ნისლში ძლივს გასარჩევად ირევიან ცრუმორწმუნეობის სანთლები, უძილო ღამეების საშიშარი აჩრდილები, საშინელი ღამეები, სულიერი ქენჯნა, რომელიც იღვი-

ძებს სულ მცირეოდენ ხმაურობაზე, საოცარი ოცნებები, რომელიც გაუკვირდებოდა დღის სიცხადეს, ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რასაც კი მოწყენილს, გამოუსახველს და გაუგებრად საშინელს ინახავს სული თავის უძირო და შეუცნობელ ხვეულებში“ (ტაბიძე 1986: 245).

კიტა აბაშიძემ ზუსტად შენიშნა 20-იანი წლების ქართულ პროზაში მიმდინარე ტენდენციები. 1924 წელს თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაზე დაკვირვებისას შენიშნავდა: „ქართული მწერლობა დაუბრუნდა თავის თავს, თავის მეს: ინდივიდუალიზმის, სულიერი კარჩაკეტილობის პრინციპის აღიარებამდე მივიდა. ეს ადვილი ასახსნელიც არის: ჩვენი ლიტერატურა ორგანიულად არ არის დაკავშირებული ეპოქის ქარიშხალთან. იგი სდგას თავის პოზიციაზე და გვიმტკიცებს: ხელოვანი იყო და იქნება დამოუკიდებელი, თავისუფალი. ჭეშმარიტი შემოქმედი მარტოა ყოველთვის, მას არავის დახმარება არ სჭირდება. მე არ მიკვირს, რომ კოლექტივიზმის ხანაში ჩვენში „ლონდა“ და „გარსი მარადი“ იწერება. პიროვნების უარყოფის ყამს – პიროვნება აყვანილია უმაღლეს მწვერვალამდე“ (აბაშიძე 1924: 14). კონსტანტინე გამსახურდიასთვის მოდერნიზმი ნიშნავდა, იმავდროულად, უნივერსალიზმსაც. ახალ იდეებსა და ახალ ფორმებს – ევროპის გვერდიგვერდ სიარულს.

ეს რომანები წარმოჩნდა, როგორც თამაში – ოსტატობის სრულიად ახალ, განსხვავებულ დონეს რომ გულისხმობდა. მასში სრულყოფილებამდე დაიხვეწა კომპოზიციის, შენიღბვა-ჩანაცვლების ხერხები.

იგი იყო ტექსტი საზღვრების გარეშე, რაც გულისხმობდა მკითხველის გონებაში „ფორმალური საზღვრების“ გადანაცვლებას. მასში ახლებურად გამოვლინდა აქტანტის პრობლემა, რომელიც მისი გაორების ორიგინალურ ვარიაციებში გამომჟღავნდა. ყურადღება მიექცა გმირის ქვეცნობიერის დახატვას შინაგანი მონოლოგისა თუ ცნობიერების ნაკადის ტექნიკით. ქართულ მოდერნისტულ რომანებში გართულდა ნარაციის სხვადასხვა პლანის მონაცვლეობა. მასში წარმოდგენილი პრობლემები უმთავრესად ინტელექტუალური მკითხველისთვისაა გამიზნული. ამ რომანების გმირთა ნუხილი ხშირად არის არა ემპირიულ-ფსიქოლოგიური, არამედ ექსისტენციალურ-ონტოლოგიური, ყოფიერების განმსაზღვრელი და განმაპირობებელი.

ამ რომანებში ხაზი გაესვა ადამიანის ნაკლს, მის ჩრდილოვან მხარეებს და ამგვარად თითქოს პოზიტიური იდეალი დაიკარგა. ამ თვალსაზრისითაც გმირი განიხილება არა მხოლოდ კონკრეტული გეოგრაფიული გარემოს, არამედ ევროპის და, საზოგადოდ, მთელი სამყაროს კონტექსტში. ამ რომანებში დროის მეტაფიზიკის ასპექტები წარმოჩენილია ადამიანის „მესთან“ კავშირში. აქ უმთავრესია დროში

განხორციელებული „მეს“ ცვალება და დროში „ჩაღრმავება“, რაც ან-მყოს, წარსულსა და მომავალს ადამიანის სულიერი განვითარების გადასახედიდან წარმოაჩენს. დროსთან ავტორთა დამოკიდებულება თვითნებურია, გვხვდება დროის არსის როგორც ბიბლიური, ასევე მითოსური და ავტორისეული ინტერპრეტაციები. აქ საინტერესოდ წარმოჩნდა დროისა და მუსიკის ერთობა. ქართულ მოდერნისტულ რომანებში წარმოდგენილი პრობლემატიკა მოიცავს ყოფიერების ყველა მხარეს, უპირველესად კი სულიერი კრიზისი, გაუცხოება (სამშობლოსთან, გარემოსთან, საკუთარ თავთან) არის დახატული.

უდიდესი ყურადღება მიექცა ექსტაზის ფენომენს, რომელმაც გამოხატა ადამიანისა და სამყაროს თავისებური ურთიერთდამოკიდებულება. ამ რომანებში გამოვლინდა თხრობის ახალი ტექნიკა, რაც უპირატესად, პროზისა და პოეზიის სინთეზის საფუძველზე გაჩნდა. რიტმული პროზა მთელი თავისი მრავალფეროვნებითა და ნიუანსებით გამოვლინდა ქართულ მოდერნისტულ რომანში. ფერს გამოკვეთილი მხატვრული ფუნქცია მიენიჭა. ფერი არის სიმბოლო, რომელიც, უპირველესად, ადამიანის სულიერ მდგომარეობასა და მის გარემოსთან დამოკიდებულებას ასახავს. ფერი და მუსიკა ერთმანეთს შეერწყა. ქართულმა სიტყვამ მთელი თავისი მხატვრული შესაძლებლობები წარმოაჩინა ქართულ მოდერნისტულ რომანში. მასში წარმოდგენილი ტროპები ამჟღავნებენ როგორც შემოქმედის ინდივიდუალობას, ასევე ეპოქის სულს. ეს ტროპები, საზოგადოდ, მსგავსია XX საუკუნის 20-იანი წლების პოეტური მეტყველებისა.

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში წარმოჩნდა ყველა ის ძიება, რომლებიც დამახასიათებელია მსოფლიო მოდერნისტული ლიტერატურისთვის. აქ გვხვდება იმპრესიონისტული, სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული მიმდინარეობების არსებითი ნიშნები. ცხადია, ქართულ მოდერნისტულ რომანს საფუძველი მოუმზადა ცალკეულ მწერალთა შემოქმედებაში წარმოჩენილმა მოდერნისტულმა ძიებებმა.

გრიგოლ რობაქიძე ფიქრობდა, რომ ხშირად შეუცნობლად იპარება სულში „ატმოსფერული გავლენა იდების“: „მერეჟკოვსკის ერთ შარშანდელ ფელეტონში ეს ამგვარი აფორიზმით გამოთქვა: „ბევრ ჩვენგანს არ წაუკითხავს კანტის „კრიტიკა წმინდა გონების“, მაგრამ სიკვდილის დროს უსათუოდ იგრძნობს იმის გავლენასო“ (რობაქიძე 1996: 32). „ქართული პროზის რენესანსი მჭიდროდ უკავშირდება H₂SO₄-ის ლიტერატურულ სახელს“, – წერდა 1927 წელს ჟურნ. „მემარცხენეობაში“ აკაკი განერელია. საგულისხმოა, რომ დემნა შენგელაია ამ ჯგუფში მონაწილეობდა. კრიტიკოსი დემნა შენგელაიას პროზაულ

შემოქმედებას განიხილავს და განსაკუთრებულ ყურადღებას „ქართულ პროზაში რენესანსის“ ერთ-ერთ ძლიერ გამომხატველ „სანავარდოს“ აქცევს. სწორედ ამ ნაწარმოებზე გამოთქმული შეხედულებები წარმოაჩენს დემნა შენგელაიას შემოქმედების ახალ, მოდერნისტულ ასპექტებს: „დემნა შენგელაია ირეალისტი უფროა, ვიდრე აბსტრაქციის გამმართველი. მის შემოქმედებაში ირრეალი ტიპების თუ მოქმედ გამირების წარმოდგენებიდან გამოდის“. „ანდრეი ბელის შემოქმედებაში კოშმარები აბსტრაქციის ფონზე იშლებიან, დ. შენგელაიას ირეალიზმი საგნების დალაგების შემდეგ მოდის. ირეალი მასში მოცემულია არა პირველად და აუცილებელ პირობად, როგორც აბსტრაქცია სიმბოლისტისათვის“. ა. განერელია მსგავსებას ხედავს დემნა შენგელაიასა და ფეოდორ დოსტოევსკის შორის. მისი აზრით, „დოსტოევსკი ირეალისტია უთუოდ: იგი ალაგებს საგნებს რეალისტის სიმშვიდით, მაგრამ მთელ შენობას ირეალ სფეროში გადაიტანს ხოლმე უეცრივ“ (განერელია 1927: 24).

მოდერნიზმი ქართულ რომანებში წარმოჩნდა, როგორც სამყაროს სრულიად ახლებური განცდის გამოხატვა. სამყაროს ამ რომანების პერსონაჟები განიცდიან არა როგორც ერთხელ შექმნილსა და დასრულებულს, არამედ როგორც მარად ქმნადს, ამიტომაც როგორც თვითონ ფორმა ნაწარმოებებისა, ასევე „შინაარსი“ ერთგვარად დენადია, გარდამავალი, მოლივლივე. პერსონაჟს შეუძლია შეცვალოს დროის დინება, გადაადგილოს სივრცეები, ერთმანეთში შეურიოს ცა და მიწა და შექმნას ახალი, ჯერ არნახული სამყარო. როცა კაფკას პიკასოს ნახატი – ვარდისფერი ქალები უზარმაზარი ფეხებით – აღუწერეს და მხატვარს დეფორმატორი უწოდეს, მწერალს უთქვამს, რომ ეს ნახატი, უბრალოდ, აღნიშნავს სიმახინჯეს, რომელსაც ჩვენი შემეცნება ჯერ კიდევ ვერ იაზრებს. ხელოვნება ხან სარკეა, ხან კი წინ მიდის, როგორც საათი. ქართული მოდერნისტული რომანები ქართულ სინამდვილეში წარმოჩნდა, როგორც „წინ გასწრებული საათი“, ამიტომაც ეს მხატვრული ტექსტები არ იყო იოლად აღსაქმელი და გასაგები.

დამონეზიანი

აბაშიძე 1924: აბაშიძე კ. *თავისუფალი შემოქმედი*. ლეილა, № 3, 1924.

გამსახურდია 1992: გამსახურდია კ. „დიონისოს ლიმილი“. *თხზულებანი* ოცტომად. ტ. II. თბილისი: „დიდოსტატი“, 1992.

გასეტი 1992: გასეტი ო. ი. *ხელოვნების დეჰუმანიზაცია*. თბილისი: „ლომი-სი“, 1992.

- განერელია 1927:** განერელია ა. *დემნა შენგელაია*. მემარცხენეობა, № 1. 1927.
- ელიოტი 1989:** ელიოტი ტ.ს. „მითი და წესრიგი“. *ესეები*. თბილისი: „მერანი“, 1989.
- ელიადე 1993:** ელიადე მ. *მითის ასპექტები*. ივერია (ქართულ-ევროპული ინსტიტუტის ჟურნალი), № 1, 2. თბილისი: 1992-1993.
- მანი 1995:** მანი თ. *რიჰარდ ვაგნერი*. თბილისი: „მერანი“, 1995.
- მანი 1989:** მანი თ. „ფროიდი და მომავალი“. *ესეები*. თბილისი: „მერანი“, 1989.
- რობაქიძე 1989:** რობაქიძე გრ. „გველის პერანგი“, „ფალესტრა“. თბილისი: „მერანი“, 1989.
- რობაქიძე 1924:** რობაქიძე გრ. *ქსპრესიონიზმი*. კავკასიონი, № 1, 1924.
- ტაბიძე 1986:** ტაბიძე გ. „ძვირფასი საფლავები“. *ქართული ლიტერატურული ესსე*. თბილისი: „მერანი“, 1986.
- ქიაჩელი 1986:** ქიაჩელი ლ. „ქართული რომანის ზოგი ამოცანა“. *ქართული ლიტერატურული ესსე*. თბილისი: „მერანი“, 1986.
- ყიასაშვილი 1988:** ყიასაშვილი ნ. „თანამედროვეობა და მოდერნიზმი“. *დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა*. თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1988.
- ჩხეიძე 1986:** ჩხეიძე ო. *რკალი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1986.

მოდერნიზმის ესთეტიკა და ოპოზიციური რიტორიკა

Easthetik of modernism and opositional retorik

TATIANA BYSTROVA

Russia, Moscow

Moscow City Pedagogical University

The substance of pleasure in Gabriele D'Annunzio's works

From his very first steps into the literature scene aestheticism and interpretation of pleasure from aesthetic point of view were characteristic of Gabriele D'Annunzio, a very famous Italian poet and writer. In the article we analyse the subject of pleasure on examples of two D'Annunzio's poems and two novels – «The Child of Pleasure» and «The Innocent».

Key words: Erotic, pleasure, D'Annunzio, decadence, aestheticism, Italian literature.

Т.А. БЫСТРОВА

Россия, Москва

МГПУ

Мотив наслаждения в творчестве Габриеле Д'Аннунцио

Габриеле Д'Аннунцио – один из столпов итальянской литературы рубежа XIX-XX вв. Как правило, итальянские исследователи относят его творчество к декадентизму (см., напр.: Arcangelo 1989), одному из ответвлений модерна, сопоставимому с первой волной русского символизма, однако в последнее время появляются труды, показывающие, что во второй половине своего творческого пути писатель выходит за рамки какого бы то ни было течения и открывает дорогу смелым новаторским решениям литературы нового, XX века (Baldi 2008).

В России творчество Д'Аннунцио до сих пор изучено крайне мало. Основную информацию о нем можно почерпнуть из статей в энциклопедиях, словарях писателей, немногочисленных учебниках по истории зарубежной

литературы, предисловиях к его сочинениям (см., напр.: Потапова 1995). Это связано с тем, что в советский период декадентский писатель оказался исключен из списка разрешенных авторов, редкие упоминания о нем носят, в основном, критический характер. В 2000-е годы К.А. Чекалов (*Чекалов 2008*) и Ч. Де Микелис (Де Микелис 2000) внесли значительный вклад в разработку темы восприятия творчества Д'Аннунцио в России, однако интерес исследователей к этому писателю носит разовый и фрагментарный характер, в связи с чем перед российскими итальянистами встает вопрос об анализе и детальном изучении произведений Д'Аннунцио.

Дебютировал Д'Аннунцио как поэт, и уже в его юношеских стихах прослеживается мотив наслаждения. Первый сборник «*Primo vere*» (1879) носит подражательный характер. Ритмический образец стихотворений дебютанта – «Варварские оды» Джозуе Кардуччи, от него же Д'Аннунцио наследует и увлечение античными мотивами. Новое, что вносит юный поэт – это и есть чувственное начало, то, как отдается лирический герой во власть природе и инстинкту, первобытная естественность чувства в сочетании с эстетствующим архаизмом лексики, позднее перекочевавшие и в первые прозаические опыты писателя.

Скандальное стихотворение «*Il Peccato di Maggio*» («Майский грех»), появившееся в важнейшем римском литературном журнале «Византийская хроника» 16 мая 1883 года, воспекает тайный побег поэта с юной Марией Ди Галлезе и раскрывает интимные подробности свидания влюбленной пары. Позднее стихотворение вошло в «*Intermezzo di rime*» (1884), один из самых провокационных и сексуальных сборников поэта. Уже в этом раннем произведении прослеживается тема любовного желания как смерти, и его удовлетворения как возрождения к жизни. Герои-любовники соотносятся с античными персонажами, а природа является неизменной составляющей эротической сцены. На русский язык стихотворение, как и большинство поэтического наследия Д'Аннунцио, не переводилось, поэтому предлагаем подготовленный нами подстрочник:

*Atterrita a que 'sùbiti vibramenti d'ignote fibre, ella con aneliti, gemiti, con immote le pupille e convulsa la bocca, ornai perduta, omai perduta senza scampo, ornai posseduta da la dolce e terribile forza a cui la foresta, era schiava in quell'ora, pendea su me...
La testa
in dietro all'improvviso abbandonò.*

*Le chiome
effuse le composero un letto ov'ella, come per morire, si stese. Un irrigidimento, quasi un gelo di morte, l'occupò. Lo spavento m'invase, per un attimo, innanzi a quel candore mortale che pareo cingerla d'un orrore mistico e da l'impuro desio che in me sì forte fiammeggiava difenderla per sempre. Ma fu morte breve.
Tornò la vita ne l'onda del piacere.*

*Chino a lei su la bocca io tutto, come a bere da un calice, fremendo di conquista, sentivo le punte del suo petto insorgere, al lascivo tentar de le mie dita, quali carnosì fiori.
(D'Annunzio 2003: 61)*

Охваченная ужасом волнующих, неизведанных прежде сил, тяжело дыша и стоная, она застыла с неподвижными зрачками и перекошенным ртом, потерянная, но не было уж больше избавленья, ее уж подхватила ужасная и сладостная сила, которая царила в тот час в лесу и нависла надо мною.

Глава ее назад внезапно запрокинулась. И волосы разлились вокруг, она лежала на земле, словно на смертном ложе. Она застыла, точно скованная смерти льдом. И страх объял меня на мгновение, в этой чистой смертной невинности царил мистический какой-то ужас, и во мне зажглось сильнейшее и грязное желанье навсегда ее защитить. Но смерть ее была недолгой. Жизнь вернулась к ней волною наслаждения.

Я наклонился весь ко рту ее, словно желая выпить из бокала, трепеща от сладости победы, и чувствовал возбужденные груди ее под похотливыми руками моими, прекрасные цветы плоти.

В этом небольшом отрывке довольно объемного стихотворения намечаются основные мотивы эротической поэзии Д'Аннунцио. Герои уединяются в лесу – волшебном пространстве, попав в которое они оказываются в сети чар наслаждения и занимаются любовью, словно потеряв самих себя, подобно фавнам и другим мифическим персонажам. В итальянских исследованиях тематика ранней поэзии Д'Аннунцио получает определение «sensualismo e panismo», «sensualismo panico» – «паническая сексуальность», «чувственность и слияние человека с природой», а также «panismo paganesimo» – язычество и поклонение богу пану (Segre, Martignoni 2007:380). Именно пан и нимфы являются божествами, сопровождающими влюбленных в лесу, посредниками между миром людей и миром природы, оказавшись в котором герои познают собственную сексуальность.

Эротические мотивы остаются постоянной составляющей поэзии Д'Аннунцио, однако в более позднем творчестве они представлены не настолько прямолинейно, а фонетическое оформление становится не менее важно, чем визуальный ряд.

Знаменитое стихотворение «*La pioggia nel pineto*» («Дождь в сосновом лесу», 1902) тонко сочетает в себе эстетическую и эротическую составляющие и разрабатывает ту же тему, что и «Майский грех»: тему встречи влюбленных на фоне природы. Героиня уже другая – не юная жена, а зрелая подруга – Элеонора Дузе. Д'Аннунцио не изменяет своему давнему пристрастию к античным отсылкам: стихотворение входит в сборник «Алкион», а героиня получает мифологическое имя Гермiony. Герой призывает возлюбленную прислушаться к звукам дождя и насладиться мимолетным настоящим, не случайно все глаголы в тексте стихотворения в настоящем времени. Визуальное и звуковое восприятие картины оказывается неразрывно слито: сочетание звуков и ритмический рисунок позволяют воссоздать и стук дождя, и трели цикад, и шелест листьев. Д'Аннунцио проявляет себя виртуозом звуковой игры, а описанная сцена выступает и литературой, и живописью, и музыкой. Однако в русском переводе, очень удачном в целом, к сожалению, мотив чувственного наслаждения оказывается значительно стерт.

Так, в переводе исчезает строка: «дождь струится по нашим обнаженным рукам» («*piove su le nostre mani ignude*»), а некоторые важные эротические символы, например, «нетронутый персик» («*pesca intatta*») заменяются на более нейтральные («сердце плодом застыло сладким»).

Присутствие лексемы «*piacere*» – наслаждение – довольно частотно в произведениях Д'Аннунцио, однако в русских переводах оно либо опускается, либо передается иначе, например «страсть», что отнюдь не является синонимом. Так и в данном случае дождь на лице героини видится лирическому герою как плач наслаждения («*par che tu pianga ma di piacere*»), однако в переводе ему лишь «кажется, что ты плачешь», – эротическая составляющая образа полностью исчезает.*

Важнейшая тема стихотворения Д'Аннунцио – присутствие рядом с героями дикой природной силы, как бы захватывающей их в свои сети и пробуждающих в них наслаждение, в русском переводе также оказывается смазана. «*Volti silvani*» – загадочные, лесные, как у фавнов лица героев превращаются в «одинокое лицо», слияние героев с природой и друг с другом («*noi siamo nello spirito silvestre*») обращается в банальную встречу «на поляне, в роще», «*tuo volto erbe*» – лесное, слившееся с зеленью лицо

* Текст оригинала и перевода см.: Д'Аннунцио 1995.

героини становится «строгим и вдохновенным». Интересно, что в тексте оригинала герои оказываются во власти «*verde vigor rude*» – грубой зеленой (лесной) силы, в переводе ставшей нейтральной «травой».*

Потоки дождя на руках и лицах героев и прикосновения мокрых трав к их обнаженным ступням становятся эротической лаской, которая объединяет их, заставляя отдаться любовному томлению (что частично компенсировано в переводе введением отсутствующей в оригинале строки «и дождь станет лаской»). Как и в стихотворении «Майский грех», природа заставляет героев отдаться инстинктам, именно к этому призывает героиню поэт в начале каждой строфы: «молчи», «слушай», «ты слышишь?» – вопрошает он. По мысли Д'Аннунцио, инстинктивное является проявлением божественного в человеке, однако божества эти по-прежнему мифические фавны и древние духи леса.

Согласно интерпретации итальянских исследователей Ч. Сегре и К. Мартиньони, герои «Дождя» переживают «мифическое перевоплощение из людей в существа растительного мира» (Segre, Martignoni 2007:407), однако очевидный эротический аспект данного стихотворения полностью опускается, а связь стихотворения с более ранними поэтическими произведениями Д'Аннунцио также остается за рамками анализа.

Гармония визуального и аудиального плана, присутствие эстетически совершенных образов в сценах описания эротического наслаждения играют для Д'Аннунцио-романиста роль не менее важную, чем для Д'Аннунцио-поэта. Природа и лес сменяются городским пейзажем Рима и утонченным интерьером квартиры главного героя, а преклонение автора перед античностью проявляется в описаниях деталей пейзажа и обстановки (статуи, панорама Рима), а также совершенства человеческого тела (возлюбленная героя после любовной сцены).

Уже с юного возраста Д'Аннунцио было свойственно активное жизнетворчество – он распускал слухи о собственной смерти, заводил многочисленные романы, а женитьба на Марии Ди Галлезе позволила войти ему в высшее общество, о котором он так мечтал. Свою жизнь он строил как роман, себя же представлял утонченным эстетом-любовником.

В 1890 году издательство Fratelli Treves публикуют написанный годом ранее роман Д'Аннунцио «*Il piacere*» («Наслаждение») – ключевой текст, с которого начинается успех писателя за пределами Италии. Роман вбирает

* Следует уточнить, что наши замечания ни в коей мере не направлены на то, чтобы поставить под сомнение поэтическую ценность прекрасно выполненного перевода А. Евдокимова, целью которого являлось, прежде всего, воссоздание звуковой палитры оригинала – Т.Б.

в себя все открытия европейского декаданса и в то же время позволяет составить представление о мировоззрении Д'Аннунцио в этот период жизни. Вдохновленный романом Ж. Гюисманса «Наоборот», итальянец возводит в культ искусственно сконструированное пространство и утонченно аристократический образ жизни Дез Эссента, но в остальном остается верен себе, оживляя это пространство любовными интригами и эротическими сценами. В «Наслаждении» отчетливо заметны следы влияния французских писателей-натуралистов, таких как Флобер, Мопассан, братья Гонкур, а также менее известных декадентов-эстетов и швейцарского эссеиста Анри-Фредерика Амьеля, чей «Интимный дневник» стал образцом душевной аналитики и использовался Д'Аннунцио и позднее в романе «Невинный». Д'Аннунцио впитывает в себя европейскую культуру через французские переводы, ассимилирует источники и преобразует их в собственное оригинальное творчество.

Главный герой романа, Андреа Сперелли, признается итальянскими исследователями alter ego автора, а его образ жизни – идеалом, к которому стремится писатель. С одной стороны Андреа – утонченный эстет и изысканный любовник, с другой – образец «свободной личности» рубежа веков. Д'Аннунцио создает своеобразный миф, в центре которого оказывается герой, обладающий утонченной индивидуальностью, видящий цель жизни «во всеобъемлющем наслаждении искусством, любовью, красотой вещного мира» (Потапова 1982:152). Он разрывается между жадной наслаждения, воплощением которого является его бывшая возлюбленная Элена, и искренним чувством, которое просыпается в нем к Марии, выходявшей его во время болезни.

Перенасыщенность описаниями и внимание к мельчайшим деталям, в частности, в описании обстановки дома Сперелли, туалета его возлюбленной, ее тела после любовных утех, является характерной чертой ранних романов Д'Аннунцио. Нарядом, интерьеру придается большое значение, подчеркивается роль тела как предмета искусства. Тело возводится в культ и уподобляется своеобразному инструменту для достижения наслаждения.

«Наслаждение», ключевое понятие раннего творчества Д'Аннунцио, не случайно выносится в название его программного романа. Согласно энциклопедии Треккани «наслаждение – это чувство удовлетворения жизнью, возникающее вследствие полной реализации физических и духовных желаний и потребностей» (Трессани). Действительно, именно к такому удовлетворению стремится главный герой, однако духовное и физическое сталкиваются в несовместимом противоречии, поскольку воплощается

в двух разных женщинах, которых он стремится слить в некий третий, идеальный образ.

Рассмотрев вышеупомянутый роман с точки зрения употребления лексемы «наслаждение» (piacere), мы выделили три основные «вида» наслаждения, практикуемые протагонистами:

- Эстетическое (внешний вид, голос, элементы интерьера, урбанистика Рима, природа);

- Эротическое (фантазии, возбуждение, любовные сцены);

- Духовно-нравственное (сюда, в частности, можно отнести наслаждение как страдание или временную смерть, когда духовная составляющая персонажа (Мария) препятствует ей ощутить полноту чувственного наслаждения, захлестнувшего героя).

Говоря об эстетической составляющей, следует отметить, что через восприятие красоты телесное и духовное у Д'Аннунцио стремится к нераздельности, изысканность чувственного наслаждения позволяет герою завоевать и душу женщины:

<p><i>I suoi gesti erano lenti e un poco irresoluti, come di chi operando abbia l'animo rivolto ad altro oggetto; le sue mani bianche e purissime avevano nel muoversi una leggerezza quasi di farfalle, non parendo toccare le cose ma appena sfiorarle; dai suoi gesti, dalle sue mani, da ogni lieve ondulamento del suo corpo usciva non so che tenue emanazione di piacere e andava a blandire il senso dell'amante. (D'Annunzio, 2016:16)</i></p>	<p>Ее движения были медленны, несколько нерешительны, как у человека, чья душа во время работы занята другим; ее белые, изумительно чистые руки двигались почти с легкостью бабочек и, казалось, не дотрагивались до предметов, а лишь слегка касались их. От ее движений, от ее рук, от малейшего изгиба ее тела распространялось какое-то тончайшее дыхание наслаждения и ласкало чувства любовника.</p>
---	--

В поисках наслаждения Андреа не знает меры, не случайно лексема «наслаждение» часто встречается с такими словами как «несказанное, безмерное», «поток, источник наслаждения» – оно соотносится с неудержимой стихией, которая захватывает героя, когда он полностью отдается во власть инстинкта. В роли «источника наслаждения» выступает чувственная возлюбленная героя – Елена, чье имя также символично отсылает к античному мифу о Елене Прекрасной, из-за которой разгорелась Троянская война. Она как дарит, так и умеет принимать любовную ласку:

<p><i>Elena aveva chiuso gli occhi, come per gustare più intimamente il rivo di piacere che le saliva dal braccio. Volgeva la mano, sotto la bocca di lui, per sentire i baci su la palma, sul dosso, tra le dita, intorno intorno al polso, su tutte le vene, in tutti i pori. (D'Annunzio 2016:8)</i></p>	<p>Элена закрыла глаза, как бы желая глубже изведать поток наслаждения, поднимавшийся по руке. Она поворачивала руку под его устами, чтобы чувствовать поцелуи на ладони и сверху, между пальцами, вокруг кисти, на всех жилах, во всех порах.</p>
---	--

Основную группу контекстов, где встречается лексема «наслаждение», составляют эротические сцены. Наслаждение характеризуется как «изысканное», «возбуждающее», «неизведанное» и даже «пошлое», герой стремится познать его во всех видах и оттенках. После расставания с Эленой Андреа теряет не любимое существо, но комплекс эстетических и телесных ощущений, неповторимых наслаждений, которые лишь она была способна ему подарить.

С появлением Марии он познает наслаждение-страдание, наслаждение-разочарование. Для Марии наслаждение – это обман, источник греха и страха. Если имя Элены отсылает к античности – а для Д'Аннунцио это эпоха господства мифа, инстинкта, эротики и красоты, то Мария противопоставляется Элене как образ христианской доброты, смирения и духовности. Она способна на действительно глубокие чувства, а ее духовная сущность противится восприятию эротического как самоценного. Мария верит, что своей любовью способна очистить «падшую душу» Андреа, однако искренняя самоотдача возлюбленному губит ее.

При описании отношений героя с двумя женщинами Д'Аннунцио прибегает к технике зеркального отражения – обе при посещении Андреа поправляют вуаль перед зеркалом, ставят чашку на стол, садятся на кожаный стул, и так далее. Почти буквальное повторение сцен способствует возникновению у читателя ощущение *déjà vu*. Принимая Марию в комнате, где он был с Эленой, Андреа находит в этом новое, неизведанное наслаждение, в нем просыпается желание слить обе красоты и овладеть третьей, воображаемой, более настоящей, более идеальной.

В «Наслаждении» отчетливо прослеживается влияние «Дневника» и «Милочки» братьев Гонкур. В частности, образ Марии за фортепиано, описание ее опущенных плеч, в которых герой отмечает редкую аристократичность и грацию, требование Андреа от Марии залога расположения, перчатки, отсылает к французскому источнику.

Противопоставление физического и духовного, чувственного и нравственного находит продолжение в романе «Невинный» (1892). Роман написан в форме исповеди, а признание, которое совершает герой, является для него «непреодолимой моральной потребностью» (Потапова 1982: 173). Главная тема произведения – поиск наслаждения и пренебрежение моральной ответственностью. Подобно Андреа Сперелли, главный герой, Туллио, ставит себя выше общепринятых нравственных норм и живет в свое удовольствие, однако, в отличие от героя «Наслаждения», он связан узами брака.

Туллио Эрмиль – типичный даннунцианский герой, однако в «Невинном» прослеживаются интересные переклички с романами Достоевского: герой размышляет о вседозволенности для избранных личностей, однако в итоге попытка следовать этой философии приводит его к терзаниям ревности, а затем и убийству младенца. Измена жены опрокидывает эгоцентрическую картину мира героя, он наказан, поскольку Джулиана поступает с ним в рамках его же собственной морали. Роман строится на тонком и безжалостном самоанализе протагониста. Подобно Андреа Сперелли, герой ведом жадной наслаждения, алчностью и любопытством к новому чувственному опыту:

<p><i>I miei torti verso di lei s'erano andati accumulando. Io l'aveva offesa nei modi più crudeli, senza riguardo, senza ritenere, trascinato dalla mia avidità di piacere, dalla rapidità delle mie passioni, dalla curiosità del mio spirito corrotto. (D'Annunzio 2016:156)</i></p>	<p>Число моих проступков по отношению к ней увеличивалось все более и более. Я оскорблял ее самым жестоким образом, без стеснения, без удержу, увлекаемый своей алчностью к наслаждениям, быстрой сменой своих увлечений, любопытством своего извращенного воображения.</p>
---	---

Однако этот путь оказывается для него губительным: отвергнув духовную составляющую любовного чувства, герой решается на убийство ребенка, которого жена родила от любовника, и тем самым оказывается обречен на вечные муки совести.

Мотив самоосуждения героя свидетельствует о влиянии на Д'Аннунцио творчества Л.Н. Толстого: Туллио вместе с женой читает «Войну и мир» и рассуждает о том, что каждый человек способен сделать из своей жизни то или иное произведение. Туллио уже не тот эстет и денди, каким

был Андреа Сперелли, он – противоречивый и легко возбудимый человек со сложной психикой, чьи чувственные и интеллектуальные импульсы сменяются с исключительной скоростью. Это совершенно новый герой для итальянской литературы: эгоистичный, обуреваемый плотскими страстями, и в то же время рефлектирующий, страдающий и жаждущий прощения.

В более позднем творчестве Д'Аннунцио герой подтверждает свою «избранность» и выделяется из окружения уже не посредством эстетизации быта и тяги к наслаждениям, пренебрегая законами морали, а выводится на уровень «сверхчеловека», сочетающего в себе лучшие качества избранной личности. Новый персонаж, возникший под влиянием ницшеанских идей, не отрицает прежнего эстета-эротомана, но наделяется новыми функциями: герой возвышается над массой, и в то же время горит жаждой действия и созидания, тем самым влияя на формирование окружающей его действительности. Он не слепо принимает судьбу, но бросает ей вызов, нарушая привычный ход вещей, принимая на себя роль пророка в своем отечестве (например, поэт Стелио в романе «Огонь» (1900).

Тем самым, к 1900-му году мотив наслаждения, занимавший центральное место в раннем творчестве Д'Аннунцио, из основного переходит в разряд второстепенных, а позднее и вовсе сходит на нет.

ЛИТЕРАТУРА:

- Д'Аннунцио 1995:** Д'Аннунцио Г. *Леда без лебедя*: сборник. М., 1995, форзац.
- Де Микелис 2000:** Де Микелис Ч. Д'Аннунцио в русской культуре. // Начало века. Из истории международных связей русской литературы. СПб., 2000. С. 281-315
- Потапова 1995:** Потапова З., Многоликий Габриеле Д'Аннунцио // Д'Аннунцио Г. *Леда без лебедя*: сборник. М., 1995. С. V-XXII.
- Потапова 1982:** Потапова З.М. Облик итальянского декаданса в прозе Д'Аннунцио // Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX-начала XX века. М., 1982. С. 149-184.
- D'Annunzio 2003:** D'Annunzio Gabriele. *Poesie*. Garzanti, 2003.
- Чекалов 2008:** Чекалов К. А. Д'Аннунцио на российской сцене: рубеж двух столетий. // Новые российские гуманитарные исследования. 2008, № 3.
- D'Annunzio 2016:** D'Annunzio Gabriele. *I Romanzi*. Prima edizione digitale, 2016. (Электронное издание).
- Arcangelo 1989:** Arcangelo Leone De Castris. *Il decadentismo italiano: Svevo, Pirandello, D'Annunzio*. Laterza, 1989.

Baldi 2008: Baldi, Guido. Le ambiguità della “decadenza”. *D'Annunzio romanziere*. Liquori, 2008.

Segre, Martignoni 2007: C. Segre, C. Martignoni. *Leggere il mondo: letteratura, testi, culture*. Mondadori, 2007. P. 379-407.

Treccani: *Enciclopedia italiana*. [online]: <http://www.treccani.it/enciclopedia/piacere/>

KONSTANTINE BREGADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“This Century of the Mephistopheles”: Modernist Sensitivity in Galaktion Tabidze’s “Artistic Flowers”

Modernist Literature in Europe and Georgia immediately react to the triple crisis revealed in the modern era – rational cognition, rational subjectivity and rational language, followed by the criticism of these three givens in the modernist literature, including modernist lyrics as well. In their triple criticism the authors of the literary modernism, heavily relied on the Nietzschean criticism of rationality, scientism, monolithic-rational subjectivity and conventional language.

Galaktion Tabidze’s (1891-1959) “Artistic Flowers” (1919) fully depict the destruction of the solid theocentric and anthropocentric beliefs in the fragile modern epoch and due to it the deconstruction of subjectivity (Ich-Dissoziation) (S.Vietta). The collection does not present a strong lyrical “me” with an exact point of view and deep personal passions and emotions, but on the very contrary gives us a dissimilated, dis-harmonic, de-personated lyrical hero.

Key words: Modernism, modernist, Friedrich Nietzsche, Galaktion Tabidze.

კონსტანტინე ბრეგვაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ეს საუკუნე მეფისტოფელი“: მოდერნული მგრძობელობა გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტულ ყვავილებში“*

1. მოდერნისტული ლირიკის პოეტიკა

მოდერნისტული ლიტერატურა ევროპასა და საქართველოში იმთავითვე რეაგირებს მოდერნის ეპოქაში გამოვლენილ სამმაგ კრიზისზე – რაციონალური შემეცნების, რაციონალური სუბიექტურობისა და რაციონალური ენის, რასაც მოჰყვა ამ სამი მოცემულობის კრიტიკა მოდერნისტულ ლიტერატურაში (ვიეტა 1998: 540), მათ შორის, მოდერნისტულ ლირიკაში. თავის სამმაგ კრიტიკაში ლიტერატურული მოდერნიზმის ავტორები დაეყრდნენ რაციონალიზმის, სციენტიზმის, მონოლითურ-რაციონალური სუბიექტურობისა და კონვენციონალური ენის ნიცშესეულ კრიტიკას (ვიეტა 1998: 541-542).

მოდერნისტული ლირიკა პრაქტიკასა და თეორიაში ცდილობს, პირველ რიგში, ენისადმი კრიტიკისტული მიდგომით, ანუ ტრადიციული კონვენციონალური ენის უკუგდებითა და „ირაციონალურ“ ენაზე ორიენტირებით, ერთგვარად გამოეხმაუროს „ღმერთის სიკვდილით“ (ნიცშე) გამონვეულ გლობალურ სულიერ კრიზისს, მეორე მხრივ, ცდილობს დაძლიოს ეს კრიზისი და „ირაციონალური“, არაკონვენციონალური ენის საფუძველზე დასახოს ყოფიერების პოეტური განვრცობისა და ეგზისტენციალური „ხსნის“ გზები.

მოდერნისტული ლირიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური და სტრუქტურული მახასიათებელია ის, რომ ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით, რომელიც ძირითადად ორიენტირებულია ლირიკული გმირის/ლირიკული „მე“-ს მკვეთრად გამოხატულ სუბი-

* ფორმულირება „მოდერნული მგრძობელობა“ შემოგვავქვს ბოდრიარის ფორმულირების „პოსტმოდერნული მგრძობელობა“ ანალოგიით. ჩვენს ფორმულირებაში „მოდერნული მგრძობელობა“ კი ვგულისხმობთ თანამედროვე ადამიანის, კერძოდ, მოდერნის ეპოქის ადამიანის ცნობიერებისა და ეგზისტენციის გარკვეულ კონდიციას, კერძოდ, ვგულისხმობთ მოდერნის ეპოქისათვის დამახასიათებელ და მის მი-ერ ნახალისებულ ტოტალური დესაკრალიზაციისა და დეჰუმანიზაციის პროსექციებით გამონვეულ ეგზისტენციალურ შიშს, თვითიდენტობის მოპოვების შეუძლებლობას, უსაზრისობის, აპოკალიფსურობისა და ესქატოლოგიურობის განცდას, რასაც მოდერნის ეპოქის დისოცირებული, ანუ პიროვნებადაშლილი ადამიანი სრულად ექვემდებარება.

ექტურობასა და მის მსოფლმხედველობრივ და ემოციონალურ წიაღ-სვლებზე (მაგ., სენტიმენტალური, რომანტიკული, ან რეალისტური პოეზია), რომელსაც შემდგომ ეფუძნება ტრადიციული ლირიკული ტექსტის მთელი იდეურ-მსოფლმხედველობრივი, სახისმეტყველებითი და სტრუქტურულ-კომპოზიციური „სისტემა“, მოდერნისტულ ლირიკაში ამის საპირისპიროდ ან უკანა პლანზე გადადის, ან სრულიად გაუქმებულია ე. წ. ლირიკული გმირი/ლირიკული „მე“ და მისი მკვეთრად გამოხატული სუბიექტურობა. შესაბამისად, მოდერნისტული ლირიკის ლირიკული „მე“ ტექსტში უკვე აღარ ფუძნდება უმთავრეს საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად, ანუ ავტორისა და ტექსტის მყარი, მონო-ლითური მსოფლმხედველობრივი პოზიციისა და აუმღვრეველი, „დან-მენდილი“ ემოციონალური მდგომარეობის გამოხატველად, რომლის საფუძველზეც ტრადიციულ ლირიკაში აიგებოდა ხოლმე ლირიკული ტექსტის ერთიანი სტრუქტურულ-ფორმალური სისტემა (ტროპიკა, რიტორიკა, ვერსიფიკაცია) (ანდრიოტი 2009: 306-329). შედეგად, მოდერნისტულ ლირიკულ ტექსტში ე. წ. ლირიკული „მე“ და მისი სუბიექტურობა ან სრულიად „განეიტრალებულია“, უკანა პლანზე გადადის, ან სულაც გაუქმებული და უკუგდებულია.

მოდერნისტულ ლირიკაში მოცემული ეს სტრუქტურული „რყევა“, ერთი მხრივ, გამოწვეულია ყოფიერების გონითი და რაციონალური მონყობისადმი, სამყაროს ჰარმონიულობისადმი მოდერნისტი ავტორის უნდობლობით (ჰეგელის ნაკადის უარყოფა), მეორე მხრივ, გონების განმანათლებლური კულტისა და რაციონალური, მუდმივად მყარი სუბიექტის ყოვლისშემძლეობისადმი სკეპსისით (კანტიანური და ფიხტანური ნაკადის უარყოფა).

ამიტომაც, მოდერნისტულ ლირიკულ ტექსტებში იმთავითვე გაცხადებულია სუბიექტურობის კრიზისი და ლირიკული გმირის სუბიექტურობისაგან დაცლა, მისი „განპიროვნება“ (Entpersönlichung), რაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, აისახა მოდერნისტული ლირიკის თვით სტრუქტურულ დონეზეც კი, სადაც ლირიკული გმირის დეპერსონალიზებული, დისოცირებული, დაშლილი, დარღვეული სუბიექტურობა აღარ ფუძნდება ლირიკული ტექსტის საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად.

ჩემი აზრით, იმავე ავსტრიელი ექსპრესიონისტი ლირიკოსის, გეორგ თრაქლის (1887-1914) ცნობილი ლექსი „ელისი“ („Elis“) პარადიგმატულად ასახავს მოდერნისტული ლირიკის პოეტიკის ამ სპეციფიკას:

ელის, როცა შავ ტყეში შაშვი ძახილს დაიწყებს,
იცოდე, შენი აღსასრულია.

შენი ბაგენი შესვამენ ლურჯ კლდეთა წყაროს სიგრილეს.

სისხლად დაედინება შენს შუბლს
ძველი ლეგენდები
და ფრინველთმისანთა ბნელმეტყველება.

შენ კი ნელი ნაბიჯით გაუყვები ღამის ბილიკებს,
ღამეს, შემკობილს მენამულ მტევნებით
და სილურჯეში გაშლი შენს ნატიფ ხელებს.

აშრიალებულ ეკალბარდებში
გამოჩნდება შენი მთვარეული თვალები.
ო, უკვე რამდენი ხანია, მკვდარი ხარ, ელის.

შენი სხეული სუმბულია,
რომელშიც ბერი ცვილის თითებს ჩაანოხს.
ჩვენი დუმილი შავი მღვიმეა.

ხანდახან სათნო ნადირი გამოვა იქიდან
და ნელა დახრის დამძიმებულ ქუთუთოებს.
შენს საფეთქლებზე შავი ცვარ-ნამი დაინყებს წვეთვას,

დაცვენო ვარსკვლავთა უკანასკნელი ოქრო.
(გერმანულიდან თარგმანი ჩემია – კ. ბ.) (თრაქლი 1994: 101).

2. „არტისტული ყვავილების“ პოეტიკა და სიმბოლიკა

2.1. პოეტიკა

გალაკტიონ ტაბიძის (1891-1959) „არტისტული ყვავილები“ (1919), როგორც ქართული მოდერნისტული ლირიკის უმაღლესი და სრულყოფილი გამოვლინება, სრულად გამოხატავს და შეესაბამება მოდერნისტული ლირიკის ზოგად პარადიგმასა და დისოცირებულ ბუნებას, როგორც მსოფლმხედველობრივი, ისე პოეტიკური თვალსაზრისით.

აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონის „არტისტული ყვავილები“ ეს არც რჩეულ ლექსთა კრებულია და არც ავტორის მიერ ბოლო პერიოდის ლექსთა ერთ კრებულში მექანიკური თავმოყრა, არამედ ერთიანი ტექსტია, დავამატებდი, თავისებური ონტოტექსტუალობაა, რომელიც შეკრული და გამთლიანებულია ერთიანი მსოფლმხედველობრივი, სახისმეტყველებითი, პოეტიკური კონცეფციითა და სიუჟეტური ჩანაფიქრით. ამაზე მეტყველებს ისიც, რომ თვით კრებულის ლექსები ნუმერირებულია, რითაც მინიშნებულია, რომ თითოეული ლექსი არის თავისებური ცალკე „თავი“ „კრებულის“ ერთიან ტექსტუალურ

ქსოვილში, რომ თითოეული ლექსი ერთდროულად ატომისტური და კოსმიური ყოფიერების ცალკეული ნახნაგის წარმოჩენაა.

კომპოზიციურად „არტისტული ყვავილები“ „შეკრულია“ მონტაჟის პრინციპით: კრებულის თითოეული ლექსი, როგორც მთლიანი კომპოზიციის თითოეული შემადგენელი ნაწილი, როგორც ერთიანი ტექსტის ერთგვარი „თავი“, ერთმანეთს რაიმე ლოგიკური ჯაჭვით კი არ უკავშირდება, არამედ ასოციალური ბმით, განცდისმიერი ბმით, ასევე – დისოცირებული, ანუ პიროვნებადაშლილი ლირიკული გმირით, რომელიც ექსპრესიონისტული დრამისათვის დამახასიათებელი პოეტის მსგავსად ერთმანეთთან მონტაჟის პრინციპით „მიკერებულ“ ლექსებში (ანუ „თავებში“) სრულიად სხვადასხვა ეპიზოდში ჩნდება (ან სრულიად არ ჩნდება). „კრებულის“ ლექსები ჭრისა და ბმის მექანიციზმით „ედებიან“ ერთმანეთს და ასე ქმნიან „კადრების ასხმას“, რითაც ვლინდება პოეტის რეაქცია სამყაროს არათანმიმდევრულად დენადი, „მონტაჟური“ ბუნების მიმართ. შესაბამისად, უნდა ვისაუბროთ არა ცალკეული ლექსების სხვადასხვა ლირიკულ გმირზე, არამედ ერთ ონტოტექსტუალურ ლირიკულ გმირზე, „კრებულის“ ერთიან ლირიკულ გმირზე. ხოლო „კრებულის“ ის ლექსები, ანუ ერთიანი ტექსტის „სიუჟეტის“ ცალკეული ეპიზოდები, სადაც ჩნდება ეს პიროვნებადაშლილი ლირიკული გმირი, უნდა გავიაზროთ, როგორც ონტოტექსტუალური ლირიკული გმირის მარადიულად ერთი და იგივე დისოცირებული, თვითიდენტობადაკარგული მდგომარეობა. შესაბამისად, „კრებულის“ „სიუჟეტის“ ფარგლებში, რომელიც მონტაჟის პრინციპითაა „აწყობილი“, ლირიკული გმირი არა თანმიმდევრულად გადაადგილდება დროსა და სივრცეში, არამედ ნახტომისებურად.

კრებულში გამოვლენილია მოდერნისტული ლირიკისათვის დამახასიათებელი ორი აპრიორული განზომილება – მასში მოცემულია თავისებური სტრუქტურული და მენტალური „რყევა“: ერთი მხრივ, შეინიშნება ტრადიციული ლირიკული გმირის, როგორც ტექსტის მთავარი საბაზისო სტრუქტურული ერთეულის, გაუქმების ტენდენცია, მეორე მხრივ, ვლინდება თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული მენტალობის დესტრუქციით გამოწვეული სუბიექტურობისა და ყოფიერების ჰარმონიულობის რღვევა-დაშლა. ამას ერთვის კრებულშივე მოცემული მოდერნისტული ლირიკის სხვა პოეტის მახასიათებლები: ერთი მხრივ, პოეტური სიმბოლოს ფარგლებში *სახე-აზრისა*, და მეორე მხრივ, პოეტური სიტყვის ფარგლებში *ბევრა-აზრის* მთლიანობათა გაუქმება და რღვევა და ამის ხარჯზე პოეტური მეტყველების სუგესტიურობისადმი და აბსოლუტური მუსიკისადმი ტენდირება.

ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით, კრებულის ლექსებში ლირიკული გმირი აღარ არის ტექსტის სტრუქტურული ბაზისი, ვინაიდან ლირიკული გმირის სუბიექტურობა აღარ ავლენს მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას, მორალურ და ემოციონალურ მონოლითურობას, რომლის ბაზაზეც, როგორც ნესი, აიგებოდა ხოლმე ტრადიციული ლირიკის სტრუქტურა და პოეტიკა. ამის საპირისპიროდ, „არტისტული ყვავილების“ ლირიკული გმირი ავლენს სრულ პიროვნულ რღვევას, რაც გამოიხატება მსოფლმხედველობრივ სკეპსისა („არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი“, „ჯვარს ეცვი თუ გინდა! საშველი არ არის, არ არის, არ არის!“), „განსასვენებელ ზიარებაზე ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!“ და ა. შ.) და თვითიდენტობის შუღლბლობაში („რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?“, „დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით გამაქანებენ სწრაფი ცხენები!“ და ა. შ.). ამიტომაც, კრებულის ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და მსოფლგანცდაში ყოფიერება აღიქმება როგორც იმთავითვე დისჰარმონიული მოცემულობა. შედეგად, ეს დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი „განეიტრალებულია“, ანუ, უკანა პლანზე გადადის, სრულიად „იხსნება“ და ქრება ტექსტის ქსოვილში. ხოლო ლირიკული გმირის პირველ და მეორე გრამატიკულ პირში თხრობა, რაც ტრადიციული ლირიკისათვის დამახასიათებელი აპრიორული რიტორიკული ხერხია, რომლის საშუალებითაც ტრადიციულ ლირიკაში ინტენციურებულია ლირიკული გმირის მყარი, მონოლითური სუბიექტურობა, საკუთარ თვითობასთან და სამყაროსთან სრული ჰარმონია, გალაკტიონთან უკვე იღებს საპირისპირო რიტორიკულ დატვირთვებს, ანუ სუბიექტისა და სამყაროს ჰარმონიულობის რღვევისა და დაშლის გაინტენსივების რიტორიკულ ფუნქციას. შესაბამისად, ლირიკული გმირის სუბიექტურობის ნაცვლად ლირიკული ტექსტის მთავარ სტრუქტურულ ბაზისად უკვე ფუძნდება წმინდად ობიექტური, „საგნობრივი“, მეტასუბიექტური განზომილებანი – *ლურჯა ცხენები (ლურჯა რაში), ქარი/გრიგალი, სასახლე, ბალი, გემი* და ა. შ.

2.2 სიმბოლიკა

ახლა განვიხილოთ „კრებულის“, ჩემი აზრით, ორი ძირეული და წარმმართველი „მადისოცირებელი“, მოდერნული მგრძნობელობის გამაინტენსივებელი სიმბოლო – a) ლურჯა ცხენებისა/ლურჯა რაშისა და b) *ქარის/გრიგალის*. ეს პოეტური სიმბოლოები „არტისტულ ყვავილებში“ ლაიტმოტივური ბუნებისაა, რაც კონცეპტუალურად უკავშირდება თავად ყოფიერების მარადგანმეორებად სტიქიურ, ირაციო-

ნალურ, გონზე (Geist) არდაფუძნებულ ონტოლოგიურ ბუნებას. შესაბამისად, ეს სიმბოლოები „კრებულის“ ლექსებში მუდმივად ჩნდებიან და (მარად) ბრუნდებიან, ისინი „კრებულის“ მთლიან ტექსტუალურ ქსოვილს საფუძვლად „ჩაეფინება“, ისევე როგორც აბსოლუტური ნება (Wille) დაედება პირველსაწყისად მთელს ყოფიერებას.

2.2.1 ლურჯა ცხენების სახისმეტყველება

ლურჯა ცხენების სახისმეტყველებაში, ლურჯა ცხენების „პერსონაჟში“ ერთდროულად თავს იყრის სამმაგი სემიოზისი, სადაც იკვეთება შემდეგი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური მახასიათებლები:

1. ერთი მხრივ, ლურჯა ცხენები განასახიერებენ სამყაროს/ყოფიერების ირაციონალურ პირველსაწყისს – აბსოლუტურ ნებას (მდრ. ნიცშეანური “Wille”) და მის დროსა და სივრცეში უმიზნო, უსაზრისო და უსასრულო გამოვლინებას თავისთავადი და სტიქიური წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის ფორმით;

2. მეორე მხრივ, ლურჯა ცხენები განასახიერებენ თავად ყოფიერების არსობრიობას (Wesenheit), ანუ იმას, თუ როგორია არსებულის, როგორც არსებულის, არსებობის ფორმა. შესაბამისად, ლურჯა ცხენების სახისმეტყველებაში ასახულია ყოფიერების მარადგანმეორებადი არსი, რაც ყოფაში და ყოველი ცალკეული ადამიანის ეგზისტენციაში ვლინდება როგორც წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის უსასრულო, უსაზრისო და მარადიულად ერთი და იგივე ონტოლოგიური აქტი.

3. და ბოლოს, ლურჯა ცხენების სახისმეტყველება კრებულის ონტოტექსტუალობაში ფუძნდება, ერთი მხრივ, როგორც ყოფიერების/ყოფის უსაზრისობის სიმბოლო, მეორე მხრივ, როგორც სუბიექტის დისოცირებული და ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ეგზისტენციისა და მისი საბოლოო აღსასრულის, მისი ეგზისტენციის აპრიორული სასრულობისა და სრული ეგზისტენციალური გაქრობის სიმბოლო. აქედან გამომდინარე, კრებულის იმ ლირიკულ ტექსტებში, სადაც ლურჯა ცხენების სახისმეტყველება გვხვდება, სწორედ ეს სიმბოლიკა ფუძნდება უმთავრეს იდეურ და სტრუქტურულ საბაზისო ერთეულად, რასაც შემდგომ ემყარება ლირიკული ტექსტის დისოციაციური სემანტიკა, ტოპიკა, ვერსიფიკაცია და რიტორიკა:

II

მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენება

როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი
ჩქარი გრგვინვა გრიალით ქრიან **ლურჯა ცხენები!**
(ტაბიძე 1993: 14)

ჩემი აზრით, ამ ქრილში უნა მოვაქციოთ კრებულის შემდეგი ლექსებიც, სადაც გვხდება *ლურჯა ცხენების/ლურჯა რაშის* მადისოცირებული სახისმეტყველება: „მარია ანტუანეტა“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „ვინ არის ეს ქალი“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „ნუგეში“ და სხვ.:

XXVI

მიმაფრენდა ნაპრალებზე **ლურჯა ცხენი**,
გადვიჩეხე,
უკურნებლად დაჭრილი ვარ...
დამეხსენი!
(„ვინ არის ეს ქალი?“; ტაბიძე 1993: 62)

2.2.2 ქარის/გრიგალის სახისმეტყველება

სახისმეტყველებით ტრადიციაში *ქარის/გრიგალის* სიმბოლიკა რამდენიმე სემანტიკის შემცველია: 1. იგი განასახიერებს ღვთის მრისხანებას, 2. ადამიანური ცხოვრების არარაობასა და ამაოებას, 3. ასევე, პოეტურ ინსპირაციას (მაგ., რომანტიზმში) (მეცლერის სიმბოლოთა ... 2008: 424).

ქარის/გრიგალის სიმბოლიკა, *ლურჯა ცხენების* სიმბოლიკის მსგავსად, ასევე მთლიანად მოიცავს „არტისტული ყვავილების“ ონტოტექსტს და „ლირიკული გმირის“ ონტოტექსტულური ეგზისტენციაც მთლიანდ დეტერმინებულია *ქარის/გრიგალის* სიმბოლიკით. *ლურჯა ცხენების* მსგავსად *ქარიც/გრიგალიც* კრებულის ერთ-ერთი მთავარი „პერსონაჟია“ და კრებულის სიუჟეტურ განვითარებაში ისიც „გადანევს“ ლირიკულ „მე“-ს მეორე პლანზე.

ქარის/გრიგალის სიმბოლიკა, *ქარის/გრიგალის* „პერსონაჟი“ „კრებულის“, როგორც ერთიანი ტექსტის, „სიუჟეტურ“ განვითარებაში ამძაფრებს სამყაროში გონითი ცენტრის, საყრდენის არ არსებობის განცდას, ამძაფრებს უღვთობის, ღვთის დევნილობის განცდას. *ქარის/გრიგალის*, როგორც „პერსონაჟის“, დრამატურგიული ფუქსციაც სწორედ ეს არის. შესაბამისად, *ქარის* სიმბოლიკაც უნდა გავიაზროთ როგორც: 1. აბსოლუტური ნების („Wille) განსახიერება, 2. ამავედრო-

ულად, თავად გალაკტიონის პოეზიის მოდერნისტული პოეტიკური მახასიათებელი – კერძოდ, პოეზია, რომელიც ადეკვატურად რეაგირებს ამ ახალ დისოცირებულ სამყაროულ კონდიციაზე და ამ რეაგირების შედეგად იქმნება სწორედ „ირაციონალურ“ ენაზე დამყარებული სუგესტიური პოეტური მეტყველება (შდრ.: „შენ ჩემო გენიავ – გრიგალმა დარეკა!“) (ტაბიძე 1993: 137), 3. ასევე, უნდა გავიაზროთ როგორც ლირიკული გმირის „მრავლობითი“, ქაოტური, არამყარი ანთროპოლოგიის განსახიერება, რის საფუძველზეც მინიშნებულია მისი ზმანების, მოგონებების ვითარებაში მუდმივი ყოფნა – მართლაც, „კრებულის“ „სიუჟეტურ“ „განვითარებაში“ ლირიკული გმირი მუდმივად დანთქმულია საკუთარ ირაციონალურ, არაცნობიერ ანთროპოლოგიურ სანყისებში, შეპყრობილია საკუთარი არაცნობიერის უსასრულო ეფემერული და ქაოტური წარმოსახვებით:

I

[...] დაქრიან უდაბნოს **ქარები**,
 მტანჯავენ და ვიცი: გახსოვარ!
 სამრეკლოს ანგრევენ ზარები...
 წმინდაო, წმინდაო მაცხოვარ!
გრიგალთა სადაურ შებერვას
 მისდევენ ფოთლების შვავები...
 თებერვალს უხმობენ, თებერვალს,
 სამრეკლოს ჯვარიდან ყვავები!
 („შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“)
 (ტაბიძე 1993: 10).

ამ რიგში მოექცევა კრებულის შემდეგი ლექსები: „თოვლი“, „შერიგება“, „Voiles“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, „სამრეკლო უდაბნოში“, „ატმის ყვავილები“, „ვერხვები“, „ფარდების შრიალი“, „ავდრის მოლოდინი“, „არ-დაბრუნება“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „ლოცვისთვის“, „სროლის ხმა მთაში“ და სხვ.

აღსანიშნავია, რომ „კრებულში“ ქარისა/გრიგალისა და ლურჯა ცხენების სიმბოლიკა ხშირად ერთმანეთს ფარავს, ერთ კონცეპტუალურ სიბრტყეს ქმნის და გვევლინება ორსახოვან „პერსონაჟად“, რომელიც განასახიერებს *სიკვდილს*, *ფინალობას*, *არარას*, ან თავად ლირიკული გმირის არაცნობიერი სანყისის სივრცეს, მაგ., იმავე, ლექსში „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“:

XLVI

მოდის ზამთარი, მოდის სიცივე, მოდის სიკვდილი...

ჰე, **ლურჯა რაშო**,

მედგრად! კვილით მოედე ტყეებს... უსწორო იყოს
შენი ავდარი!

შენთვის სამოთხედ გადაიშლება ღამე უვნებო
და ურიჟრაჟო.

ეს მე ვარ, მე ვარ, ეს მე ვარ, **ქარი...** მე დაჭრილი ვარ,
როგორც აფთარი.

(ტაბიძე 1993: 104)

საკუთარი არაცნობიერი ირაციონალური ანთროპოლოგიური სა-
წყისების ამ ქაოტურ სივრცეში დანთქმულ ლირიკული გმირის ეფე-
მერულ წარმოსახვებსა და აღქმებში სამყარო, ყოფიერება იმთავითვე
ქაოტური, არამყარი, წარმავალი, მუდამ, მარად ცვალებადი ფენომე-
ნია, ლირიკული „მეს“-ს აღქმებში ყოფიერებას აღარ გააჩნია ლოგოსი-
სეული, გონისმიერი საყრდენი. შესაბამისად, აქვე ისიც ცხადი ხდება,
რომ ისტორიული პროცესი ტელეოლოგიურად კი არაა მონყობილი,
არამედ ცირკულარულად, რომლის ფარგლებშიც მუდამ ერთი და იგი-
ვე სახით მეორდება *ქარის/გრიგალის* „ქროლვა“, ანუ აბსოლუტური
ნების გამოვლინება (მდრ., „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“, „შიში“ და
სხვ.).

დასკვნა

გალაკტიონ ტაბიძის „არტიტული ყვავილები“ (1919) ზედმინე-
ნით ასახავს მოდერნის ეპოქაში მიმდინარე მენტალობის ცვალება-
დობით განპირობებულ მყარ წარმოდგენათა, ანუ თეოცენტრისტულ
და ანთროპოცენტრისტულ წარმოდგენათა, რღვევას და, შედეგად,
ამით გამოწვეულ *სუბიექტურობის დაშლას (Ich-Dissoziation)* (ს. ვი-
ეტა), სუბიექტის განპიროვნებას. კრებულში წინა პლანზე გამოდის
არა მყარი ლირიკული „მე“ საკუთარი მყარი მსოფლმხედველობითა
და ღრმა და ამაღლებული პიროვნული განცდებითა და ემოციებით,
არამედ აქ უკვე მოცემულია დაშლილი, დისჰარმონიული, დეპერსონა-
ლიზებული ლირიკული გმირი.

შესაბამისად, კრებულის ონტოტექსტუალობაში სამყარო ასახუ-
ლია ისე, როგორც ის არის თავის რეალურ არსში, ანუ სამყარო,
რომელიც კრებულის ლირიკული „მე“-ს ცნობიერებისეული ნებელო-

ბის მიღმა, მისგან მოწყვეტილად და დამოუკიდებლად ეგზისტირებს (ფიხტანური ნაკადის გაუქმება): ანუ, აქ გვაქვს ვითარება, როდესაც ლირიკული გმირის ირაციონალურ “ცნობიერებასა” და განცდაში ყოფიერება ფუძნდება თავისი აპრიორული დისჰარმონიულობით, უსაზრისობითა და მიზანსმოკლებულობით, რასაც იგი იმთავითვე ვერ ცვლის და ვერ უპირისპირდება, არამედ პირიქით, ამ დისჰარმონიულობასა და აპოკალიფსურობას, ამ „ესქატოლოგიურობას“ სრულად ექვემდებარება. „არტისტული ყვავილების“ დესუბიექტივირებული, „განპიროვნებული“ ლირიკული გმირიც სწორედ ასეთ დისჰარმონიულ, დისოცირებულ, დაშლილ სამყაროში ეგზისტირებს და სრულად ატომიზდება მასში, საბოლოოდ ინთექმება და ქრება არარაში, კრებულის ინტოტექსტუალობაში:

XCVI

შევდივარ სასახლეში!
წმინდაო დამიცევ! სუროში საშიშრად მივარდნილ კედლებით
ეს სახლი მაგონებს დაწყველილ სამარეს:
აქ მკვდრები **დაქრიან** ზღაპრული **რამებით** და ბედის ეტლებით,
ჰაერი **სიკვდილით** დაფარეს.
(„დომინო“; ტაბიძე 1993: 166)

დამონებიანი:

ანდრეოტი 2009: Andreotti, M. *Die Struktur der Modernen Literatur*, 4. Aufl., Bern /Stuttgart: Haupt, 2009.

ვიეტა 1998: Vietta, S. “Die Modernekritik der ästhetischen Moderne”. in: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, hrsg. von S. Vietta und D. Kemper, München: Fink, 1998.

თრაქლი 1994: Trakl, G. *Abendländisches Lied. Gedichte*, ausgewählt von J. Amann, 2. Aufl., München: Piper, 1994.

მეტლერის სიმბოლოთა ... 2008: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von G. Butzer, Stuttgart: Metzler, 2008.

ტაბიძე 1993: ტაბიძე გ. *Crâne aux fleurs artistiques* (არტისტული ყვავილე-ბი). თბილისი: „რუბიკონი“, 1993.

MANANA GELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv.Javakhishvili Tbilisi State University

Modernist Chronotope in the Novel *To the Lighthouse* by Virginia Woolf

One of the major innovations of the modernist novel is an innovative modeling of the Time and Space. One of the most interesting novels in this respect is *To the Lighthouse* by Virginia Woolf, the author who with her essays and novels played an important role in the establishment of modernist aesthetics.

The article studies some characteristic features of the modernist chronotope as they appear in *To the Lighthouse*. Particular attention is paid to the analysis of how the usage of stream-of-consciousness technique and non-linear narrative lead to a correlation between Time and Space which is different from the traditional novel.

Key words: Woolf, modernism, chronotope, subjective time.

მანანა გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მოდერნისტული ქრონოტოპის გაგებისთვის ვირჯინია ვულფის რომანში „შუქურისკენ“

მოდერნისტული რომანის ერთერთ უმნიშვნელოვანეს სიახლეს დროისა და სივრცის ნოვატორული მოდელირება წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა ვირჯინია ვულფის შემოქმედება, რომელმაც როგორც მხატვრული ნაწარმოებებით, ისე ესეებით დიდი როლი შეასრულა მოდერნიზმის ესთეტიკის დამკვიდრებაში.

ახალი ფორმის ძიება ვულფის სხვა, უფრო ადრეულ რომანებშიც შეიმჩნევა („იაკობის ოთახი“, 1922, „მისის დელოუეი“, 1925), მაგრამ რომანი „შუქურისკენ“ (1927) უკვე შემდგარი ოსტატის მიერ შექმნილი ნაწარმოებია, რომელშიც მთელი სისავსით გამოვლინდა ის ნოვატორობა, რაც მოდერნისტულმა ლიტერატურამ მოიტანა. მოდერნისტული ქრონოტოპიც ერთერთი მათგანია.

ტერმინი ქრონოტოპი, რომელიც მ. ბახტინმა შემოიტანა ლიტერატურის თეორიაში მხატვრული დროისა და სივრცის კორელაციას აღნიშნავს, რომელიც ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში არსებობს და ყოველი ეპოქის მწერალი მას ნებითა თუ უნებლიედ თავისებურად წყვეტდა და წყვეტს უკვე იმით თუ როგორ განალაგებს პერსონაჟებსა და ხდომილებათ დროსა და სივრცეში, როგორ მიმართებაში იქნება ერთმანეთთან ფაბულა და სიუჟეტი და სხვ. ბახტინის განმარტებით: „მხატვრულ ქრონოტოპში დროისა და სივრცის ინდიკატორები ერთ გულდასმით გააზრებულ კონკრეტულ მთლიანობას წარმოქმნის. დრო, თითქოს შესქელებება, ხორცს შეისხამს და მხატვრულად ხილული ხდება; შესაბამისად, სივრცეც იმუხტება და დროის, სიუჟეტისა და ისტორიის სვლას შეესაბამება“* (ბახტინი 2011: 84). ბახტინმა ქრონოტოპი ჟანრების კლასიფიცირებისათვის გამოიყენა და ისიც დამაჯერებლად აჩვენა, თუ როგორ განსხვავებულ სახეს იძენს იგი სხვადასხვა ტიპის რომანში (მაგალითად: პიკარესკულ, აღზრდის, სათავგადასავლო და სხვ.). ბუნებრივია, რომ მოდერნისტულ ლიტერატურაში, რომელმაც ახალი ესთეტიკა მოიტანა, რომანის ქრონოტოპიც, რომელიც რომანის პოეტიკის ერთერთი კარდინალური საკითხია, ძირეულ ცვლილებას განიცდიდა.

რომანში „შუქურისკენ“ დრო და სივრცე უკიდურესად შეკუმშულია და რეალისტური რომანისაგან თვისობრივად განსხვავებულ ქრონოტოპს წარმოქმნის, სადაც დროცა და სივრცეც სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. ობიექტური, ლინეარული დროის ადგილს სუბიექტური დრო, ან რამდენიმე პერსონაჟის სუბიექტური დროები იკავებს., რომელსაც მიმართულება არ გააჩნია, არ პროგრესირებს და ფრაგმენტულია.

რომანი სამი ნაწილისაგან შედგება, რომელთა სათაურები – „ფანჯარა“, „დრო გადის“ და „შუქურა“, – სიმბოლურია და ამასთანავე უაღრესად მნიშვნელოვანი რომანის ქრონოტოპის შექმნასა და აღქმაში. პირველი და მესამე ნაწილის სათაურები („ფანჯარა“ და „შუქურა“) ტოპოსზე აკეთებს აქცენტს და მათში დრო სივრცულ ფორმას იღებს. ორივე ნაწილი გმირების ცხოვრების ერთ დღეს მოიცავს, დაახლოებით ერთნაირი მოცულობისაა და ძირითადად პერსონაჟების ცნობიერების ნაკადის შინაგანი მონოლოგით არის წარმოდგენილი.

ვულფი ერთერთი პირველია მოდერნისტ მწერლებს შორის, რომლის შემოქმედებაში რომანმა გმირის ფსიქოლოგიაში უკიდურესი ჩაღრმავება დაიწყო. ამ მიზნით მოდერნისტებმა გმირის შინაგანი სამყაროს გამოსახატავად ცნობიერების ნაკადის ტექნიკით დაწერ-

* აქ და ქვემოთ (რომანის „შუქურისკენ“ ციტატების გარდა) ციტატების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის.

ილ შინაგან მონოლოგს მიმართეს. ესეში „თანამედროვე პროზა“ (1925), სადაც ვულფი თანამედროვე რომანისათვის სასიცოცხლო ცვლილებებზე საუბრობს, უპირველეს ყოვლისა რომანისგან გამირის შინაგანი სამყაროს ასახვასა და ამ ასახვისათვის შესაფერისი ფორმის მოძიების აუცილებლობას აღნიშნავს: „წარმოვიდგინოთ ერთი წუთით ჩვეულებრივი ადამიანის გონება ერთ ჩვეულებრივ დღეს. გონება მირიად შთაბეჭდილებას იღებს – ტრივიალურს, ფანტასტიკურს, წარმავალს ან ფოლადივით მტკიცედ აღბეჭდილს. ყოველი მხრიდან მოდიან ეს შთაბეჭდილებები, უთვალავ ატომთა უწყვეტი ნაკადი“ (ვულფი www). ეს შთაბეჭდილებები, რომლებიც ადამიანის გონებას „ანვიმს“ რომელიმე ორშაბათს ან სამშაბათს ცნობიერების ნაკადს წარმოქმნის.

სწორედ ამგვარი ცნობიერების ნაკადის შინაგანი მონოლოგებით არიან წარმოდგენილი რომანის მთავარი პერსონაჟები ფილოსოფიის პროფესორი მისტერ რემზი და მისი მეუღლე, რომლებიც რომანის პირველ ნაწილში შვილებთან და მეგობრებთან ერთად შოტლანდიაში, კუნძულ სკაიზე, საკუთარ აგარაკზე ისვენებენ. ორივე პერსონაჟის, მისტერ და მისის რემზების პროტოტიპებს ვირჯინია ვულფის მშობლები წარმოადგენენ. მამა – ლესლი სტივენსი, ინტელექტუალი, კემბრიჯისა და ოქსფორდის უნივერსიტეტების საპატიო დოქტორი, კრიტიკოსი, ლიტერატორი, ოცზე მეტი წიგნის ავტორი და ეროვნული ბიოგრაფიის ლექსიკონის პირველი რედაქტორი იყო. რომანში მისტერ რემზი ფილოსოფოსია, რომელსაც ახალგაზრდობაში ბრწყინვალე ნაშრომი შეუქმნია. ვულფი ძალიან ღრმა და საინტერესო პორტრეტს ქმნის ინტელექტუალისა, რომელსაც ადამიანური ურთიერთობები ძალიან ცუდად გამოსდის, რადგან ემოციური მხარე ნაკლებად აქვს განვითარებული.*

სრულიად განსხვავებულია მისის რემზი, რომლის პროტოტიპს ვირჯინია ვულფის დედა, სილამაზით განთქმული ჯუღია სტივენსი წარმოადგენს. მისი მშვენება რამდენიმე მხტვრისა და ფოტოგრაფის შთაგონების წყაროდ იქცა, მათ შორის პრე-რაფაელიტი მხატვრის ედვარდ ბერნ-ჯონსის. რომანში მისის რემზის სულიერი სიფაქიზე, ადამიანებზე ზრუნვა და ყოვლისმომცველი სიყვარული განუზომელია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რომანის პირველი ნაწილი ძირითადად ამ ორი პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგით არის წარმოდგენილი, რომელსაც დროდადრო სხვადასხვა სიხშირით სხვა პერსონაჟთა (ლილი ბრისკო, მისტერ ტენსლი, პატარა ჯეიმზი) შინაგანი მონოლოგები ენაცვლება. პერსონაჟთა შინაგანი მონოლოგები ფრაგმენტულია, წი-

* ეს პრობლემა, ინტელექტისა და ემოციის გათიშვის, დისბალანსის, საერთოდ დამახასიათებელია მოდერნისტი მწელებისათვის. მაგ. ჯეიმზ ჯოისთანაც ვხვდებით ემოციის უნარს მოკლებულ ინტელექტუალებს მისტერ დაფის, გებრიელ კონროის.

ნადადეგები ხშირად ელიფსს წარმოადგენს. ხოლო თხრობა კი არ ვითარდება, არამედ სპირალს წარმოქმნის. ვულფს მიაჩნია, რომ ამა თუ იმ მოვლენის გააზრება ერთი კუთხიდან ვერ მოგვცემს სრულ სურათს, ამიტომ ყველაფერი მრავალი სხვადასხვა წახნაგიდან არის წარმოდგენილი, სხვადასხვა პერსონაჟის თვალთახედვის პრიზმაში გატარებული. თხრობისას ვულფი ხშირად მიმართავს მონტაჟის ტექნიკას, რაც საშუალებას აძლევს დროში სიმულტანური და სივრცულად დაშორებული მოვლენები ერთმანეთზე „ნააფინოს“. კუბისტი მხატვრების მსგავსად, სადაც საგანი ერთდროულად რამდენიმე განზომილებაშია წარმოდგენილი, ვულფი თხრობის ერთგანზომილებიან სივრცეს არღვევს და მრავალპერსპექტივიან თხრობას გვათავაზობს.

ცნობილია, რომ ლიტერატურა და მუსიკა დროული ჟანრებია, მხატვრობა და ქანდაკება კი – სივრცითი. „დრო თხრობის საშუალებაა“, როგორც თომას მანმა შენიშნა „ჯადოსნურ მთაში“. თუმცა ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიამ ამ ჟანრული კანონზომიერების გაფართოების მცდელობის არაერთი მცდელობა იცის. ვირჯინია ვულფიც ერთერთი მათგანია. მისი ჩანაწერები რომანისათვის დამახასიათებელ წრფივ ნარატივში სიახლის შეტანის სურვილსა და მცდელობას ცხადყოფს. ტექსტის მუსიკალურ ნაწარმოებთან შედარებისას, ვულფი აღნიშნავს, რომ მუსიკასაც ლიტერატურასავით სექვენციურობა ახასიათებს, მაგრამ მუსიკას მეტი საშუალება აქვს სიმულტანურობის გამოხატვის აკორდის საშუალებით, რომელიც რამდენიმე ხმის ერთდროულ ჟღერადობას წარმოქმნის. ვულფი ფიქრობდა, რომ თავის რომანებში ამ მუსიკალური ხერხის – აკორდის – შემოტანას თუ მოახერხებდა, ეს საშუალებას მისცემდა „წამის სისრულე გადმოეცა“ (“to give the moment whole”). ვულფის წერილებშიც არაერთხელ მეორდება მისი სურვილი, რომ რომანმა დროის სიმულტანურობა გამოხატოს: „ვისურვებდი ერთდროულად ოთხი ადამიანის ცხოვრებაზე მენერა, მათი ერთი და იგივე გრძნობა ერთდროულად გამომეხატა, როგორც ამას მუსიკოსი აკეთებს, რადგან მგონია, რომ იმდენი რამ ხდება სხვადასხვა დონეზე ერთდროულად“.

სწორედ ამგვარ მცდელობას, რამდენიმე ამბის ერთდროული თხრობისა ან ერთი და იმავე მოვლენის სხვადასხვა პრიზმაში ჭვრეტისა წარმოადგენს მისი რომანების რთული კომპოზიცია (რომანში „მისის დელოუი“ ორი პერსონაჟის, კლარისასა და სეპტიმუსის ერთი დღის ერთმანეთზე „ნაფენა“, რომანში „მუქურისკენ“ რამდენიმე პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგებით ერთი და იმავე მოვლენის გარშემო ტრიალი, რომანში „ტალღები“ თხრობის ექვსი პერსონაჟისათვის განაწილება და მათი ცხოვრების ერთ დღეზე „ნაფენა“).

მხატვრული ტექსტის ამგვარი ორგანიზება, მისი რთული კომპოზიცია (რომანში რამდენიმე მთხრობელის შემოყვანა, ერთი და იმავე ისტორიის სხვადასხვა რაკურსით წარმოდგენა, დროში სიმულტანური და სივრცეში დაშორებული მოქმედებების მონტაჟის ტექნიკით გადმოცემა, და სხვ.) ტექსტს სივრცულ ფორმას ანიჭებს, დროულის ნაცვლად, რასაც თანამედროვე კრიტიკა მოდერნისტული ლიტერატურის ერთერთ უმნიშვნელოვანეს მახასიათებლად მიიჩნევს. (ფრენკი 1948).

ეს განაცხადი, რომ თანამედროვე რომანი სივრცული რომანია ერთი შეხედვით პარადოქსად შეიძლება აღვიქვათ რადგან ტრადიციულ რომანთან შედარებით მოდერნისტული რომანი გაცილებით უფრო შეზღუდულ სივრცეს მოიცავს და გმირის გადაადგილებისადმი, უფრო მეტიც მისი თავგადასავლებისადმი ინტერესი თითქმის სრულიად დაიკარგა. თუ გარგანტუასა და პანტაგრუელის ან დონკიხოტის თავგადასავლებს გავიხსენებთ, ან თუნდაც ქრონოლოგიურად უფრო თანამედროვე გმირების გულივერის, ტომ ჯონსის, ან მისტერ პიკვიკის ფათერაკებით აღსავსე თავგადასავლებს ვახსენებთ, სავსებით ცხადი იქნება, რომ ფოლკნერის, ჯოისის, ვირჯინია ვულფის, თომას მანის გმირები ერთგვარ დახშულ, შეზღუდულ სივრცეში მოქმედებენ. მაგრამ ტრადიციულ რომანში ვრცელ სივრცეს ჩვეულებრივ შესაბამისი დროის მონაკვეთი ესადაგებოდა, რომელიც წრფივად მიედინებოდა და თანმიმდევრულად გვაცნობდა პერსონაჟების თავგადასავალს. მაშინ როცა მოდერნისტულ რომანს შეუშუშული დროს წყვეტილობა, ფრაგმენტულობა, მიზეზ-შედეგობრივი თანმიმდევრობის რღვევა ახსიათებს, რაც მის დინებას სპობს და მხოლოდ „აქ“ და „ახლა“ არსებობს.

თხრობის ამგვარი მეთოდი კარგად გამოხატავს განცდის ფრაგმენტულობასა და სპონტანურობას, პიროვნების ეგზისტენციურ გაუცხოებას და კომუნიკაციის შეუძლებლობას. ვულფის რომანებში მთხრობელი/ავტორი კი არ აღნიშნავს, რომ მის გმირები მეტწილად საკუთარ თავში არიან შეკეტილნი და ადამიანებთან ურთიერთობა უჭირთ, არამედ თავად ფრაგმენტული, წყვეტილი და ნერვიული მოკლე ფრაზები, რომლითაც სავსეა პერსონაჟთა შინაგანი მონოლოგები, გვაგრძნობინებს ამ განწყობილებას.

ამ რომანშიც, ისევე როგორც ვულფის სხვა ნაწარმოებებში, მკაფიოდ ჟღერს ადამიანების გაუცხოების, მარტოობის, კომუნიკაციის შეუძლებლობის თემა. ამიტომ არის ასეთი გამორჩეული ამ რომანში მისის რემზი – იგი აერთიანებს, კრავს, იმედს ასხივებს, ისევე როგორც მისის დელოუეი, (ვულფის მეორე რომანიდან “მისის დელოუეი”), სადაც კლარისას წვეულება, რომლითაც მთავრდება ნაწარმოები, სწორედ ამგვარ მცდელობად უნდა აღვიქვათ, მცდელობად წამიერად მაინც

მოისპოს გაუცხოება ადამიანებს შორის. რა თქმა უნდა ვულფი შორსაა იმ აზრისაგან, რომ მარტოობის დაძლევა შესაძლებელია, ხვალინდელი დღე აღბათ ისევე უღიმღამო იქნება, მაგრამ „აქ და ახლა“ ერთი წამით მაინც შესაძლებელია ცხოვრების მშვენიერებისა და სისავსის შეგრძნება, რასაც ვულფი „ყოფიერების მომენტებს“ უწოდებს.

როგორც აღვნიშნეთ, რომანის პირველი ნაწილის სათაურია „ფანჯარა“ და მას ძალიან საინტერესო დატვირთვა აქვს რომანის სივრცული ორგანიზების გააზრებაში: ფანჯარა ზღურბლია, იგი ერთსა და იმავე დროს გამოყოფს და აკავშირებს შიდა და გარე სივრცეს (სხვათა შორის, ვულფს ესეც აქვს დანერგილი სათაურით „კაცი ზღურბლთან“ ინგლისელი რომანტიკოსის სემუელ ტიელორ კოლრიჯის შესხებ, სადაც ზღურბლის სიმბოლიკაზე მსჯელობს.) ვულფის საოჯახო აღბომში ინახება ფოტო, რომელზეც ვულფის დედაა სარკმელთან აღბეჭდილი. თვითონ ვირჯინიასაც აქვს ფოტო გადაღებული იგივე პოზაში, რაც ერთხელ კიდევ გვანრმუნებს იმაში, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო ეს ხატი მისთვის.

რომანში ფანჯარას ორმაგი პერპექტივიდან ვხედავთ: ერთი მხრივ, იგი ის ადგილია, საიდანაც მისის რემზი და პატარა ჯეიმზი ზღვასა და შუქურას გასცქერიან და ჯეიმზი შუქურაზე წასვლაზე ოცნებობს; ოცნება, რომელიც მხოლოდ წიგნის ბოლოს განხორციელდება მისის რემზის გარდაცვალების შემდეგ. მეორე მხრივ, ფანჯარასთან ჩამომჯდარ მისის რემზისა და მის კალთაში მოკალათებულ ჯეიმზს ეზოდან უმზერს სხვა პერსონაჟი – მხატვარი ლილი ბრისკო, რომელიც მათ დახატვას ცდილობს. ეს ნახატიც მხოლოდ წიგნის ბოლოს, მისის რემზის გარდაცვალების შემდეგ დასრულდება. ამრიგად, ამ შემთვევაშიც რომანის პირველი და მესამე ნაწილების შედარებისას დრო თითქოს სპირალს წარმოქმნის, სადაც ერთსა და იმავე მოვლენას ვუბრუნდებით, მაგრამ უკვე შემდგარი, განხორციელებული სახით.

რომანის ნოვატორული ფორმა, რომელშიც მოდერნისტული ძიებები ირეკლება, მეორდება ლილი ბრისკოს ნახატზეც, რომელიც ასევე გამოიჩევა არაორდინარული, ახალი ხედვით. ლილის ნახატი, რომელიც მისის რემზისა და პატარა ჯეიმზის რეალისტური ხატის შექმნის ნაცვლად ფერთა და ფორმით ცდილობს გამოხატოს თავისი სათქმელი, გაკვირვებასა და გაუგებრობას ინვესს ადამიანებში.

„რის გადმოცემა სურდა ამ სამკუთხა იისფერი ფორმით, „აი აქ?“ ჰკითხა მან. მისის რემზის, რომელიც ჯეიმზს წიგნს უკითხავს, მიუგო ლილიმ. მან იცოდა რას ეტყოდა მისტერ ბენქსი – რომ ვერავინ შეიცნობდა მასში ადამიანს. მაგრამ მე ხომ არ მიცდია რაიმე მსგავსებისთვის მიმელნია. მამ გამოდის, რომ დედა და შვილი – ეს საყოველთაო

თავყვანისცემის ობიექტები, და ამ შემთხვევაში დედა, განთქმული თავისი სილამაზით – შეიძლება დავიყვანოთ, გავიაზროთ, როგორც იასამნისფერი ჩრდილი“ (ვულფი 2014: 73).

ლილის საუბრიდან მისტერ ბენქსთან კარგად ჩანს, რომ ლილი ბრისკოს ნახატი ტრადიციული პორტრეტისგან განსხვავდება, ფერსა და ფორმაშია გადანყვეტილი და იმ ახალ ტენდენციებს ასახავს, რომელმაც მე-20 საუკუნის დასაწყისში იჩინა თავი მხატვრობაში და რითაც ვულფი და ბლუმსბერის ჯგუფი დიდად იყვნენ დაინტერესებული. ვულფის და ვანესა და მისი ქმარი დანკან ბელი ორივე მხატვრები იყვნენ. ვულფების მეგობრისა და ბლუმსბერის ჯგუფის წევრის ხელოვნებათმცოდნე და მხატვარის როჯერ ფრაის ინიციატივით ლონდონში 1910 წელს პირველად მოეწყო თანამედროვე მხატვრობის გამოფენა „მანე და პოსტიმპრესიონისტები“ (თავად ტერმინი პოსტიმპრესიონისტებიც პირველად ფრაიმ იხმარა. ფრაის მცდელობა ფრანგული ავანგარდული მხატვრობა გააცნოს ინგლისის საზოგადოებას ზუსტად ასახავს ბლუმსბერის ჯგუფის მიზნებს, რომელიც ახალი ესთეტიკის გაცნობასა და დამკვიდრებას ისახავდა მიზნად, რაც საკუთარ შემოქმედებასთან ერთად სხვა მოდერნიზმისათვის მნიშვნელოვანი ავტორების პოპულარიზაციასაც ემსახურებოდა. საკმარისია ითქვას, რომ ვირჯინია და ლეონარდ ვულფებმა პირველებმა დაბეჭდეს ინგლისში ტომას ელიოტის პოეზია და ესეები, ფროიდის შრომები, დოსტოევსკის „ემშაკები“, ბუნინის ნაწარმოებები და სხვ. ეს ყველაფერი კი იმაზე მეტყველებს, რომ ვულფი არა მხოლოდ კარგად იცნობდა იმ ძეგლებს, რომელიც ევროპულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში და მიმდინარეობდა, არამედ იგი, თავად აქტიურად იყო ჩართული ახალი ესთეტიკის შექმნისა და დამკვიდრების პროცესში.

რომანის მეორე ნაწილი ერთადერთია, რომლის სათაური „დრო გადის“ დროის დინებაზე აკეთებს აქცენტს და არა სტატიკურ ხატზე, როგორც ფანჯრისა და შუქურის სიმბოლოებია. ეს ნაწილი წიგნის პირველ და მეორე ნაწილთან შედარებით ოთხჯერ-ხუთჯერ მცირე მოცულობისაა, მაგრამ დროის ათ წელს მოიცავს და არა პირველი და მესამე ნაწილივით ერთ დღეს. იცვლება თხრობის ტემპი და მანერა. თუ პირველ ნაწილში თხრობა ძირითადად შინაგან მონოლოგს წარმოადგენდა, ეს მონაკვეთი განყენებული, ობიექტური მთხრობელის მიერ არის გადმოცემული და რემზების მიტოვებულ სახლში დასადგურებულ ნგრევაზე მოგვითხრობს. ადამიანები თითქოს უმნიშვნელონი გახდნენ და მათი ამბავი (მაგალითად რემზების ორი შვილის – ფრუსა და ენდრიუს გარდაცვალების ამბავი ასე სხვათაშორის არის მოხსენიებული. მშვენიერი ფრუ მშობიარობას გადაჰყოლია, ენდრიუ კი რო-

მელიც მეცნიერებაში დიდ იმედებს იძლეოდა, პირველ მსოფლიო ომში დაღუპულა. ასე გაკვრით ვიგებთ, რომ მსოფლიო ომიც ყოფილა.) ასე გაკვრით სხვათაშორის, ერთ წინადადებაში, რომელიც ამასთანავე ფრჩხილებშია მოთავსებული რათა მის უმნიშვნელობას კიდევ უფრო მეტად გაესვას ხაზი, ისიც არის ნახსენები, რომ მისის რემზი გარდაცვლილა. ამრიგად, რომანის მთავარი გმირი ნანარმოების შუაში კვდება, ისე რომ არც გარდაცვალების მიზეზი ვიცით, არც ახლობელთა მწუხარებაა გადმოცემული. რაც ჟანრის ყოველგვარ კანონს ეწინააღმდეგება. ვფიქრობ, ამ შემთხვევაშიც, ისევე როგორც ყველაფერში, რასაც ვუღვი აკეთებს, ჩანს კონვენციური ფორმების, ლიტერატურული კანონის რღვევის მცდელობა. ამ შემთხვევაში ვუღვს სურს პერსონაჟის შესახებ არსებული სტერეოტიპები დარღვიოს. ეს პროცესი კიდევ უფრო რადიკალურად ექსპერიმენტულ სახით მის შემდგომ რომანებში „ორლანდო“ და „ტალღები“ ვლინდება. ამათგან პირველში მთავრი პერსონაჟი, პოეტი ორლანდო სამ საუკუნეზე მეტ ხანს გამოივლის (ელისაბედის ხანიდან მოკიდებული იმ დრომდე, როცა ვუღვი რომანის „ორლანდოს“ წერას ამთავრებს), კაცადან ქალად გარდაიქმნება და ელისაბედის ეპოქაში დაწყებულ ნანარმოებს მე-20-ში ასრულებს. რომანში „ტალღები“ კი ექვსი პერსონაჟია – სამი ქალი და სამი კაცი (ამათგან ერთერთის პროტოტიპად ტომას ელიოტი ითვლება), რომლებიც, ვუღვის განცხადებით, ერთი ადამიანის, თავად ავტორის საკუთარი მე-ს სხვადასხვა ნახნაგებია.

რომანის ამ ნაწილის პროტაგონისტი ობიექტური დროა (პოლ შიჰანი მთელი რომანის პროტაგონისტად დროს მიიჩნევს. (შიჰანი 2015), რომელსაც მხოლოდ ნგრევა და სიკვდილი მოაქვს და რომელთან შედარებით პერსონაჟები უმნიშვნელო და უსუსურები ჩანან. თხრობისას მთელი ყურადღება შიგნიდან გარეთ გადადის: სახლის, ბუნების აღწერაზე. ერთი წინადადებაც კი არ არის რომელიმე პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგიდან, რომლითაც წიგნის პირველი და მესამე ნაწილებია დაწერილი.

თუმცა ობიექტური დროის ხატვისას ვუღვი უკიდურესად სუბიექტურია. იგი იმპრესიონისტული მინიშნებებით, ფაქიზი დეტალებით ქმნის რემზების ოჯახისა და სახლის დაკნინების ტრაგიკულ ისტორიას და ხატავს ბუნების შემადრწუნებელ და დამთრგუნველ ძალას. ამიტომ მიუხედავად იმისა, რომ რომანის ამ ნაწილის პროტაგონისტი ობიექტური დროა, ნანარმოების მხატვრული დრო ისევე სუბიექტურია, ოღონდ ამჯერად არა პერსონაჟების, არამედ მთხრობელის.

რომანის ბოლო ნაწილი „შუქურა“ რომანის პირველი დღის ერთ-გვარი გაგრძელებაა. ათი წლის შემდეგ იგივე კუნძულს სკაიზე რემზე-

ბის აგარაკზე ისევ თავს იყრიან მისტერ რემზი და ის პერსონაჟები, რომლების დროის სისატიკეს გადაურჩნენ. ვულფის თხრობის ტექნიკა პირველი ნაწილისას იმეორებს, როგორც პერსონაჟები იმეორებენ იმას, რასაც პირველ ნაწილში გეგმავდნენ და ვერ განახორციელებს.

აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ რომანის ფინალში ვულფი მონტაჟს მიმართავს: ათი წლის წინ განუხორციელებელი ორი მოქმედება (შუქურაზე გამგზავრება და ლილი ბრისკოს ნახატი) დროში სიმულტანურად არის წარმოდგენილი. იმ დროს, როდესაც მისტერ რემზიმ და ჯეიმზმა შუქურას მიაღწიეს და ჯეიმზმა, როგორც იქნა მამის შექება და აღიარება დაიმსახურა, ლილი ბრისკომაც დაასრულა ხატვა დარწმუნებულმა, რომ მიუხედავად იმისა, რომ მისი სურათი „მწვანე და ლურჯი ფერების მთელი სიხასხასით, და აღმა-დაღმა კვეთილი ხაზების ორომტრიალით, აშკარა თამამ მცდელობას წარმოადგენდა“ და „ნათხაპნს გავდა“ (ვულფი 2015: 278), ნახატი მაინც შედგა. ამ სურათზე საკმელთან ჩამომჯდარი მისის რემზია გამოსახული პატარა ჯეიმზთან ერთად (მინიშნება ღვთისმშობელსა და ყრმაზე) იმ პოზაში, რომელზეც რომანის პირველ ნაწილში გამახვილდა ყურადღება. ანუ მისის რემზი ათი წლის შემდეგ ნახატის სახით დაბრუნდა ნაწარმოებში. ლილის სიტყვები: „აი, როგორი ყოფილა ჩემი ხილვაო“, რომლითაც სრულდება ნაწარმოები, დაუსრულებლობის, ფინალის ღიაობის შეგრძნებას წარმოქმნის, რაც ზოგადად დამახასიათებელია ვულფის რომანის პოეტიკისათვის.

ღია ფინალი პირველად „იაკობის ოთახში“ გვხვდება (ეს რომანი უპასუხო კითხვით მთავრდება). ასეთივე ღია ფინალი მეორდება რომანში „მისის დელოუი“ (“and there she was”), ხოლო რომანს „შუქურისაკენ“ რამდენიმე ფინალი აქვს, რაც ფაქტიურად სპობს დასასრულის არსებობას და მის ნაცვლად ერთი და იგივე მოვლენის კონტრაპუნქტულ გამეორებას გვთავაზობს.

ამრიგად, რომანის ქრონოტოპის ანალიზი ცხადყოფს, რომ ვულფის ამ რომანში დრო და სივრცე უკიდურესად სუბიექტურია, დრო მოკლებულია პროგრესირებას და წყვეტილი, ფრაგმენტული მონაკვეთებისაგან შედგება, რაც რომანს სივრცულ ფორმას აძლევს. ქრონოტოპი წარმოდგენილია როგორც მეყსეული ანმყო, რომელიც „ყოფიერების მომენტებს“ ასახავს, რომელიც ინდივიდუალურ „აქ“ და „ახლა“-ს წარმოადგენს.

დაგონიერებები:

ბახტინი 2011: Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination – four essays*. Austin: University of Texas press, 2011

ვულფი 2014: ვულფი ვ. *შუქურისკენ*. ინგლისურიდან თარგმნა ლ. დუმბაძემ. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2014

ვულფი www: Woolf V. The Common Reader. The University of Adelaide Library, University of Adelaide. <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/index.html>

ფრენკი 1948: Frank, J., Spatial Form in Modern Literature. In Criticism. Foundations of Modern Literary Judgment. Ed.by M.Schorer. N.Y.,1948

შიჰანი 2015: Sheehan, P. Time as Protagonist in *To the Lighthouse*. In: The Cambridge Companion to *To the Lighthouse*. Ed.by Allison Pease. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

OLGA I. GLAZUNOVA

Russia, St. Petersburg

St.Petersburg State University

The Artist and the State:

on syntagmatic and paradigmatic relations of art images in the novel of M.Bulgakov “Master and Margarita”

The plot of the Bulgakov’s novel is determined by the conflict between the Artist and the State. The author shows us the vertical hierarchy of characters. In the novel we see the representatives of heavenly and earthly forces. The wandering philosopher Ieshua and the main character of the novel – Master are placed between them. Besides, each of the main characters has their own environment. According to the degree of manifestation of their shared qualities they form a horizontal system of images. Such kind of plot structure allows to expand the art space, in which all components are moving sequentially – from one dominant theme to another, or in parallel order – if the conflict between themes presents implicitly on the conceptual level.

Key words: The Master and Margarita, plot, syntagmatic and paradigmatic relations of art images.

О.И.ГЛАЗУНОВА

Россия, Санкт-Петербург

СпбГУ

**Художник и Власть:
о синтагматике и парадигматике художественных
образов в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита»**

Проблема творчества как способности человека создавать то, что не имеет аналогов в материальном мире, но может существовать в пространстве и времени, по-прежнему занимает исследователей. Процесс этот во многом мистический. Нельзя «сконструировать» талантливый текст, опираясь на принципы, выявленные в результате лингвистического и литературоведческого анализа, но можно попытаться разобраться в тех особенностях, которые составляют его основу.

Текст – явление подвижное и саморазвивающееся, как любая другая система в окружающем нас мире, которая прошла испытание временем. Всё в природе подчиняется единым законам мироздания, и талантливое литературное произведение отражает мироощущение не только автора, но и его современников – тех, кто жил рядом, но не смог разглядеть смысл происходящих событий.

В XX веке наиболее значимые произведения русской литературы несли в себе мысли, идеи и обобщения, дающие возможность читателю понять смысл того, что происходило вокруг. Как необычная форма «Котлована» Андрея Платонова позволила отобразить всю глубину противоречий эпохи строительства социализма и безнадежность существования в ней незаурядной личности, так и роман Булгакова «Мастер и Маргарита» рассказывает читателю не столько об истории любви двух людей, сколько о трагедии человека независимого и творчески одарённого в тоталитарном обществе.

Логика художественного повествования складывается, как правило, не благодаря, а вопреки происходящим в нём событиям, и лишь в конце читатель осознаёт, что повествование пришло не к тому концу, которого он ожидал, а как раз к противоположному – к тому, что составляло замысел художественного произведения. «Жизнь произведения – это не переход от одного варианта рукописи в другой, а исследование судьбы при помощи смены изображения. Поэтому один из главных элементов сюжета – это перипетии» (Шкловский 1983:114).

Перипетии, или неожиданные повороты в сюжетной линии, позволяют привлечь внимание читателя к узловым моментам развития сюжета, заставить его остановиться и рассмотреть происходящее более внимательно и под разными углами зрения. Значение художественной литературы состоит в том, что человек учится воспринимать мир не поверхностно, а сквозь увеличительное стекло, позволяющее за каждым событием увидеть сложный подтекст, который раскрывается в душевных переживаниях героев, сопровождающих любое, даже самое незаметное, на первый взгляд, действие.

Чтение художественной литературы даёт возможность, вместо одной жизни, отпущенной человеку при рождении, прожить несколько, приобретая те знания и навыки, которые он никогда не сможет получить в действительности. «Важным свойством художественного поведения является то, что практикующий его одновременно как бы реализует два поведения: он переживает все эмоции, какие вызвала бы аналогичная практическая ситуация, и в то же время ясно сознает, что связанных с этой ситуацией действий (например, оказания помощи герою) не следует совершать. Художественное поведение подразумевает синтез практического и условного» (Лотман 1998:75).

Совмещение в художественном тексте реального и воображаемого, теоретического и прикладного, логического и эмоционального, эстетического и морально-нравственного свидетельствует о широком спектре функциональных возможностей художественного творчества. «Язык искусства моделирует наиболее общие аспекты картины мира – её структурные принципы» (Шкловский 1983:31), и в этом состоит его сходство с научными исследованиями.

У художественной литературы есть много общего не только с наукой, но и игрой. Научная модель мира вскрывает закономерности, существующие в окружающем мире, игра учит выбирать оптимальный алгоритм действия, разрабатывать стратегию и тактику, моделировать принципы взаимодействия её участников. Литература совмещает в себе эти возможности, так как наряду с представлениями об окружающем мире она даёт читателю практические навыки поведения в той или иной ситуации, помогает лучше в них ориентироваться и даже позволяет прогнозировать возможные варианты развития событий.

Чтение талантливого художественного произведения пробуждает в читателе и азарт игрока, и скрупулёзность исследователя, способствуя развитию теоретических знаний и формированию практических навыков поведения в природе и обществе. «Целью искусства является истина,

выраженная на языке условных правил. Поэтому игра не может быть средством хранения информации и средством выработки новых знаний (она лишь путь к овладению уже добытыми навыками). Между тем именно это составляет сущность искусства» (Лотман 1998:78). Интерес «игрока», который возникает у читателя в процессе чтения, помогает на длительное время удерживать его внимание, делая процесс «обучения» не только полезным, но и захватывающим.

Знания об окружающем мире и о себе самом, умения человека ориентироваться в природной среде и выстраивать отношения с другими людьми относятся к пространственным представлениям. Не только каждая эпоха, но и каждый писатель отличается своим взглядом на художественную действительность и субъективными представлениями о пространстве литературного произведения.

Широкий спектр значений, между которыми можно установить соответствия, существенно расширяет возможности художественного пространства, образуя сложную и многоплановую структуру, в которой все составляющие двигаются в заданном автором направлении (от одной тематической доминанты к другой, в соответствии с возникающими по ходу развития сюжета причинно-следственными отношениями), или развиваются параллельно в том случае, если конфликт между темами имплицитно присутствует на понятийном уровне.

Идея художественного произведения связана с конфликтом, который определяет развитие сюжетной линии: художник и власть в «Мастере и Маргарите», чувство и долг в «Евгении Онегине», любовь и лицемерное равнодушие света в «Анне Карениной», преступление как воплощение зла и наказание в виде приговора суда, с одной стороны, и раскаяния главного героя, с другой, в романе Достоевского «Преступление и наказание» и т.д. Без конфликта, который двигает сюжет, развитие повествования невозможно. Все попытки идеологов соцреализма – «единственно правильного творческого метода» в советское время – сориентировать писателей на написание произведений, сюжет которых строился бы на борьбе между «хорошим» и «лучшим», не дали никаких значительных результатов.

Заложённая в противостоянии тематических доминант полярность определяет сюжет литературного произведения, предполагая наличие сложного художественного пространства, в котором происходят события и развивается действие. Принцип соразмерности и гармонии входящих в его состав компонентов находит проявление как в его форме, связанной с композиционной структурой и взаимодействием персонажей, так и в содержании.

Если форма художественного произведения подчиняется законам симметрии, в основе которых лежит функциональное равновесие частей по отношению к целому, то содержание базируется на соотношении полярных признаков, степень проявления которых пульсирует от максимально возможного значения до нулевого, переходя в свою противоположность на другом конце вектора.

Движение от одной тематической доминанты к другой в структуре художественного текста может осуществляться в одном направлении (например от преступления к наказанию в романе Достоевского) или в противоположных направлениях (от чувства к долгу для Татьяны Лариной и от долга к чувству для Евгения Онегина в романе Пушкина). Если между тематическими концептами нет подчинительной связи, их развитие в тексте осуществляется параллельно при наличии определяющих конфликт точек соприкосновения (художник и власть в романе «Мастер и Маргарита», любовь и лицемерное равнодушие света в «Анне Карениной»). Иногда, как в «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова, два полноценных сюжета развиваются параллельно на протяжении всего произведения по типу «роман в романе», дополняя друг друга и создавая два центра притяжения для читателя. И хотя история жизни и смерти бродячего философа Иешуа Га-Ноцри развивается независимо от истории жизни Мастера, читатель воспринимает их как единое художественное целое.

Широкий спектр значений, между которыми можно установить соответствия, существенно расширяет возможности художественного пространства, образуя сложную и многоплановую содержательную структуру, в которой все составляющие двигаются в заданном автором направлении (от одной тематической доминанты к другой, в соответствии с возникающими по ходу развития сюжета причинно-следственными отношениями), или развиваются параллельно в том случае, если конфликт между темами имплицитно присутствует на понятийном уровне.

Параллельное сосуществование в художественном тексте нескольких вариантов одной и той же тематической доминанты сопровождается, как правило, динамикой развития одного из них на фоне сохранения консервативно-статического состояния другого. Например, тема художника в романе «Мастер и Маргарита» связана, прежде всего, с образом мастера и бродячего философа Иешуа Га-Ноцри. Развитие этой темы в романе происходит в рамках заданного автором направления: от страданий к избавлению, в то время как в жизни представителей МАССОЛИТа, которые тоже имеют отношение к литературному творчеству, на протяжении повествования практически ничего не меняются.

Соотношение разнополярных значений в структуре художественного текста создаёт, с одной стороны, устойчивость задействованных в нём смысловых значений, а с другой – обеспечивает поступательное развитие повествования. Мера как свойство симметрии определяет множество потенциально возможных вариантов проявления признаков значений, а причинно-следственные соответствия, основу которых составляет асимметрия, определяют динамику их реализации в контексте художественного произведения под воздействием сложившейся ситуации и обстоятельств, которые ей сопутствуют.

В отличие от «Евгения Онегина» и «Анны Карениной», Булгаков включает в название романа имена двух героев, что вполне оправдано, если принять во внимание счастливый конец описанной им любовной истории. Однако не только отношения между мастером и Маргаритой составляют суть повествования. Противостояние в романе Булгакова основано не на изменении внутреннего состояния героев, а на внешнем конфликте между творческой личностью и государством. В сюжете существует вертикальные и горизонтальные иерархии героев и действующих лиц.

Парадигматика отношений между героями выстраивается следующим образом: в романе действуют представители небесных сил (Воланд и Иешуа после воскресения) и земных сил (Каифа, члены МАССОЛИТа). Между ними находятся бродячий философ Иешуа Га-Ноцри и главный герой романа – Мастер. Промежуточное положение, которое мастер и бродячий философ занимают в этой иерархии, весьма символично: творческие люди, действительно, являются посредниками между небесными и земными сферами, так как живут на земле, в то время как их творчество относится к сфере духовного. С другой стороны, – после завершения жизненного пути и мастер и Иешуа попадают на небо, хотя и в разные обитатели.

Надо отметить, что роман Булгакова построен на развёрнутой системе посредников: Маргарита является посредником между Воландом и мастером, Понтий Пилат – между Иешуа и Римской Империей, Левий Матвей приходит к Воланду просить за мастера по просьбе Иешуа, Иван Бездомный выступает посредником между мастером и остальные членами МАССОЛИТа и т.д.

Каждый из главных действующих лиц в романе имеет своё окружение, которое выстраивается на основе общности интересов, образуя горизонтальные системы образов в соответствии со степенью проявления объединяющих их признаков значений: у Воланда – это его свита, у Иешуа – Левий Матвей и отчасти Понтий Пилат, у мастера – Маргарита и

Иван Бездомный, у первосвященника Каифы – Иуда, у государства – члены МАССОЛИТа и жители Москвы, которых испортил «квартирный вопрос».

Между действиями персонажей, входящих в состав разных окружений, просматривается определённая симметрия: Понтий Пилат наказывает Иуду – Маргарита громит квартиру критика Латунского; Римский, для того чтобы уехать из Москвы, предлагает на вокзале «первому попавшемуся человеку в белом фартуке и с бляхой» тридцать рублей за билет – «тридцать тетрадрахм» получает Иуда за предательство.

Тема противостояния власти в «Мастере и Маргарите» раскрывается через взаимоотношения Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата, с одной стороны, и мастера с членами МАССОЛИТа, с другой. Собственно, государство как таковое у Булгакова практически не присутствует, автор даёт о нём читателю лишь общее представление, сосредоточив внимание на членах Московской Ассоциацией Литераторов. То, что члены МАССОЛИТа (аббревиатура была придумана автором) вышли в романе на первый план, не случайно.

Ни один тиран, даже самый кровавый и беспощадный, не мог бы уничтожать столько талантов без активного участия тех, кто непосредственно окружал их в быту и на профессиональном поприще. В своё время пьесу Булгакова «Дни Турбинных» поддерживал Сталин, который смотрел спектакль более пятнадцати раз. В ответе (02.02 1929 г.) на письмо драматурга Билль-Белоцерковского, который жаловался на то, что пьесы Булгакова так часто ставят на сцене, и требовал запретить «Дни Турбинных», Сталин написал, что пьеса «не так уж плоха, ибо она даёт больше пользы, чем вреда», и этим спас жизнь писателю. С вопросами о правомерности творчества Булгакова в Советском Союзе к Сталину обращались и другие писатели на встрече в Кремле 12 февраля 1929 года.

Вероятно, поэтому гнев героини, которая, будучи ведьмой, могла наказать кого угодно, обрушивается на критика Латунского, который стал, по её мнению, причиной всех несчастий мастера. Описанная в романе казнь Иешуа тоже не состоялась бы, если бы не настойчивость первосвященника Каифы, который боялся, что из-за бродячего проповедника он может лишиться авторитета и власти.

На семантическом уровне конфликт в романе «Мастер и Маргарита» развивается между двумя полюсами: властью и творчеством. К существительному **художник (творец, создатель)** словарь даёт антоним – **разрушитель**, чем, собственно, и является Латунский и подобные ему представители МАССОЛИТа. Слово **власть** образует разные пары: с одной стороны, антонимом к нему будет **безвластие**, с другой, в качестве противопоставления выступает народ, т.е. обычные люди. Но среди этих

людей, есть недовольные, а есть и такие, кто приспосабливается и чувствует себя вполне комфортно при любой власти. Художник же, если он настоящий художник, не принадлежит ни к тем, ни к другим. С одной стороны, он противостоит власти, так как не может вписывать своё творчество в заранее устанавливаемые ею рамки, с другой стороны, – народу, который в своей основе является носителем так называемого массового сознания, несовместимого с творчеством. Показательно, что тема противостояния между творческими людьми и системой власти в России XX века стала предметом особого художественного и философского осмысления.

Возникающие в романе взаимодействия и причинно-следственные связи раскрывают основную мысль автора: художник по своей сути чужд любой власти – и земной, и божественной. Но с небесными силами договориться проще: когда мастеру не остаётся места на земле, он покидает её вместе с Воландом.

В романе Булгакова соотношение характеризующих персонажей признаков выходит на качественно новый уровень. Художники – мастер и бродячий философ Иешуа – обладают талантом (это их духовная сила), но лишены власти; более того они вольно или невольно противостоят ей. Понтий Пилат способен мыслить и чувствовать, но в силу ответственности за возложенную на него власть он несвободен в своём выборе и полностью зависит от системы, которой служит. Члены МАССОЛИТа не обременены талантом, но в их руках сосредоточена власть над такими людьми, как мастер.

Пожалуй, только два земных персонажа в романе решаются на активную борьбу и противостояние системе – Маргарита и Иван Бездомный. Маргарита делает всё возможное и невозможное, чтобы спасти возлюбленного, а Иван после встречи с мастером осознаёт отсутствие у него таланта и отказывается от членства в МАССОЛИТе и весьма прибыльной для него карьеры пролетарского поэта.

Представленная в романе Булгакова модель развития взаимоотношений между художником и властью далека от оптимистической. Компромисс с системой невозможен, конфликт между ними достигает максимальной степени противодействия: бродячий философ Иешуа казнён, мастер помещён в психиатрическую лечебницу. И только после смерти Иешуа обретает власть так же, как мастер обретает покой, после того как он покидает землю вместе с Воландом.

Если в русской литературе XIX века развитие сюжета определялось внутренним состоянием героев и их поступками, то в наиболее значительных произведениях XX века конфликт развивается на основе

внешнего противостояния между системой в лице благодетельствованных властью самых ярких её приверженцев и творческой личностью, которая не вписывается в заданные идеологические рамки. Мысль, к которой приходит Булгаков в «Мастере и Маргарите», не оставляет читателю никакой надежды на справедливое решение проблемы: настоящему художнику нет места на земле, потому что для выживания ему необходимо научиться приспосабливаться к системе, а для него это хуже смерти.

Самый свободный и наиболее могущественный персонаж романа – Воланд, он обладает и силой, и властью. Образ Воланда в романе как противоположный полюс по отношению к Иешуа связывает два сюжета в единое художественное целое. Иешуа и Воланд в романе Булгакова не являются воплощениями абсолютных понятий света и тьмы. Образ Воланда нельзя рассматривать односторонне, в качестве источника зла,* – он скорее искореняет его на земле своими небиблейскими методами; а Иешуа, который обретает власть после воскресения, оказывается бессильным в ситуации мастера: для его спасения он вынужден обратиться за помощью к Воланду.

Представление о непримиримости понятий добра и зла, которое присутствовало в романах XIX века, у Булгакова размывается. В конце романа, чтобы обрести заслуженный покой, Понтий Пилат и Мастер отправляются вместе с Воландом, а не с Иешуа. Следовательно, с точки зрения Булгакова, противостояние ада и рая тоже весьма условно. Возможно, подобная интерпретация была связана с двойственным восприятием автором Советского Союза как идеологического символа нового «рая на земле». А может быть, само творчество воспринималось писателем неоднозначно – как нечто, не вполне вписывающееся в библейские заветы и не соответствующее проявлению исключительно божественной воли.

Главный герой романа – мастер – метафорически повторяет крестный путь Иешуа Га-Ноцри. Он не праведник, он человек творческий и потому не заслуживает того, чтобы попасть в рай после смерти. Но он и не грешник, чтобы терпеть адские муки, этих мук ему хватило и на земле. Жизнь мастера – это тоже жертва, как и жизнь Га-Ноцри. И хотя у мастера и Иешуа идеалы разные, между ними есть много общего, и это общее приводит одного к другому – сначала мастера к Иешуа, о котором он пишет роман, а затем Иешуа к мастеру для того, чтобы спасти его.

Но если между главными героями наблюдается больше сходств, чем отличий, то их спутники во многом являются антиподами. Маргарита после встречи с мастером отказывается от всего, что она имела, на что

* Неслучайно Булгаков предваряет роман эпиграфом из «Фауста» Гёте: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Понтий Пилат в романе Булгакова никак не может решиться. Разница в поведении Маргариты и Понтия Пилата приводит читателя к мысли о том, что любовь могущественней и здравого смысла, и целесообразности. Готовность героини пожертвовать всем делает её сильнее, в то время как нерешительность Понтия Пилата в ситуации, когда надо сделать выбор между долгом прокуратора и совестью обычного человека, приводит его к вечным страданиям.

Талантливое художественное произведение представляет собой сложную систему, в которой задействованы самые разные структурные и смысловые компоненты. Для того чтобы сознание читателя могло охватить весь этот огромный конгломерат форм и значений, автору необходимо придерживаться определённых правил. Процесс познания начинается со сравнения, при этом в поле зрения человека должно находиться не более двух сравниваемых объектов. Возможно, поэтому в художественных текстах происходит поэтапное введение действующих лиц – таким образом, чтобы перед глазами читателя одновременно находились только два персонажа, или каждый новый персонаж сравнивался бы с уже известными.

В первой главе «Мастера и Маргариты» читатель знакомится с двумя появившимися на Патриарших прудах «гражданами»: ***Первый** из них, одетый в летнюю серенькую пару, был маленького роста, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в чёрной роговой оправе. **Второй** – плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке – был в ковбойке, жеваных белых брюках и в чёрных тапочках.*

После того как читатель составил для себя первое впечатление о героях и получил возможность сравнить их друг с другом, автор называет их имена и должности: ***Первый** был не кто иной, как Михаил Александрович Берлиоз, председатель правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемой МАССОЛИТ, и редактор толстого художественного журнала, а **молодой спутник его** – поэт Иван Николаевич Поньрев, пишущий под псевдонимом Бездомный* (Здесь и далее выделено мною – О.Г.).

Далее автор описывает разговор литераторов с продавщицей газированной воды, после чего на Патриарших прудах появляется Коровьев, которого Берлиоз принял за возникшую в его голове галлюцинацию. Продавщица в романе не удостоилась описания, вероятно, в силу кратковременности своего появления, а вот о Коровьеве автор сообщает читателю следующее: *Прозрачный гражданин престранного вида. На*

маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, прощу заметить, глумливая. Можно было бы не обращать внимания на некоторые странности во внешности нового персонажа, если бы не его необычное появление прямо из воздуха и не последнее замечание автора относительно выражения его «физиономии». Решив, что возникший ниоткуда Коровьев не более чем видение, Берлиоз постарался забыть о нём, продолжив разговор с поэтом о его новой антирелигиозной поэме.

И тут, сообщает читателю Булгаков, «в аллее показался **первый человек**». Любопытно, что Берлиоз и Бездомный во время своего первого появления были обозначены автором как «двое граждан», Коровьев, возникший перед глазами Берлиоза, был назван **«гражданином престранного вида»**. Новым посетителем Патриарших прудов, о котором сообщает нам автор, был Воланд, и назван он был почему-то «человеком», несмотря на его весьма странную внешность: *Росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нёс трость с чёрным набалдашником в виде головы пуделя. По виду – лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз чёрный, левый почему-то зелёный. Брови чёрные, но одна выше другой. Словом – иностранец.*

После появления Коровьева необычность внешнего вида Воланда уже не вызывала вопросов у читателя: ведь по сравнению с Коровьевым этот «человек», по крайней мере, ходил по земле, а не плавал в воздухе. Использование существительного «человек» по отношению к иностранцу, тоже вполне объяснимо. Слово «гражданин» в Советском Союзе обычно имело локальное значение, а потому иностранец никак не мог попасть в эту категорию.

Принцип последовательного введения в повествование действующих лиц обусловлен, в первую очередь, психофизиологическими возможностями читателя не только воспринимать, но и анализировать новую для него информацию. Другой часто встречающейся особенностью смысловой организации художественного произведения является замкнутость системы: тот герой, который появляется в начале повествования обычно и заканчивает его. В конце романа «Мастер и Маргарита» автор рассказывает о судьбе Ивана Бездомного, с которого он и начал повествование: из «вихрастого» молодого поэта «в заломленной на затылок клетчатой кепке» Бездомный

превращается в «сотрудника института истории и философии, профессора Ивана Николаевича Поньрева».

Кольцевое построение композиции, когда в конце произведения автор возвращается к началу, является характерной чертой многих литературных произведений. В «Ревизоре» Гоголя действие начинается и заканчивается чтением письма группой чиновников, а в «Мёртвых душах» – образом дороги. Романы «Евгений Онегин», «Преступление и наказание» начинаются и заканчиваются сообщениями о главных героях. Принцип кольцевой композиции имеет непосредственное отношение к симметрии развития сюжетной линии: события художественного произведения идут по нарастающей до кульминации, а затем в эпилоге возвращаются в исходную точку отсчёта, замыкая начало и конец в единое целое.

Несмотря на преемственность русской литературы XIX и XX веков в отражении гуманистических традиций нравственного развития человека, каждая историческая эпоха наделяет её своими особенностями, содержательными и структурно-композиционными. Сложность поэтических и прозаических текстов XX века – не прихоть авторов, а единственная возможность отразить невиданное ранее содержание. Трагические события, которые произошли в России, потребовали иных поэтических форм, способствуя появлению новой этической и эстетической философии творчества и новых художественных смыслов, соответствовавших эпохе.

Иногда, особенно в поэтическом творчестве, язык поэта оказывается достаточно трудным для современников, а его сюжет не воспринимается на глубинном уровне. Читатель может лишь догадываться о том, что имел в виду автор, стараясь привести обрывки поэтической мысли к единому смысловому значению. Но и этот процесс узнавания (часто на уровне подсознания) имеет свои положительные стороны – конечно, при условии, что использованные автором текста образы и сюжетные линии функционально и семантически оправданы.

Вряд ли кому-нибудь придёт в голову требовать, чтобы художественное произведение походило на учебное пособие, систематизирующее уже известные факты. Творчество не столько отображает, сколько преображает действительность, во многом предвосхищая её развитие; его призвание состоит не в том, чтобы успокаивать воображение читателей, а в том, чтобы будить его.

Если произведение способно оказывать воздействие, то вслед за интересом к читателю должно прийти понимание того, что хотел сказать автор. Ведь, несмотря на все сложности построения, талантливое литературное произведение представляет собой совокупность взаимо-

связанных структур, находящихся в определённых иерархических соответствиях. Отсюда следует, что его можно изучать и анализировать, открывая перед читателями глубинные связи, соединяющие разрозненные части в единое художественное целое, созвучное эпохе и замыслу автора.

ЛИТЕРАТУРА:

Лотман 1998: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Лотман Ю.М. *Об искусстве*. СПб.: «Искусство – СПб», 1998.

Шкловский 1983: Шкловский В.Б. *О теории прозы*. М.: Сов. писатель, 1983.

RUTA MARIJA VABALAITE

Lithuania, Vilnius

Mykolas Romeris University

Philosophical Approaches to the Mission of the Modern Art

The article discusses some opinions of the art theorists about the aims and attainments of modern artists, and then expands the consideration invoking some ideas of the nature of the great modern artworks that are proposed by several eminent philosophers.

Some of recent developments in art might be understood as increasing turn to social and political engagement, or even as convergence with direct social activism. The aim of artistic creation is quite frequently considered as an immediate social impact. So it appears that the works of high modernism had lost the previous attention as lacking the power to promote changes of the social life. The present conditions make us reconsider a nature and mission of Modernism in art and see into the critical intentions of its creators. It must be recognized that even the works of “autonomous” art do not limit themselves within the realm of the proper artistic problems; the artworks are being created also affecting the public by the intention to provoke critical thinking, rebuke stereotypes and open us up to the extraordinary experiences of the world and ourselves within it. The inquiry into Martin Heidegger’s ideas of poetry, Theodor W. Adorno’s and Gilles Deleuze’s writings on the philosophy of Modern art shows that formally elaborate modern art allows us to see the possibility of the other world and hereby changes our experiences, social attitudes and outlook on life even deeper than contemporary artistic creation that is immediately engaged in social effects.

Key Words: autonomous art, socially engaged art, form, composition, expression, artistic language, unexpected meaning, experience of art.

In the last years of the 20th century, the philosophers of art were exploring the position of the artistic creation as a kind of the social activism. The future of art was seen as related to various types of socially engaged art such as social sculpture, participatory art, relational art, collaborative art, interventionist art, etc. The founder of relational aesthetics Nicolas Bourriaud claimed that “the role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real” (Bourriaud 2002:13). He saw the possibility of such creation in organizing an artwork as a realm of human interactions, of a production and experience of new modes of sociability. Thus he extended and slightly trivialized the concept of artistic form proposing that “meetings, encounters, events, various types of collaboration between people, games, festivals, and places of conviviality, in a word all manner of encounter and relational invention thus represent, today, aesthetics objects likely to be looked at as such, with pictures and sculptures regarded here merely as specific cases of a production of forms” (Bourriaud 2002:28-29).

In a similar way, postcolonial, feminist, queer art movements were focused on social criticism rather than on formal advantages of the creation. At times it could be assumed that the content devoted to the struggle for the rights of various minority groups is a sufficient condition for some object, action or event to be considered as a work of art. Therefore it appeared that the works of high modernism had lost the previous attention as lacking the power to promote changes of the social life.

One of the earliest examples of the severely critical approach to modernist art might be found in Fredric Jameson’s work “Postmodernism and Consumer Society”, where he claimed that in the last third of the 20th century it “felt to be the establishment and the enemy – dead, stifling, canonical, the reified monuments one has to destroy to do anything new” (Jameson 2009:2). Then the critical evaluations continued and expanded. In the 21st century modernism is blamed for being a part of western “expansive universal ideology” (Weibel 2013:24), for “the purpose of distinction and absolute power” (Belting . . . 2013:28), which is ascribed to it in tenuously grounded manner. Moreover, the new kind of global contemporary art is propagated as a reaction against the modernist legacy.

At the same time, proponents of this artistic transition acknowledge some risks of the new creation, such as “the seduction of easy exoticism, the invitation to fall for aesthetic tourism of the Other, or to simplify the local specificity of work” (Smith 2013:192).

Supporters of the other kinds of socially engaged art conceive that contemporary businessmen quite clearly understand the potential of art and successfully use the creative powers of artists for their completely economical aims. Multinational corporations legitimize themselves through the patronage of the contemporary art. Thus even especially against the society of spectacle oriented creation can be subdued to its overwhelming structure.

When many artists aim to activate the viewers and to invite them to participate in the production of the artworks, some publics choose to be relieved from their task to experience the work. One of the authors of the aesthetics of interpassivity – Robert Pfaller – notes that “there are artworks that already contain their own viewing and reception. And there are viewers who want it that way. It seems that they would prefer to be replaced than to feel their own laughter, their own fear, or their own sympathy” (Pfaller 2014:17). Such change of audience’s expectations looks quite predictable in a situation when a lot of artworks became a practice like “do-it-yourself”.

Occasionally, the inspired proponents of social activism themselves hint that some socially engaged artworks come short of real artistic quality. Even Fredric Jameson, whose criticism of modernist art was already cited above, recognizes an advantage of modernism “which has traditionally had a vested interest in preserving a realm of high or elite culture against the surrounding environment of philistinism, of schlock and kitsch, of TV series and *Readers Digest* culture, and in transmitting difficult and complex skills of reading, listening and seeing to its initiates” (Jameson 2009:2).

Thus the present conditions make us reconsider a nature and mission of Modernism in art. This article will discuss some opinions of the art theorists about the aims and attainments of modern artists, and then will expand the consideration invoking some ideas of the nature of the great modern artworks that are proposed by several eminent philosophers.

First, we may note that there is no concept of modernism that would be universally conventional, so we can hardly see the aesthetic features that would be dominant in all the modernist styles. Nevertheless, a lot of modern art might be apprehended as liberation from the extrinsic conventions, as a search for new media of expression and techniques of production. Such artworks are closely related to the avant-garde art, which seek a renunciation of the past, an incorporation of ceaseless change, increasingly radical ways to innovate the world of arts. The great modernist painters, sculptors, composers, and writers envisage the main value of art in its completely aesthetic, primarily formal qualities. This point is strictly summarized by the famous proponent of Modernist art Clement Greenberg. He thinks that “art of any kind, literature included, doesn’t operate as

a moral or any other kind of agent. It operates only for itself and only for what we can get from that self in abstraction . . . art does its civilizing, refines sensibility and expands sensibility, most effectively when it's itself and serves itself. When it does that, art is morally, politically, and socially indifferent" (Greenberg 1980). The influential art critic of the modernist era decisively argues that artwork of real merit might provide the final satisfaction, and might not be a means, or an instrument to an end beyond itself. He suggests that "justice can be done to the experience of art *qua* art, if it is dealt with as autonomous, as being abstracted from all political, social, economic, or religious or moral issues or factors" (Greenberg 1980). Certainly, these notes of Greenberg were formulated as a reaction to the reproaches of the partisans of traditional art to the creators of modern art for the apparent lack of didactic content in their works. However, in the context of contemporary art they might also receive not less acute meaning. Isn't it the case that socially oriented works of contemporary art receive their artistic merit not so much from their intention to promote social changes, as from their strive to elaborate formal structures and innovative modes of expression?

On the other hand, we can notice that in spite of the intentions of the creators of "autonomous" art (or art for art's sake), their works do not limit themselves within the realm of the proper artistic and aesthetic values. It is hard to deny the arguments of Norbert Schneider – Professor of Art History at Dortmund University – which demonstrate that the creators of seemingly purely "autonomous" art attempted to change the life. The professor emphasizes that Paul Klee with his graphic language, though partly reduced to the abstract elements of form, yet still remaining essentially symbolic, wants to contribute to the reformation of life. Wassily Kandinsky tries to present with his great abstraction the "internal sounding of things", which would strike the soul. Piet Mondrian attempts to compensate the imbalanced external reality with harmonious balance of his art. Henri Matisse wants to create the art of "pure decor" which smoothly levels the soul, the art which doesn't deform the sight the way new visual means in photography, movies, and advertising do. According to Schneider, "the aesthetical intentionality of "avant-garde" artists has a social determination, and since it tries to change these relations, it has more or less hidden political and moral appeal" (Schneider 2002:307).

It is also worth noting that almost all the "autonomous" artworks do not dissociate from an expression and indirectly provoke the ideas about historical art changes, the very concept of art, and its basic features. Thus even those artworks which tend to separate themselves from the social problems exhibit not only the newest aesthetic, expressive but also the values traditionally ascribed to the

works of art. Those works provoke critical thinking and open us up to the extraordinary experiences of the world and ourselves within it. Numerous movements of art have the capacity to expand our everyday experience of inner and outer worlds. Art critics even point out that modern art might be understood as strategies for deepening the beholders' experience, that creation of modern artworks became "an instrument for modifying consciousness and organizing new modes of sensibility" (Sontag 1966: 296).

Those features were anticipated and described by philosophers as well. First, we will remember Martin Heidegger's thought. It is well known, that his opinion about the condition of contemporary art is quite skeptical. The skepticism is clearly expressed in his comment: "I do not see anything about modern art that points out a way [for us]. Moreover, it remains obscure as to how art sees the specific character of art, or at least looks for it" (Heidegger 1981), that is given in his interview for *Spiegel* in 1966. The philosopher thinks that the main deficiency of the contemporary art consists in its becoming a means for making an impression, an effect, a feeling as such. The art could not be the simple instrument for enjoyment; it should let us notice the hidden truth. In "The Lecture on the Origin of Art and the Determination of Thinking" at the Academy of Sciences in Athens in 1967, Heidegger asks: "shouldn't the artwork as such demonstrate that what confronts human understanding, what doesn't allow itself to be manipulated, to be presented, what hides its inside; rather than simply state that what is already known, is well common and used to everybody? Shouldn't the artwork be relentlessly silent, silent about what is hidden, what by hiding itself wakes up human modesty, reticence against everything that doesn't allow itself to be planned, neither wielded nor counted nor recounted?" (Heidegger 1993:291). These questions indirectly express the outlook of the philosopher on the art experiences in our times. Nevertheless, the philosopher maintains that nowadays the forgotten being may still uncover itself in the art. He highly evaluates the poetry of Georg Trakl, Rene Char and Paul Celan notwithstanding the modern style of their works. Heidegger appreciates their attempts to express the ineffable and their pointing to "a destiny which concerns man for once at the source of his being" (Heidegger 1971:197).

How does the poet express that what is ineffable, what confronts our understanding? Heidegger points that the artist is not in charge of the whole process of a creation. He does not simply express the ideas that already exist in his imagination. The origin of the great artwork is an enigmatic event*, when the meaning-

* It is worth noting that the creator of the theory of Event Alain Badiou considers the innovative form to be the fundamental element of art, as do the majority of the proponents of modernist art. In the conversation with Fabien Tarby the philosopher says: "an artistic event is always the

ful form appears by itself; and the artist only allows it to come-into-being. The internal qualities of the materials, the original, etymological meanings of words, and their beforehand unnoticed relations complement and modify the initial artistic intention; and so the artwork brings to its creator and its viewers something earlier unknown and unexpected. The role of creators and beholders is to hope for hints at the possibility of the deeper comprehension of being. Thus the artwork may change our inner selves, our ways of life and our relations with the outside world.

The feature and condition of art which makes it perfect, according to Heidegger, is the disclosing of beings as a whole, taking into account of what is unintelligible. So the philosopher hopes that the great poetry survives even at “the fringe of the technically-economically oriented world of modern mass existence” (Heidegger 1971:196), and remains a domain where the unexpected meaning may manifest itself.

Those ideas have been extended and modified by French philosopher Gilles Deleuze. According to him, the purpose of art is to resist to the present condition, domination of the commonplace, the banal, and the opinions that are accepted without being questioned. He notes that art must call for a future form, for a new earth and people that do not exist. In the book “What is Philosophy”, which was written with Félix Guattary, Deleuze writes that the artist is always adding new varieties to the world, he makes visible, or audible, or conceivable the primary cosmic forces that populate the world, but are otherwise unperceivable.

The authors of “What is Philosophy” propose an extensive explanation of the artist’s aim. The explanation is inspired by David Herbert Lawrence’s poetic text and Lucio Fontana’s series of works depicting surfaces with the slits; and it truthfully describes the nature and mission of high modernism: “people are constantly putting up an umbrella that shelters them and on the underside of which they draw a firmament and write their conventions and opinions. But poets, artists, make a slit in the umbrella; they tear open the firmament itself, to let in a bit of free and windy chaos and to frame in a sudden light a vision that appears through the rent – Wordsworth’s spring or Cézannes’s apple, the silhouettes of Macbeth or Ahab. Then come the crowd of imitators who repair the umbrella with something vaguely resembling the vision, and the crowd of commentators who patch over the rent with opinions: communication. Other artists are always needed to make other slits, to carry out necessary and perhaps ever-greater destructions, thereby restoring to their predecessors the incommunicable novelty that we could no longer see. This is to say that artists struggle less against chaos (that, in a certain

accession to form, or the formal promotion of a domain that had been considered extraneous to art” (Badiou . . . 2013:68).

manner, all their wishes summon forth) than against the “clichés” of opinion. The painter does not paint on an empty canvas, and neither does the writer write on a blank page; but the page or canvas is already so covered with preexisting, preestablished clichés that it is first necessary to erase, to clean, to flatten, even to shred, so as to let in a breath of air from the chaos that brings us the vision” (Deleuze ... 1994:203-204).

How can the artist do that? May be he enters some realm beyond daily life and perceives the primordial reality that is permanent becoming without the fixed beings of material, mental and emotional worlds. Hereby he directly experiences the dynamic play of forces that then constitute the usual order of things.

Deleuze and Guattary focus their attention to the material and structural aspect of artworks. They describe the creation of visual works using the term “flesh” instead of vivid color, or material, or nature of surface. The most intricate task, according to them, is to create a “framework” or composition of autonomous parts, sections and planes. Such elaborate and vivid composition of joined, opposed or split frames should be expanding and revealing a vision of otherwise unseeable infinity.

The creation always needs re-creation, art is always in the process of becoming, its task is to find unusual harmonies, melodic, verbal or plastic rhythms and styles. According to the philosopher, the writer decomposes the syntax of his maternal language, searches for some new exclamations on the limit of it and so creates new visions and sonorous compounds.

The author of the book “Essays Critical and Clinical” remarks: “it may perhaps be necessary for the maternal language to be odious, but only so that a syntactic creation can open up a kind of foreign language in it, and language as a whole can reveal its outside, beyond all syntax” (Deleuze 1997:5-6). So the writer uses standard language but creates such expressions that turn reader’s thought to unnoticed experiences. In Deleuze’s and Guattary’s words, he “twists language, makes it vibrate, seizes hold of it, and rends it in order to wrest the percept from perceptions, the affect from affections, the sensation from opinion-in view” (Deleuze... 1994:176).

The task of all kinds of art is to set up and uphold the blocs of sensations, percepts and affects that are separated from the direct human experience and to constitute paradoxical monuments to the movements of atmosphere, light, sound, and color. Those monuments are like fields of forces, like embodiment of ceaseless becoming, tension, and fluctuation of chaotic and sophisticated composition.

Likewise, the concept of the artwork as some unity of opposing forces that are expressed by intricate relations of its structural parts is explicated in the philosophy of Heidegger’s coeval and opponent – Theodor Wiesengrund Adorno. So we

will focus the final part of our consideration on his thought about modern art that is closely related to relevant insights from his sociological researches.

The philosopher gives an enigmatic explanation of the role of art in society. In his unfinished work "Aesthetic Theory" he writes: "art becomes social by its opposition to society, and it occupies this position only as autonomous art. By crystallizing in itself as something unique to itself, rather than complying with existing social norms and qualifying as "socially useful", it criticizes society by merely existing, for which puritans of all stripes condemn it . . . Its contribution to society is not communication with it but rather something extremely mediated: it is resistance in which, by virtue of inner-aesthetic development, social development is reproduced without being imitated. At the risk of its self-alienation, radical modernity preserves art's immanence by admitting society only in an obscured form, as in the dreams with which artworks have always been compared. Nothing social in art is immediately social, not even when this is its aim" (Adorno 2002:225-226). Thus he emphasizes that art repels mass society not so much by its manifest opinions, as by its functionlessness as its main difference from the other parts of our culture. In Adorno's view, the immediate treatment of social matters is the most superficial and deceptive feature of artworks. Art's social function should be the very presence of it as a plenipotentiary of life that is not distorted by ideologies, exchange or profit. The philosopher directly warns the politically committed artists: "the political positions deliberately adopted by artworks are epiphenomena and usually impinge on the elaboration of works and thus, ultimately, on their social truth content. Political opinions count for little . . . the political effect even of so-called committed art is highly uncertain" (Adorno 2002:232).

How do the modern artworks achieve the possibilities to struggle against the universally dominant mass existence? The philosopher argues that art does not act directly; artwork's latent social content becomes eloquent through the unexpected relations of its structural parts. The intricate form of work reveals the complex of tensions, contradictions, collapses, and changes. Adorno emphasizes the primacy of constructive methods of a composition. The artwork may tell something new if its elements compose a constellation that avoids simple integration. On the other part, the formal structure could not seem crude, in philosopher's words: "the raw – the subjective nucleus of evil – is a priori negated by art, from which the ideal of being fully formed is indispensable. This, and not the pronouncement of moral theses or the striving after moral effects, is art's participation in the moral and makes it part of a more humanly worthy society" (Adorno 2002:232). When artists compose the works using constructive techniques, they achieve unforeseen meanings that might expand our daily imagination and let us anticipate a heightened order of existence.

Summarizing the foregoing consideration, we may note that works of contemporary art receive their true significance not so much from their intention to promote social changes, as from their strive to elaborate formal structures and innovative modes of expression. The formally elaborate modern art allows us to see the possibility of the other world and hereby changes our experiences, social attitudes and outlook on life even deeper than artistic creation that is immediately engaged in social effects. It may be that the advantage of the art against the immediate forms of social action consists in its ability to act deeply and in a hardly explicable multifaceted manner: including the senses, the mind, and even the whole inner world, what could not be described by the clear notion. Paradoxically, when focused on the direct social effect, one may provoke an intensive instant reaction of the spectator, yet it doesn't imply that this will significantly affect his or her inner world.

BIBLIOGRAPHY:

Adorno 2002: Adorno, Theodor, W. *Aesthetic Theory*. London, New York: Continuum, 2002.

Badiou 2013: Badiou Badiou, Alain, and Tarby, Fabian. *Philosophy and the Event*. Cambridge, Malden: Polity, 2013.

Belting 2013: Belting, Hans, and Buddensieg, Andrea. *From Art World to Art Worlds. The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Eds: H. Belting, A. Buddensieg and P. Weibel. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2013, p. 28-31.

Bourriaud 2002: Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du réel, 2002.

Deleuze 1994: Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press, 1994.

Deleuze 1997: Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Greenberg 2016: Greenberg, Clement. *Autonomies of Art* (1980) [article on-line]. Moral Philosophy and Art Symposium, Mountain Lake, Virginia, accessed 7 September 2016; available from <http://www.sharecom.ca/greenberg/autonomies.html>; Internet.

Heidegger 1971: Heidegger, Martin. *On the Way to Language*. New York: Harper and Row Publishers, 1971.

Heidegger 1966: Heidegger, Martin. "Only a God Can Save Us": The "Spiegel" Interview (1966) [article on-line]. Heidegger: The Man and the Thinker. Ed. T. Sheehan. Chicago, Precedent Publishing, 1981; accessed 8 September 2016; available from <http://www.ditext.com/heidegger/interview.html>; Internet.

Heidegger 1993: Heidegger, Martin. (Хайдеггер Мартин) Работы и размышления разных лет. Москва: Гнозис, 1993.

Jameson 2009: Jameson, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London, New York: Verso, 2009.

Pfaller 2014: Pfaller, Robert. *On the Pleasure Principle in Culture: Illusions Without Owners*. London, New York: Verso, 2014.

Schneider 2002: Schneider, Norbert. *Menas ir visuomenė: socialinis istorinis požiūris*. Meno istorijos įvadas. Vilnius: Alma littera, 2002.

Smith 2013: Smith, Terry. *Contemporary Art*. The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds. Eds: H. Belting, A. Buddensieg and P. Weibel. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2013, p. 186-192.

Sontag 1966: Sontag, S. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.

Weibel 2013: Weibel, Peter. *Globalization and Contemporary Art*. The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds. Eds: H. Belting, A. Buddensieg and P. Weibel. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2013, p. 20-27.

SALOMĖJA JASTRUMSKYTĖ

Lithuania, Vilnius

Lithuanian Culture Research Institute

Synaesthesia Projects in Futurism Manifestos

The futurist manifestos could be treated as independent art pieces, peculiar prototypes of conceptual art. The article focuses on the phenomenon of synesthesia as the principle of redesigning of sense perceptions in futurism manifestos, aesthetic programs and artistic practice. Futurist art had demanded a new aesthetic program which was defined in terms of synesthesia project. In futurist manifestos synesthesia was characterized as deliberate method and hypothetical field of aesthetics but not as actual realization of peculiar perception.

Key words: synaesthesia, futurism, manifestos, aesthetics, Marinetti, senses.

After many decades of silence following its brief but influential activity, the Italian futurist movement has received increasingly more attention from the academic community of the world in the 21st century. It is being widely explored in different aspects giving insights of prototypes of many contemporary cultural, artistic, and social phenomena. Exploring the synaesthesia phenomenon has equally been growing in the last two decades, which revealed new aspects of its

complex epistemology. This article focuses on the synaesthesia phenomenon in futuristic manifestos. Being the exceptionally strong and innovative phenomenon of Modernism, futurist manifestos had to inevitably absorb and integrate the synaesthesia, which was a special model of novelty in the period of uprising of Modernism, a special experimental construction, which essentially complied with the experimental provisions of Modernism. Being the visions of essentially projected, prospective and most often utopic art, aesthetics, and society, futuristic manifestos perfectly matched the possibilities of the synaesthesia phenomenon, as it was perceived at the beginning of the 20th century, to contain such constructions of the imagination, the unlimited expansion of the transformations of Modernism, and the extreme novelty. As we know, the origins of Futurism contained the heritage of Symbolism, saturated with synaesthesia and exploiting it widely. Both in the movements of Symbolism and Modernism, synaesthesia was understood as the modus of fundamental novelty and heterogenetic difference.

The futurist movement, which noisily unfolded in Italy in early 20th century, has made a significant contribution to the development of aesthetic ideas of synaesthesia and the practice of art. When analysing the futurist movement, prospective innovative ideas of the protagonists and the search for the interaction of arts including the field of synaesthesia are often overshadowed by the dramatic smoke curtain created by their revolutionary manifestos. Therefore, the researchers of this movement most often focus on the analysis of quasi-revolutionary ideas expressed in the manifestos. Here I would like to point out that the explicit dissociation from the former majestic art traditions of Italy and nihilistic statements, which shocked their audience was most often one of the ways to overcome the complexes characteristic to Italian artists of the modernist trend and to establish oneself under the pressure of the powerful French art tradition, which had lasted for several centuries. This caused the extremeness of many futurist ideas and phenomena of art practice, including synaesthesia.

In synaesthesia, the futurist movement, its quests and discoveries should be viewed as the phenomenon created by particular social, cultural, and artistic circumstances, and its extremeness will be seen in a different light. In fact, from the perspective of synaesthesia, which is most interesting to us, Futurism is revealed as a solid formation, radiating the unexpected breakthrough of avant-garde art, aesthetic thinking, new possibilities of interaction of arts, and bold experiments in this field in the context of both the ideas and art history.

Although consistent dedicated research into synaesthesia in futuristic manifestos is still lacking, individual authors, such as Neil Cornwell, Naamah Akavia, etc., mention the special significance of synaesthesia in futuristic manifestos and art and especially in the peculiar futurist aesthetics, noting that in Futurism, in

many cases, synaesthesia was given the status of a radical difference, a perversion*. On the other hand, in futurist manifestos, synaesthesia was integrated by consistently adopting its conception from the then positivist worldview. The aesthetic theories of the time integrating the synaesthesia also had a strong influence. For example, Mario Verdone and Günter Berghaus say that Prampolini has employed the Wassily Kandinsky's main principles of aesthetic theory in his manifestos and aesthetic provisions in his manifesto *Chromophohy: The Colour of Sounds* (1913), and then essentially criticized them in his later manifestos *Pure Painting* and *New Art: The Absolute Construction of Sound in Motion*. In general, Kandinsky's influence on the futurist movement and its aesthetics is believed to be significant. Although Kandinsky's writings did not appear in Italian before 1914, the Blue Rider Almanac was surely circulating in Italy before that**.

The duration of futurist movement is often defined relatively. Generally, its beginning is associated with the declaration of Tommaso Marinetti manifesto in 1909 and the end is considered to be at the beginning of World War I or the end of the 30s before World War II, when the exhausted ideas of Futurism faded, in spite of Marinetti's efforts to proclaim and develop them. The question of originality of futurist search in synaesthesia is difficult. The propagandist tone of futurist manifestos seems to demand without reservation a completely new aesthetic programme and an equivalent original plastic expression, where peculiar approach to the possibilities of interaction of arts gained extraordinary importance. In 1912, Umberto Boccioni declared that Futurism was a complete opposite of Cubism. Even today there still is an established tendency to differentiate between 'two aesthetics', which were essentially opposite and forcing to choose between the classicist *l'art pour l'art* position of Cubism and the expressionist dynamism of Futurism. However, even during its existence, the originality of Futurism in Europe became a debatable issue. Guillaume Apollinaire said that "Futurism is the Italian imitation of two French painting schools: Fauvism and Cubism***".

Many works of the futurists merely do not live up to the artistic programmes stated in their manifestos. However, if we focus on the futurist manifestos themselves, we will see brilliant and rather consistent ideas of synaesthesia, which do not necessarily have to gain a material form. For instance, Rosalind Krauss maintains that the manifestos of the futurists should be assessed and independent works of art. Many projects of the futurists articulated verbally are impossible to implement in the specific artistic matter. This problem has *inter alia* affected the

* Neil Cornwell, *The Absurd in Literature*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2006, p. 7.

** Mario Verdone, Günter Berghaus, „*Vita Futurista* and a Early Futurist Cinema“ in *International Futurism in Arts and Literature*, Ed., Günter Berghaus, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2000, pp. 400- 401.

*** *Futurist Manifestos*, compiled by Appolonio, Umbro, London: Thames and Hudson, 1973, p. 18.

futurist manifestos proclaiming synaesthesia: it is the creation of fictitious laws of art and reality, say, the continuation of the tradition of art illusiveness, but when attempting to implement the programmes in artistic matter, one encounters the lack of means, techniques and methods of artistic expression that would be adequate to the idea. By the way, it seems that *for the futurists as well as for many postmodernists later on the object of art was a secondary, as if optional and random result of the reality proclaimed in the manifesto: it creates the tension between the quality of the works and the originality of the manifestos*. All aesthetics of Futurism is the aesthetics of *noema*, which does not need the mediation of craft to transfer the idea to matter, just like for Bertrand Castelli, the creator of the design of the colour harpsichord. Thomas L. Hankins and other researchers referring to historical sources demonstrated that for Castelli the *clavecin oculaire* was just a construct of thinking, which in fact, was not implemented in reality at the time*. The case of Castelli's colour harpsichord is an important model in perceiving the relativity or the impracticability of many modernist synaesthesia projects.

One could draw an interesting parallel between Castelli's designs and the aesthetics of futurist manifestos: both of them established and developed their object exclusively on the plane of thinking, demonstrating that *synaesthesia may be not only artistic material or method, but also an instrument of thought***. Therefore, taking into account the authentic example of Castelli – the treatment of *clavecin oculaire* as a *noema*, we can associate many not implemented or not equivalently implemented projects of synaesthesia, including the manifestos of the futurists, with this unfolding tradition.

Such obvious mismatch of the ideas proclaimed in the manifestos and the artistic object in Futurism indicates that in this movement, only those assumptions of aesthetics and art were contemplated, which were not associated with specific peculiarities of individual areas of art and their potential interactions, which are necessary in practical implementation of synaesthetic projects, but provided grounds or theoretical justification for their hypothetical or actual existence. Con-

* Thomas L. Hankins, "The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel; Or, The Instrument That Wasn't", in: *Osiris*, 2 Series, Vol. 9, Instruments, 1994, p. 141-156.

** Generally, Castelli's *clavecin* is presented in different theories of synaesthesia as the *proof* of one of the earliest artefacts implementing synaesthesia. It has become a theoretical cliché and the creation of Castelli is presented as the *finite object*. However, historical sources show something else. In 1725, Castelli published an article *Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons, et toutes sortes de piénes de musique* in *Mercure de France*, where he described his *clavecin oculaire*; in his opinion, it should be a "universal instrument for the senses". In 1726, in *Mercure de France*, responding to various criticism Castelli said: "I am a mathematician, a philosopher... and I do not desire to become a mason so that I could create the examples of architecture". *Clavecin oculaire* was a certain method of 'thinking experiment', the implementation of an imaginary instrument. According to Castelli, actual manufacturing of such instrument would not prove the relation between colour and sound.

sistently following the contour of such thought we can discover an even more perplexing thing: can it be so that the synaesthesia itself is a special construct, which can only manifest in the works of art or rather hermetic conceptions of modern science by a roundabout, allegedly and fictitiously, appear as a *creation* or *noema*; just like Castelli's *clavesine oculaire*, synaesthesia is 'impracticable', but through it original and revolutionary things are thought and created: synaesthesia appears and happens as an aesthetic, artistic and scientific experiment, which was very important in Modernism.

For example, one should not forget the *thought experiment line constantly repeated in the evolution of synaesthetic aesthetics and art theory*, leading from Bertrand Castelli's *clavesin oculaire* as a *noema* and not the accentuation of the actual construction or Scriabin's *Promethee* and *Mysterium*, the former being a technically impracticable design at the time, it gained the adequate form only more than half a century later, and the latter remains incomplete. Moreover, the majority of Kandinsky's *Über Geistige in Kunst* ideas create the impression of an utopian sphere of thought, but remains not mediated in material form even by the radically new methods of plastics in abstract painting. Thus, in such ideological context we can view the manifestos of Futurism – in particular those that emphasize the ideas of synaesthesia – as a very peculiar continuation of theoretical speculations on the aesthetics of synaesthesia.

Obviously, *the anxiety of Western art about the relativity of its own essential synaesthetic concepts had thrust through in the aesthetics of futurist manifestos*. Therefore, at this stage new trends of art interested only in the problems of depiction would not have been relevant. *The revolutions of the modern art had first of all to take place as the experiments of thinking and then (but not necessarily) to be embodied in new objects of art*. The period of Modernism is in general characterised by very intense self-reflection of the analysis of synaesthesia phenomena and questioning own assumptions and the abundance of futurist manifestos is one of the many proofs of this intellectual state of Western art.

The first futurist manifesto *Fondation et manifeste du futurisme* written by F. T. Marinetti was proclaimed in *Le Figaro*, Paris on 20 April 1909. This manifesto represents the future programme of Marinetti more than his actual poetic practice. As a lyrical poet, he was an unremarkable common late symbolist; as a thinker he was not very original either and therefore, his extravagant statements may be aligned with the ideas expressed by Nietzsche or Bergson, Alfred Jarry or Georges Sorel without much effort. However, if we name him what is today considered to be a conceptual artist, Marinetti would be unrivalled; the strategies of his manifestos, performances and declamations have transformed the politics into a certain lyrical theatre. This transformation becomes obvious when comparing the manifesto of 1909 with the section of one decade of artistic manifestos

tradition from the end of the 19th c., for instance, Saint-Georges de Bouhéliér's *Manifeste naturiste* (*Le Figaro*, 1897), Jules Romains' manifesto *Les Sentiments unanimes et la poésie* (*Le Penseur*, 1905), and Ernst Ludwig Kirchner's *Program für die Brücke* (1906), which was the first manifesto written by the painter. Each of the above manifestos already anticipate the themes found in Marinetti's texts. According to Marinetti, shaping a text into a manifesto meant creating a radically new literary genre, which would correspond to the needs of mass society. The futurist manifesto marks the transformation of what was traditionally an instrument of political expression into a peculiar quasi-poetic construct.

According to Martin Pucher, a manifesto should be considered the main genre of Futurism*. Although at the beginning Marinetti said that the manifestos and polemic should be accompanied by facts – the works of art, the attitude of the manifesto having priority over art had gradually set in. So even the leader of the futurists himself had eventually started not only encouraging other futurists to write manifestos, but also directly influencing their wording, encouraging what he called *arte di far manifest* (the art of creating manifestos). Marinetti used to compile the lists of futurist words and concepts, a certain lexicon, which had to be used in manifestos.

From the very beginning of Futurism there was a peculiar rivalry between the manifesto and the image with the synaesthetic ambition, the art exalting the interaction of words and musical sounds, because they were extremely similar. The futurist manifestos pre-empt the technologies. Luigi Russolo's *L'arte dei Rumori* (1913), transfused by synaesthetic ideas, had drawn the outline of the new sounds of the 'futurist orchestra' before the machines which could emit those perplexing sounds were designed. Giovanni Lista pointed out the priority of a project over an object of art and the existence of a certain meta-language over the creation characteristic to the futurists. Talking about art for the futurists became equal to creating the art and many art historians agree that the series of manifestos proclaimed from 1909 to 1915 were the literary form of this movement.

In the surviving manuscript of the first futurist manifesto there is a statement disclosing the indecisiveness about this rivalry. Marinetti declares the condemnation of all art, since it presents everything sketchily. Meanwhile the art should be the direct opportunity to grasp the absolute. Although later on Marinetti removed these thoughts from the manifesto, it indicates that he modelled all future aesthetics as a manifesto, rendering the implementation of the works of art secondary**.

The symbolist origin of the synaesthetic projects of Futurism are unequivocal. Giovanni Lista said that the generation of symbolists, including Emile Ver-

* Martin Pucher, *Poetry of the revolution – Marx, manifestos, and the avant-gardes*, Princeton University Press, 2006, p. 74.

** *Ibid.*, 76.

haeren, Gustave Kahn, Paul Adam, and others were the primary influences on Marinetti, and through him – on the entire aesthetics of Futurism. Giovanni Lista also said that the main ideas of futurist aesthetics – polyphony and dynamism – have first taken form in literature and were affected by Symbolism. The futurists have peculiarly revived the synaesthetic aspects of the aesthetics of Symbolism and taken over many metaphors and allegories from it. The texts of the futurists are full of naive visionary enthusiasm, belief in the symbols of the future and renewal and in the ideas of interaction of the images, words and musical sounds, which blended with rich romanticist and symbolist imagination.

Until 1910 not only Marinetti himself, but also many other followers developing his synaesthetic ideas were still related to Symbolism, metaphysical and even occult ideas as well as *Art Nouveau*, the aesthetics of Pointillism, and the cultural and artistic atmosphere emanated by the works of Munch, Redon, Hodler, Signac, Sartori, Previati, and other artists, to whom the ideas of closer interaction of arts were especially important. Although they declared the necessity of the closer interaction of arts and full engagement with the future synaesthetic technological transformations in their manifestos, this flight of fancy is only superficially represented in the works of the futurists. Just a few of them, namely Boccioni, Balla, Severini, and Prampolini have given a respective formal expression to the ideas of technological progress and the interaction of arts. They decidedly freed themselves from the chains of 19th c. realist, romanticist, symbolist, and decadent traditions of art, seeking to exhaust the resources of their imagination in the new art inspired by the ideas of dynamism of the dawning future and declaring the interaction of words and musical sounds. The influences of other modernist movements and personalities – Cubism, Robert Delaunay, Jean Villon, Marcel Duchamp, Michail Larionov, Natalia Goncharova, Tatlin, Kazimir Malevich, German expressionists and dadaists – have also expanded the futurist aesthetics saturated by formal sensory elements through the mediation of Boccioni, Balla, Severini, and Prampolini.

The conceptions of formal sensory elements originating from Symbolism lie in the presumptions of the aesthetics of Futurism as well as synaesthesia. The fact that the theory proposed in René Ghil's *Traité du verbe*, which sought to expand the conception of Baudelaire's and Rimbaud's *correspondances*, had influenced Marinetti, was recognized already in 1917 by Albert Gleizes. By the way, Giovanni Lista claims that the continuity of Ghil's ideas was also present in Russian Suprematism. Ghil's ideas emphasizing the correlation between the sounds of words and musical instruments caused a particularly strong echo in the aesthetics of Futurism. The sound and rhythm became the most important highlights of the multisensory aesthetics of Futurism appearing not only in literature, but also

in painting, sculpture, theatre, and manifestations of early futuristic cinema (*Vita futurista*, 1916, director Arnaldo Ginna).

On the other hand, conceptual rejection of systemic division of art and the limits is characteristic to the futurist aesthetics, which promoted the importance of synaesthetic perception of reality. This must be taken into account when analysing the metamorphoses of the ideas of synaesthesia in the period of the rise of the aesthetics of classic Modernism, because the futurists did not proclaim the synthesis of autonomous arts, but claimed that any division of arts (as well as senses) is not necessary and even impossible and worthless. Bruno Corradini and Emilio Settemelli said that there was “no reason why every activity must of necessity be confined to one or other of those ridiculous limitations which we call music, literature, painting, etc.”^{*} In Boccioni’s texts, which provide a more historical perspective than the writings of Marinetti, the will of a genius artist is projected to the environment by heroically moulding it in the works transfused by the ideas of the interaction of arts, which cannot be attributed to any established category; in the *Manifesto tecnico della scultura futurista* (1912), he openly declares the systemic boundaries of art void: “There is neither painting, nor sculpture, nor music, nor poetry. The only truth is creation.”^{**} It means that Futurism tends to overstep the boundaries of the morphology of art pedantically drawn by the classic aesthetics and art philosophy and dividing the different arts by artificial departmental walls and even to pre-empt anti-essentialist art theories. Such stratification and instability of the futurist aesthetics and art theory is not surprising: it disputes the fundamental postulates of any aesthetics and moves the artificially fixed formations separating different types of art, which are the foundation of the whole construction of aesthetics.

These new perceptual structures, established by the changed senses, values, and attitudes of the renewed humanity, determined the futurist art transfused by the idea of universal synaesthesia. Marinetti in one of the best known manifestos of his, *Distruzione della Sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*, presented the entire list of the ‘elements of the new futurist sense’. Carlo Carrà in his manifesto, which was written a little later, also derived the peculiarity of futurist art from this intricately intertwined and essentially transformed sphere of the senses and emotions: imagination without strings, words-in-freedom, systematic use of onomatopoeia, unpleasant music without rhythmic quadrature and the art of noises may be derived from the same sensibility, which gave birth to the painting of sounds, noises, and smells, said Carrà in 1913^{***}. Obviously, Carrà was unambiguously relating the conception of futurist sensibility with the syn-

* *Futurist Manifestos, op. cit.*, p.146.

** *Ibid.*, p. 64.

*** *Ibid.*, p. 112.

aesthetic capacity. Marinetti himself in his manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* deepened this genealogy by relating the new senses with the new beauty. In other words, the creators of futurist aesthetics clearly perceived the aesthetic potential of synaesthesia, which could expand the field perception of such conservative conceptions of traditional aesthetics as beauty. In the above manifesto, Marinetti stated that his ‘futurist senses’ already perceive this new beauty.

The genealogical relation linked the new aesthetics proclaimed by the futurists and its matrix—the new sensibility. Everywhere Marinetti describes the art as having to eradicate everything that does not seek to express the futurist sensibility in the most innovative luxury of geometry and mechanics*.

The conception of ‘sensibility’, *sensibilità*, linked by the futurists with the notion of novelty on the basis of historical discourse of aesthetics, stating the relation between art and material production, was also used in other contexts, which much better represented the romanticist nature of this conception. Boccioni envisaged sensibility and sensation as a certain mid-way between material life and artistic creation. From the point of view of this conception, the relation of art and environment, *ambiente*, became dialectical in the aesthetics of Futurism. Artistic production procreates new sensation, which in turn gives new senses to new bodies, which give start to new works of art. Boccioni in his manifesto *Pittura scultura futurista* (1914) declared the claims of this new sensibility to review the value of the whole history of art. Boccioni maintained that all French artists from Delacroix to the present day had paved the way for this sensibility to come, which was completely unknown in Italy and which had to grant such powers of feeling to the senses, which have not been employed before. Ardengo Soffici in his text *Primi principi di una estetica futurista*, published in 1920, respectively states that the purpose of art is to improve and sharpen this sensibility**.

The passionate future-oriented aspiration of the futurists ‘to recreate everything’ and the inclusion of synaesthesia in this universal project of renewal of art proves once again that synaesthesia is actually immanently related to the processes of creation of the novelty of art. The futurists establish the fundamental renewal of art at the level of the senses, declaring themselves to be the pioneers of the new and completely transformed sensibility. F. T. Marinetti in the manifesto *Distruzione della Sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà* (1913) first of all speaks about the futurist sensibility, which is determined by many technological discoveries, and the latter shape the individual senses of a man completely anew. It is a boldly faced and inspired trend of modernist sensibility—the

* *Futurist Manifestos, op. cit.*, p. 70.

** *Ibid.*, p. 71.

siege of all senses. Marinetti just like other writers of futurist manifestos when proclaiming the renewal of individual branches of art, consistently appeals to the sensory sequence, for instance, he speaks about the power of the play of words in poetry as a chronological sensory assault: “Breathlessly he [the new poet] will assault your nerves with visual, auditory, olfactory sensations”*. This triad of the senses or longer sequences as the tool renewing the art may be found in more than one futurist manifesto, which forces to raise the question, whether the ideas of futurist aesthetics saturated by synaesthesia are not first of all an attempt to overstep the order of the senses established in the Western aesthetics? For exactly in this regard the recreation of art proclaimed by the futurists would gain a much deeper foundation. For instance, Marinetti in general defends not only the ontological unity of the senses, but also their multiplicity, stating that there are many types of tactile sensations, which yet have to be identified. Marinetti was sure that tactile art would provide a deeper intuitive cognition of reality and matter.

Mario Recchi in his article about the aesthetic potential of taste and olfactory senses, which was printed by Prampolini in the futurist journal *Noi* in January 1919, compares the touch with other senses, including vision. In futurist aesthetics not only the old artistic conventions were deliberately brought down without reservation, but also the hierarchical sensory structures, which provided the basis for the existence of traditional aesthetic postulates. We can surely state that futurist aesthetics was really profound and reasoned criticism of traditional sensory positions in art with a clear understanding that the new aesthetics is not possible without the essential reorganisation of sensory structures. Therefore, synaesthesia, the conception of which was distinctly expanded, had an unequalled position in the provisions of futurist aesthetics and art theory.

It is obvious that the conception of synaesthesia unfolding in futurist manifestos is partially akin to the symbolist pan-musical universe. However, it is noteworthy that the futurists also included other senses into the transforming aesthetic capacity of synaesthesia, not only the vision and audition. Although the remaining part of sensorium accompanies the main two senses, namely the entirety of the senses is the emphasis in all manifestos proclaiming the futurist aesthetics. Therefore, the senses become saturated with the energy of rebellion, which is characteristic to all futurist aesthetics, and a special openness of Western aesthetics emerges in futurist manifestos, demonstrating once again how autonomous, conflicting, and artificially torn away the senses are and how mechanically they can be combined into actual or hypothetic artistic assemblies. In the aesthetics of futurist manifestos, dividing into sensory elements is similar to the one characteristic to symbolism, but here a special mechanism is more pronounced—peculiar

* *Ibid.*, p. 98.

echoes of the project of the Enlightenment era, where the role of the senses in imaginary works of art and their trends were established via the explicitly new positions of machines and novelty. The romanticist Wagnerian vision of the universal work of art clearly permeates the futuristic zest*.

Although Carlo Carrà's *La pittura dei suoni, rumori e odori* (1913), Enrico Prampolini's *Cromofonia: Il colore dei suoni* (1913), Bruno Corra's *Cinema astratto–musica cromatica* (1912) may be considered significant in terms of synaesthesia aesthetics and theory, various manifestations of synaesthesia are found in the majority of futurist manifestos. More than 500 manifestos written from the beginning of the movement until the 30s, when the ideas of Futurism had almost faded or changed, represent a very intense form of creation, which actually sought to change not only art, but the whole universe as well. Many of these manifestos are essentially united by a peculiar conception of 'futurist sensibility' coined by the representatives of the movement themselves. This conception, covering a wide spectrum of aesthetic experience from a simple sense to the holistic, indefinite emotional sensation, unites the futuristic worldview and gives it an exclusive profile. It is noteworthy that Futurism clearly articulated the sensory being of a man and sought to give shape to it by the phenomena of new art and changed reality. In these continuously emerging reliefs of sensibility, which makes the futurist manifestos themselves ripple with synaesthesia, we can retrace the idea of romanticist pan-aestheticism, despite of the fact that the futurists switched the aesthetic experience from classical objects to what could have been called sensory challenges and experiments of the time – phantasmic machines, anonymous mechanisms producing the elements of sensory experience that have not existed before. Namely the profound, primordial level of the nature of aesthetics—to be boundless and maybe even undifferentiated sensory experience—is seeping from the futurist artistic programmes, projects, and utopias, which cannot be implemented simply because they are clearly confronting with the traditional aesthetics, which can only supply the arsenal of artistic forms.

* Rasa Andriūšytė-Žukienė has raised a thought based on interesting examples that the creation of M. K. Čiurlionis in some aspects may be compared with the futurist movement, which declared its manifesto in 1909. From the very first creative works, M. K. Čiurlionis has given a lot of attention to depicting the change. One of the most characteristic features in the creation of M. K. Čiurlionis is simultaneity: the images and spaces developed simultaneously, but from different points of view. In the Futurism exhibition *Futurismo e futurismi* in Italy in 1986, the organisers did not have the possibility to display the paintings of Čiurlionis, so their reproductions were exhibited. It indicated that the late creation of M. K. Čiurlionis was significant in the history of Futurism. In the catalogue of the exhibition, the paintings of M. K. Čiurlionis were attributed to the predecessors of this artistic movement (*Futurismo e futurismi*, Catalogo, A cura di P. Hulthen, Milano, Bompiani, 1986). (Rasa Andriūšytė-Žukienė, *M. K. Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo*, Vilnius: Versus Aurius, 2004, p. 191.)

Carlo Carrà's manifesto *La pittura dei suoni, rumori e odori* (1913) may be considered to be not only the manifesto of Futurism, but also of synaesthesia, a wonderful example of articulation of synaesthetic aesthetics, both ideological and artistic. It bears the concentration of the tension of synaesthetic aesthetics, which later on was directed to the structures of traditional Western aesthetics. It should be recalled here that Marinetti imagined the root of all sensation to be in one sense; however, even inverse hierarchy, where the main genealogical sense is touch (it was later particularly developed by French representatives of different aesthetic trends), it declares the synaesthetic affinity of all senses: "Everyone feels that sight, smell, hearing, touch, and taste are but modifications of one very active sense, namely that of touch, split in different ways and localized at different points". Other adepts of Futurism, who were more related to the world of practice and not ideas, viewed this problem differently.

"The time has passed for our sensations in painting to be whispered. We wish them in future to sing and re-echo upon our canvases in deafening and triumphant flourishes," declared Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini in 1910 in their propaganda work *Manifesto tecnico dei pittori futuristi*. As we can see, already at the beginning of the movement synaesthesia had established at two levels: as what is declared and as a means of declaration. Such examples of 'dual synaesthesia' are abundant in the works of futurists. We can guess that the artists of Futurism, placing their hopes in the synaesthetic way of perception, anticipated it to become not only the means/material of creation, but also a method of reflection. In the above manifesto the new sensibility is also declared which is 'sharpened and multiplied'.

On the other hand, in many futurist manifestos discussing the problems of interaction of arts we can find a peculiarly transformed romanticist figure of a genius; here it is also related to the new ways of perception and creativity and contrasted with the plastic and performative reality succumbing to the creative force of a genius and continuous struggle. Balilla Pratelpa, the official composer of the futurist movement, in his *Manifesto dei Musicisti Futuristi* (1910) describes the creators of music and their "intrepid brothers, the Futurist poets and painters" as "beautiful with violence, daring with rebellion, and luminous with the animation of genius".

The importance of the sensory experience in the aesthetics proclaimed by futurist manifestos is given prominence as the necessary foundation of the renewal of modern painting. In the manifesto *Gli espositori al pubblico* (1912), a group of futurists declares that the modern painting is impossible without the absolutely

* *Ibid.*, p. 56.

** *Ibid.*, p. 87.

*** *Ibid.*, p. 84.

new sense as the starting point and no one can contradict that *painting* and *sense* are two inseparable words*. The musicality in the manifestos of futurist painting emerges as one of the synaesthetic conditions of creating and experiencing the art. The futurists note this difference between synaesthesia as the attitude of the creator and the task of the experience of the perceiver. In the above manifesto, the authors state: “We do not draw sounds, but their vibrating intervals”, and name the music the mathematical-emotional amplifier for the perceiver.

Therefore, this brief excursus to the important futurist period of the development of synaesthetic theory and art, which often ends-up in the periphery of academic science, and the naked new tendencies and prospects of modernist art emerging in Futurism indicate that starting from the period of the rise of early Modernism trends, *the meaning of synaesthesia, which had already emerged during the rise of romanticist and symbolist movements, has been continuously growing and getting stronger, and a special plane of synaesthetic aesthetics has been crystallising, which has not only taken root, but has also revealed the inconsistencies, contradictions, conservatism, and inertia of Western aesthetics.* Therefore, the futurist movement noisily exalting the importance of novelty and dynamism and its new, feverish search in the field of synaesthesia could be considered one of the most radical modernist criticisms of previous Western synaesthetic theory and practice of art, expressed by the Italian creators of modernist art, who tore down the boundaries for the dissemination of creativity drawn by epigenous aesthetics and art practice prevalent in the country.

JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ-BEČER

Lithuania, Vilnius

Lithuanian Culture Research Institute

Modernism As Europeanism In Lithuanian Music. Algirdas Martinaitis Case

Lithuanian composers in their works emphasize an idea of Europeanism or European integration from various points of view. Algirdas Martinaitis takes a leading role with series of his works, provoking the question of *degraded* concept of Europeanism and modernism. Martinaitis’s “European” works began with farewells to romanticism known as Franz Schubert’s adoration memory of golden ages and “waiting for barbarians”, and grew into Euro-criticism and irony, monitoring historical turns of European culture, their infantilism and crises. However

* *Ibid.*, p. 76.

national psyche and European mentality for Martinaitis is related to each other through structure, architecture and archetypes. Therefore in his series of works this type of discourse is declared, as a dialogue of Lithuania with Europe, with critically oppositioned poetics, which brings in even more levels of art and politics.

Key words: *Martinaitis, Lithuania, soul of Europe, integration, crises, modernism*

European integration after the collapse of the Soviet Union became one of the leading motives for Lithuanian cultural progress, which led towards the humanistic structure of the world after long decades of darkness. The high culture of European music, voluminous with its universality and rational structures has become an unquestionable value which was longed and pursued by Lithuanian composers who tried to modernise the destiny of nation of the entire XX century in their own way.

Their mission was to develop the Lithuanian modernism which before WWII likely could become a local model of Scandinavian modernism being capable to ensure Lithuania's place in the civilization of the world. With these values and ideas saved in the context of the Soviet occupation Lithuanian composers managed to remain on this path using meta-language of music and adapting it to cultural accession to the Western world. For example, in the case of artistic and theoretical works of Julius Juzeliūnas it was possible to integrate intonational cells of folklore into the Second Viennese School musical techniques of dodecaphony (Juzeliūnas 1972).

The task has changed after the collapse of the Soviet empire: European integration and globalization became the most important paradigm of the Lithuanian culture after the 1990's. Here it is possible to extract the manifold context of European integration in the modern works of Lithuanian composers and it can be noted that one of them – Algirdas Martinaitis, distinguishes himself with particularly critical points of view, focusing on the realms marked with crises, associated with universal codes of national consciousness as the most powerful source. This *power point* is rising from Lithuanian archetypes concealed in nature.

Context of European integration in current Lithuanian music

It is worth mentioning a wide field of European integration of the Baltic States culture as a creativity of the Self – the identity project, which particularly contributed to the implementation of a policy of *return*, and where the priceless

expression of freedom was delivered by musical modernism. The modernism as progressions used high specification sound modelling technology (audio-visual, electronic, spectralism, sonoristic and aleatoric techniques). However, the way to European conquest of hearts or “the soul of Europe” according to philosopher Leonidas Donskis (Donskis 2016), at first was paved by minimalism which had started in the late Soviet era as a metaphor for spiritual purity. It was developed by so-called generation of *new romantics*: Mindaugas Urbaitis, Algirdas Martinitaitis, Vidmantas Bartulis, and Onutė Narbutaitė. Namely these authors became the most prominent guides for intensive European integration of the **dramaturgical road to a humanistic connection with Europe and enlightenment**. They are adepts of a clear and silent modernization project which was named by Latvian dissident Jazeps Kukulis as “Europe plus Baltics”. Their creations began in Baltic style “monotony of rhythm”, which was mentioned by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (Čiurlionis 1960: 299) as an essential national feature. “The Road to Silence” (O. Narbutaitė), “Awakening of Night Flowers” (A. Martinitaitis), “The Prophet” (V. Bartulis) transformed themselves into the real drama of longing for European soul and the cradle of love, which opened up after the collapse of the Iron Curtain and when paths of Lithuanian musicians spread across the very missed European homeland.

It can be said that Baltic archetypes as the “Resurrection of Nations”, which were hiding in the depths of sub-consciousness filled with the monotony of rhythm, began their eternal pilgrimage around Europe and beyond its modernist boundaries, which before appeared only in dreams and were inaccessible, looking for left out symbols and call signs of European soul. This silent yearning marked with the humanism of historical linked nations (as it is perceived by the Eastern European countries which were affected by the history of losses) took hold over Lithuanian musical works with specific dramaturgy of Self filled with religious traits of incarnation: movement of awakened archetypes from darkness to light, their transformation and enlightenment. This is why many of these composers’ works are close to **prayers**, integrated with elements of a church song, psalm and musical dramaturgy of a concept of Self (O. Narbutaitė “The Road to Silence” 1981, Teisutis Makačinas “Prayer for Lithuania” 1980, Vidmantas Bartulis “The Prophet”, 1982, Gracijus Sakalauskas “Domine” 1984, Bronius Kutavičius “Last Pagan Rites” 1978, Jonas Tamulionis “Prayer” 2000, and others.). However, after the 1990’s breakthrough the *Baltic prayer* was replaced by the archetype of *European soul* which was more concrete, expressing the magnificent cultural creativity. It was basically impossible to resist this concept of adoration. It became an all reconstructing paradigm, the sphere of spiritual heights, where art merges with religion. Essentially it matched the unquestionable **mission of European**

soul starting with the universe or “the ocean of music”, Johann Sebastian Bach (1689-1750).

Also there were Viennese classics – Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, and the XIX century romantics; their creations remain to be an eternal queen of mankind’s hearts. Lithuanian composers, led by the works of symbolist in art and music M.K. Čiurlionis (1875-1911), found the niche of an *infinite faith in eternal time*, the universality of music by Federyk Chopin, Franz Schubert, Robert Schumann, Richard Wagner, Johannes Brahms, Franz Liszt, Anton Bruckner and others. This was an essential motivation of creativity for the new romantics whom Algirdas Martinaitis belonged to: integration with the *Soul of Europe* under the influence of suggestions of its geniuses and art visionaries of the XIX century.

The context of European integration took a few directions. One of them is **recomposition** loosely merged with ideas of J.S. Bach, Bruckner, Wagner, M.K. Čiurlionis, then are the works of **Mindaugas Urbaitis (b. 1952)**, the pioneer of minimalism in Lithuania, who radicalised a method of monotony of rhythm. Mindaugas Urbaitis developed his own musical style of reinvention and recombination in his musical works. The motifs are taken and woven together into a new palette, which is intended for monitoring, admiration, adoration, meditation, and existing “in own particular space”. This is “Bachvariationen”, “Bruckner Gemälde”, “Der Fall Wagner”, as well as Čiurlionis’s “Tranquillity” (Landsbergytė 2011: 243-256). Here the Wagnerian principle of leitmotif of hovering in space where it operates “the world”, which allows connection to an infinite melody and underlying scenography. Their author is hiding behind them, which are meant to be recreated field. In other words this method is called the “**music in music**” or **intertextuality** with its own variety of versions (Music as a text of culture 2007).

Another representative of the new romanticism **Vidmantas Bartulis (b. 1954)** can be described as an author mostly submerged into romanticism and declaring his love to it all over again. V. Bartulis works (they also became the object of irony by A. Martinaitis) open out a special symbolism in poetry and music, which indicates the visual poetical / sacral level of the “music in music” or “romanticism in romanticism” and herewith its controversy – the dose of theatrical irony inherent to existentialists and irrationalists (such as Søren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre, Albert Camus). This way Bartulis, who is the closest in spirit to A. Martinaitis, awakens the critical-ironic gaze of sadness of European soul integration in music, and its poetical – literary interdisciplinary projection (Gaidamavičiūtė 2007: 85). His works speak with their literary rhymes: “I farewell my departing friend and we are quietly looking at the February trees covered with snow...” (for cello and piano after the melody by F. Schubert’s quartet “Death

and the Maiden”). This haiku style poetic minimalism, close to sacral as special the piece “The Vision of July 16, 1750” (or simply “The Vision”) for organ after choral “Ich ruf zu Dir Herr Jesu Christ” by J.S. Bach, which was inspired by the biographical fact of magical recovery of Bach’s vision who got blind because of an intensive work and old age. Further Bartulis leans towards his “**confession of love**” to romanticism. His works “Mein lieber Freund Beethoven”, “I like F. Schubert, “I like Puccinni” unfold the theatrical view (Bartulis for some time was directing Kaunas Drama Theatre). Here, the author makes himself as an object of his own irony – a Master as character on stage, breaking canons of centrism of musical adoration. This creates a lesson of *confusion* which became Bartulis invention of the “music in music”, and which mostly speaks about the links of variable European soul.

In addition to discoveries made by the new romantics due to their turn back towards Europe it is worth distinguishing one more **existentialist** direction – the works of **Onute Narbutaitė (b. 1956)**. The latter fundamentally differs with her dramatic roots originating from multicultural Vilnius with the blend of Jewish, Polish, German, and Italian cultures, which were rising from the times of the Jesuit college founded in Vilnius in XVII century, XIX century romanticism of Adam Mickewicz, the German modernism, *Jugendstil* and secession at the beginning of XX century and deep footprints of Jewish culture as a cry to the past and nothingness. O. Narbutaitė discovers Europe through its cultural contextuality, firstly as poetry and art, and then combining synthesis of *Jugendstil* arts from the turn of the last century with symbolism – ideas of rupturing puncturing lines of time and destiny. To her Reiner Maria Rilke is the closest dimension, leading toward Johann Wolfgang Goethe, Georg Trakl, Oscar Kokoschka and the XIX century romanticism in music. This is stated in her “European” opuses: “Mozart-sommer” (1991), “Winterserenade” (dedicated to F. Schubert 1995), “Homage a Frederick (dedicated to F. Chopin 2003). Unlike Bartulis’s works there is no irony, only the opposite – a painful inner drama of interrupted existential time, plaited from the fragile details of creations of the past, its geniuses and the remains of life – intonation cells, sparks, parts, lines, walls, motifs glow of blinking stars in the dark. Here the pulse of melody of Schubert’s “Winter Reise” (Winterserenade) oscillates with the infinite loneliness, like a broken and re-merging chord, passages of Chopin’s preludes unfold elegantly though pain in cell-tones of “Homage a Frederick” (Žiūraitytė 2006: 113) are permeated with autumn sadness, longing for light and closeness of death. The opera “Cornet” (2014) after R.M. Rilke’s “Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke” (1906) crowns the direction of the entire *European soul* in O. Narbutaitė’s oeuvre. Once again it reveals Narbutaitė’s creative essence, directed by Western European cul-

tural context and particularly by the period of the turn of XIX – XX centuries when modernism emerges as a Rilkean presentiment of the end of the world and decadence in art transforming post-romanticism.

Meanwhile, **Algirdas Martinaitis's (b. 1950)** works, as the chosen subject of this research, indicate a completely different direction, perhaps futuristic, anticipatory **criticism of European integration**, distinctive **Euro-irony**, which instead of nostalgia is split by archetypal Lithuanian fusion of nature and the earth.

Europeanism shrinks, emerges as an existential drama of literary figures and breaks down into several levels – sacral, natural and the mystery of an underground kingdom. Martinaitis here personally participates combining the roles of a prophet and martyr/musician/entertainer (“Pieta, a procession to the Bernardine Church 1998), provoking Europeanism to take on the new challenges of urban landscapes.

Then Martinaitis transforms a problem of antagonism, insularity, anger of *exitus*, keeps watching *still with the eternal love* and gentle compassion to Europeanism which “waits for barbarians ...”. It opens up incredible notional slips, poeticisms, literary-philosophical images, as rifts of periods of civilizations which have all been long forgotten... His writings actually resurrect this dimension of intersections and sinkholes of civilizations and directs the mystery of humanity towards the archetypal level of the beginning of the world and the nature. These are the called “soft powers” – the passages of the essayistic finale of moans and complaints, excuses and confessions of love, all as diverse **Europeanism**:

- “Serenade for Mistress Europe” (1999),
- “Eurassic Park” (2002),
- “The Abduction of Europe from Lithuania” (2001),
- “Bienenmensch” [Bee Man] (2003)
- “Le boeuf en Europe” [The Bull in Europe], (2004),
- “Madame Butterfly, Madame Bovary...” (2004),
- “Eurojobas” (2010),
- “Europeana” (2010),
- “Little Faustiana” (2010)
- “Waiting for Faustus...” (2010),
- “O, Mephisto!” (2011),
- “Death and the Maiden” (2009),
- “Waiting for Schubert” (2005),
- “I’m Seeing My Friend F. Schubert Off...” (2005),
- “Waiting for...” (2005),
- “A Short History Lesson for Adults” (2008),

“The Seasons’ with a Dung-beetle” (2013).

This is a trend of Martinaitis’s original music “carried by chances”, which has its own discursive mission – desacralize and dramatize repetitive European nostalgia, circles adoration, purify the universal *becoming*, echoing in archaeological pulses – the voices from the depths of the lost, forgotten of the earth. This is essentially Lithuanian mystery, saturated with something “alien”, an **impure** (anti-minimalistic) philosophical mystery of the land expressing composers opposition, who is broken away from the mainstream, has been expressed by verbal texts and contexts of his works.

The image of Europe here is being questioned as a process of multifaceted European identity. The essence of the process can be described in words which deepen the level of understanding. According to Rene Braque, “the feeling of cultural inferiority against Byzantine still lingers from era of Charles the Great, and here is “a growing desire to feel historically an attractive experience of the common cultural area, i.e. to move it to a new soil” (Rene Braque.”Eccentric European identity”, in: Gaidamavičiūtė 2005: 246). It should be noted that the complex of being late in Europe contributes to Lithuanian identity – the constant need to catch up because of the feeling of being always late, to get out of the everlasting cultural backwardness and images of barbarism, which were many times expressed together with repetitive non-European level occupations by the Eastern neighbour Russia, which had not experienced any mature democracy. Historians emphasize that the history of Eastern Europe is “a constant struggle, the necessity to connect to the influence of Western Europe and the pressure for integration” (Edvardas Gudavičius, in: *The idea of Europe in Lithuania* 2002: 42). Lithuania remains as a periphery, perceived through the prism of experiences and impressions by travellers from Western Europe (i.e. as in XIX century French writer Prosper Mérimé’s short story “The Bear” about a barbaric relationship between the beast and the human). It is a permanent discourse of the intersection of the pagan – Christian identities inside the borders of Great Duchy of Lithuania, but without doubt belonging to a certain European entirety. It is the consciousness of existing at the marginal edge of Europe with temptation towards the centre. “If anyone does not have such consciousness and, therefore, is not European, nevertheless the person simply does not become a barbarian, but he will not become an European without the wish to be the one” (Braque, in: Gaidamavičiūtė 2005: 248). This creates a flow of transition into Europe varied with interesting discourses which Martinaitis wades into.

The great *Soul of Europe* is its culture with domes of legacy of prominence and creativity (Donskis 2016: 5) which for Martinaitis becomes an open field of identities, where he values not the variety of the flow but something else –

the time limitation and borders of the landmarks. These are **the signs of missed Europeanness that has stalled at the edges**. Music is like a stream of running gestures where the unknown is preferred. The context moderates in a form of a verbal text. (Such *context of texts* becomes *mart-concept* – paraphrased term by Martinaitis). Here Martinaitis increasingly unfolds as a trans-cultural man, poet and herald of projections in words. His texts increasingly become dominant in relation to music.

Works open a play of the colors and periphery of Europeanism, where literature and music look at the passing time by of the river of *European integration*. So “The Abduction of Europe from Lithuania” (2001) seems like sweeping accidental signs of flow from the Baltic ruins and leaves us to wait for ... values, meanings and systems. Europeanism as a critical position in Martinaitis’s works revises the flow of music with **European integration**, and turns it into the opposite direction. Martinaitis’s poetry, installations, processions and concepts invert the image of Europe, making it critically vulnerable, like “second-rate”, perhaps asking: “Is the idea of adequacy to European Union perceived properly in Lithuania?” (Gaidamavičiūtė 2005: 250). The composer sceptically looks at the modernist European mentality as the eternal cult of novelty, and instead of it offers the “idea of old Lithuania”. It is not difficult to show it in music: stream of the “music in music” is separated from the “museum” and performs a role of projection of “second-hand” values where the composer looks around, guided by paradoxical coincidence. “All my music is random” (Gaidamavičiūtė 2005: 253). So the image boundaries are rubbed off.

The composer enjoys a coincidence. Concerto for violin and orchestra, ironically named “Eurassic Park” (2002), easily approaches the limits of theatrical marginality. The “secondary music” is like plaque in an archaeological layer; the “remnants” of “baroque” are combined with lines of jazz background which is blurred off... but playfully real... Creators search for interfaces with cinema, literature and art, here Spielberg is remembered. This way Martinaitis moulds a common European concept of irony: both for Lithuania and Europe, and actual for modernism but outdated syndrome of novelty.

Thus, “The Abduction of Europe from Lithuania” becomes not just one more piece, but the concept of author’s criticism – *mart-session* (It is how Martinaitis names his authorial concerts), connecting origins of mentalities of Europeanisation, being European or non-European. In certain archaeological layer of thought they become a grounded integrity, an arch-modernism leading humanity through its “exit gates”. There is no limiting situation, it is anti-apocalyptically denied in principle through the return to European womb – an object of provocation of Martinaitis’s creativity. Here again the author plays the role of barbarian. This way Martinaitis provocative tries to uncover, decipher the “Mistress Europe”,

and unconditionally gets “intimate” with her. In fact this sexual metaphor is the constant headache for Europe, despite being well-adapted to the conditions ... (Gaidamavičiūtė 2005: 251). In his annotation to the piece “Serenade for Mistress Europe” (1999) Martinaitis spills out this basic instinct. The literary text, the eccentric parody demonstrates again a certain supremacy of word against music. “Oh, Mistress Europe! Although the Bull from the Phoenician coast kidnapped you, and cheered you well on the island of Crete, you remain a virgin to me, pure and craved. For example, when some country’s high officials have you in a high diplomatic level, and I, without any level at all, astride the map of your body, shedding hot tears and semen, captured by the tremor of love, write down the last strokes of Serenade and I feel ... and I feel how this tremour transfers into bass, cellos, violas, etc ... covering the whole orchestra! I ask whether the passion of love can so obviously reveal itself? Where are the strict artistic canons? Where is a diplomacy of prestigious mind? And where is the snow of the previous summer?”

Algirdas Martinaitis. “Swamps of Pakerpė” (Martinaitis, in Gaida 1999: 35)

Underlining his belonging to the “low” archaeological spiritual layer Martinaitis opposes the “marsh of high spirits”, the processes of European integration, even more, exaltation of modernism “looking at the world through the crotch” (Gaidamavičiūtė 2005: 251), drastically using the spins of non-music in music: howling of sirens, grinding machines, etc.

And the musical text even becomes repulsive, but when it is combined with literary texts which were written by the author, it comes out as an integral concept of anti-European texts that can move chronically old layers of the cultural body of old Europe. And corporeality, and textuality, and non-musicality serves for provocation, coupled with the “prescription” of the changing through prism of the “barbarian” (here – swamps and forests of Lithuania) ferity.

It can be mentioned that another such provocation is Martinaitis’s “Le boeuf en Europe” [The Bull in Europe] (2004). Here mythology is returned to the present once again: among the ruins of Europe – the chips of musical layers and motifs, the central power of the wilderness is engaged. Taurus is the symbol of barbarians and fertility, the provocative inspiration of prosperity and crisis. Here the shake-up of the powers and cultural layers opens up, inspiring reflection as collisions between music and text.

Martinaitis’s “European” works can be divided into several directions:

- 1) *natural animalic* – the convergence cycle of barbarians and Europe,
- 2) *waiting for the cycle*,
- 3) *love for music (music in music) cycle*,
- 4) *farewell cycle*,
- 5) *music in non-music parody cycle*.

Here is an interesting genre found by the author himself, which is based on the **impurity** or as the author called it the “second-rate” – *quasi*-Bach, *quasi*-Puccini, *quasi*-Schubert, *a la jazz*, on the collection of such similarities and beading them into his own single **Martinaitis’s line**, searching for the nature of sound and other spheres, the field of their integral performance. Therefore inevitably a theatrical gesture-action, visuality, performance, mystery, literary text, political protest (!) thought came to the scene, which leant on the “body” of europeanistic filled music.

Next to the cycle of reflections on European integration there is an area of consolation: the works of sacred nature of St. Francis of Assisi (“Canticle of the Sun” 2015), modernism of birds and archaism (“Pupil of the Thrush” 2009, *cantus relictus vilnensis*, 2015), ecological “book of nature” with a works (“Cantus ad futurum” 1978, “Living Water Clavier” 1983), works about escorts of F. Schubert and V. Bartulis from our consciousness (“Death and the Maiden” in 2009, “Unfinished Symphony” 1996, “Bartulux” 2011), the greeting with works of J.S. Bach (“Musical offering” 2000).

Martinaitis’s European “originality” can be associated with a very strong vision of his rural childhood, which can partly be explained with works by his brother, the famous XX century Lithuanian poet Marcelijus Martinaitis (1936-2013), especially his metaphoric anti-soviet poems “The Ballads of Kukutis” (1977). Here the uncovered village position is purely political, broadcasting discourse as an unbroken line Lithuania with East and West: “during the German fire they came to take me and put the shackles on my neck, and hanged me under Blinstrubiškis oak...” (Martinaitis 1981: 147), determined and will determine **the discussion** of Algirdas Martinaitis **with Europe**, not only *monitoring* it and *wondering*... So here some sort of permanent mystery was going on: *the soul of Europe looking into the non-European context*... There is so much playfulness, adoration and a subtle journey over the senses of European integration; this can be still seen in the new music works.

One more important aspect of the West is **the East**. The piece “Madame Butterfly, Madame Bovary ...” (2004) stands out represented by dichotomy of East – West, interlacement, playfully “jumping” through a variety of styles, tonal allusions: here the drums – sticks associate with Japanese fragility and acoustic traditions of the East. On the other hand, here happens an essential return to the literature and its existentialist characters – women with the similar fate ... Tranquility and observer’s smile subtly blends into comprehensive, improvisational jazz style flow, modelling French modernism Erik Satie, Igor Stravinsky, and Osvaldas Balakauskas (b. 1937), the “new Viennese classic” of Lithuanian Art Nouveau. This way it is dealt with a multilayer contextuality and specific selec-

tion of Martinaitis's "coincidences", also based on the level of literature. As if music illustrates the context of words, content, but not the words illustrates the music. It is spoken about **the music in non-music**, the special musical gesture, a touch, giving prominence to the word... It fits in its own way to the entire Martinaitis's European landscape.

This perhaps is the mission of Martinaitis's cycle of compliments and complains to Europe, in every way trying to provoke. Here are a few exclusive directions like "waiting" and "farewell", and the central one is the kidnapping of Europe, barbarians and the biblical Job. Here are Goethean and Rilkean motifs "Traumselige Vigil" (1994, 2009), "Oh, Mephisto" (2011).

This is how it develops – Martinaitis's dialogue with Europe, with St. Francis, with birds, insects and frogs. It is the last source of his attention to the hum of the world (Oškinis 2016: 15). Pro-natural Lithuanian modernism appears from the rough surface and deep layers of the new charm of European swamps. This way slowly the unpremeditated landscape is cleaned – the roots of defeated Europe. The symbiosis of loneliness and nature becomes an eternal modernism of the musician. Here he plays a completely different role which is not a formal one: this role is already taken by the author personally as an actor – "messiah of the swamp" – Algirdas Martinaitis. Does this provocation reaches the desired addressee and propel the desired ideological discourse? The answer could be the observation made by modern Lithuanian music researcher Linas Paulauskis: "perhaps Martinaitis has already written about the UK mantras after "Brexit" ..." (from the article, interview by author 2016). His works of the last decade seem to lead exactly to such complains, mourning, laments and other tribulations of Europe, looking for the way out.

Martinaitis in his oppositional discourse is essentially an European author, revising and critically overestimating, recreating and discussing situations and connections between different sides of the Berlin wall.

It should be emphasized that music here can not do without the text, literature and reflection. The thought is leading the entire generation of creators towards Europe which has already been overloved and re-engineered.

Still showing the constant re-engineering of Europe, but without copies (quotations), Martinaitis models his "prophecies" in directions of outbreaks and waiting, farewells, love, sense of auto irony and wild rapprochement. Contrasting himself [Lithuania / "bee man", "bull"] to Europe [an elegant Baroque] and sacredness through connections of jazz Martinaitis not only plays the dualism of Europe, but also strikes the emotional chords of the periphery of the unknown. Where Martinaitis is authentic and where he is an ironic observer of masks in these fields of eternal periphery of Europe playing with emotional chords, one

can only guess, relying on the chance of intuition. But discourse of post-modernism once again remains on a strong foundation of the past, the essential “body” of the archetypes (Landsbergytė 2014:34).

As triangle of his reflection “The Bee Man” (2003) represents three types of music: they are 1) multipart songs from Lithuanian folkloric polyphony *sutar-tines* with onomatopoeic words about bees, (archetype of community of humanity), 2) the string quartet (cultural structure of Europe), and 3) the author – a prophet, messian, performing a “Bee Man” (here Martinaitis himself appears on stage with beekeeper’s mesh face mask and smoke blower). The idea of Europe is declared in the piece completing the poem by Friedrich Schiller “Ode to Joy”, but without quoting the finale of Beethoven’s Symphony No 9. So, this piece breathes with another Martinaitis provocation, the modelling of Europe and the question about the glow of smoke from the failed Euro-trash field.

Conclusions

The aspect of European integration in Lithuanian music encompassed the entire cultural consciousness of the last decades and developed in several directions. These include:

- adorational (Bartulis),
- recreational (Urbaitis),
- existential dialogue (Narbutaitė),
- criticism of Europeanism (Martinaitis).

Martinaitis’s sights regarding Europe are multilayered and variant, modeling accesses, hijacks, escapes and exits. They are complete cycles of works, which are marked not just and not so much with music, as much as becoming the map of author’s verbal codes: literary text, stage action, visual origins – interdisciplinary design of laying out “second thoughts”, leaning on the colourful and memory base of sound. They can be (relatively) divided into 5 groups:

- 1) F. Schubert’s allusions and “embrace” works: “Death and the Maiden”, “Unfinished”,
- 2) Bach’s reflections: “Musical Offering”, “Prophet of Heaven”,
- 3) accompaniments, the works “sickened” with nostalgia for romanticism: “I’m Seeing My Friend F. Schubert Off...”, “Bartulux” (an allusion to Bartulis),
- 4) works about the “loss of innocence”: “Le boeuf en Europe” [The Bull in Europe], “The Abduction of Europe from Lithuania”, “Serenade for Mistress Europe”, “Eurassic Park”,
- 5) works about Europeanisms (waiting for Europe’s destiny): “Waiting for...”, “Waiting for Faustus...”, “Oh, Mephisto”, “Waiting for Schubert...”, “Europeana”, “Eurojob”, “Madame Butterfly, Madame Bovary”,

6) works about the division and “uncontrolable crises” – breakthroughs of destructive origins of Walpurgis Night: “Oh, Mephisto”, “Little Faustiana”, “Traumselige Vigilie”.

Europe creates a very significant **non-gray zone** of cultural maturity where all other relics – archetypes hold on to, seeking to find a united trajectory of enlightenment. Here Martinaitis creates his Europe of memory structures, another “periodic park”, and stable and strong Baroque analogy. And here the **word** plays significant role.

With the help of literature a specific Europeanism discourse for debate is created, where “music participates too”. These Martinaitis’s works of “essay writing from European integration” that comprise an entire stratum of reflections on the deep nature of the Baltic / European relations. The latter is worth to expand in direction of musical, literary and philosophical creativity. Martinaitis here plays the role of marginalized prophet, cut by the flow of time, and left in archaeological depths of modern consciousness while awaited “Sunset of the Gods” come. This one is Algirdas Martinaitis in Europe – a creator decoding a returning time.

BIBLIOGRAPHY

Čiurlionis 1960: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Apie muziką ir dailę*. Sud. Valerija Čiurlionytė-Karužienė. Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960. [Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *About music and art*. Compiler Valerija Čiurlionytė-Karužienė. Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960]

Donskis 2016: Leonidas Donskis. *Didžioji Europa. Esė apie Europos sielą*. Vilnius, Baltos lankos, 2015. [Leonidas Donskis. *The Great Europe. An Essay on the Soul of Europe*. Vilnius, Baltos lankos, 2015]

Europos idėja Lietuvoje 2002: *Europos idėja Lietuvoje. Istorija ir dabartis*. Sud. Dalius Staliūnas. Vilnius, LII leidykla, 2002. [*The idea of Europe in Lithuania. Past and present*. Compiler Dalius Staliūnas. Vilnius, LII leidykla, 2002.

Gaida 1999: *Gaida*. Lietuvos kompozitorių sąjungos muzikos informacijos ir leidybos centras. Vilnius, 1999. [*Gaida*. Lithuanian Composers Union music information and publishing centre. Vilnius, 1999]

Gaidamavičiūtė 2005: Rūta Gaidamavičiūtė. *Nauji lietuvių muzikos keliai*. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005. [Rūta Gaidamavičiūtė. *New Ways of the Lithuanian Music*. Lithuanian Music and Theatre Academy, 2005]

Gaidamavičiūtė 2007: Rūta Gaidamavičiūtė. *Tarp tylos ir garso. Vidmantas Bartulis*. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007. [Rūta Gaidamavičiūtė. *Vidmantas Bartulis: Between Silence and Sound*. Lithuanian Music and Theatre Academy, 2007]

Juzeliūnas 1972: Julius Juzeliūnas. *Akordo sandaros klausimu*. Kaunas „Šviesa“, 1972. [Julius Juzeliūnas. *About the Structure of the Chord*. Kaunas „Šviesa“, 1972]

Landsbergytė 2014: Jūratė Landsbergytė. *Archetipo Savastis raiška naujojoje lietuvių vargonų muzikoje*. Meno daktaro darbas. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014. [Jūratė Landsbergytė. *Expression of the Archetype Self in the New Lithuanian Organ Music*. Doctoral thesis. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014]

Landsbergytė 2011: Jūratė Landsbergytė. M.K. Čiurlionis ir R. Wagner – du M. Urbaičio minimalizmo prasminiai kodai. In: *Menotyra, Studies in Art*, 2011. [Jūratė Landsbergytė. *M. K. Čiurlionis and R. Wagner – Two Semantic Codes of M. Urbaitis' Minimalism*. In: *Menotyra, Studies in Art*, 2011]

Martinaitis 1981: Marcelijus Martinaitis. *Vainikas*. Vilnius, „Vaga“, 1981. [Marcelijus Martinaitis. *The Wreath*. Vilnius, „Vaga“, 1981]

Muzika kaip kultūros tekstas 2007: *Muzika kaip kultūros tekstas*. Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius, „Apostrofa“, 2007. [*Music as the Cultural Text*. Compiler Rūta Goštautienė. Vilnius, „Apostrofa“, 2007]

Oškinis 2016: Vytautas Oškinis. *Algirdo Martinaičio muzika fleitai*. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016 (magistro diplominis darbas). [Vytautas Oškinis. *Algirdas Martinaitis Music for Flute*. Lithuanian Music and Theatre Academy, 2016 (Master's thesis)]

Žiūraitytė 2006: Audronė Žiūraitytė. *Skiautinys mano miestui*. Monografija apie Onutės Narbutaitės kūrybą. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2006. [Audronė Žiūraitytė. *Patchwork for My City*. Monograph about Onutė Narbutaitė works. Vilnius, Lithuanian Music and Theatre Academy, Lithuanian Composers Union, 2006]

DAVID MAZIASHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Aesthetic of Modernism and Oppositional Rhetoric in Tom Stoppard's play *Travesties*

Contemporary British playwright, Tom Stoppard is one of the most remarkable figures in British and world theatre life. His notable works include not only plays but also a variety of film scripts that have won many important theatre, literary and film prizes at different times of his career.

The goal of the paper is to study Stoppard's one of the most important plays *Travesties* (1975), where we show the author's relationship with modernism, and discuss the structural elements of the play and the influence of modernist era on Stoppard's play from literary, social and philosophical standpoints.

The paper is concerned with Stoppard's attitude to the High Arts (represented in the play through James Joyce and his *Ulysses*) as well as with an influential

oppositional rhetoric (represented by one of the founders of Dadaism, Tristan Tzara). All these finally make one of the most important features of postmodernist literature, which interprets modern literature as criticism or meta-fiction of the literature in the past.

This play is particularly diverse in form as well as in narrative technique. Therefore, *Travesties* is a very significant play to understand Stoppard's dramaturgy. *Travesties* is a particular example of such a genre diversity where we can find, through postmodernist ways, both modernist and postmodernist literary and cultural thinking.

Key words: Modernism, Dada, Joyce, Tzara, Stoppard.

დავით მაზიაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მოდერნიზმის ესთეტიკა და სანინალმდეგო რიტორიკა ტომ სტოპარდის პიესაში „პაროდისტები“

1975 წელს გამოცემული ტომ სტოპარდის პიესა „პაროდისტები“ (*Travesties*) მსოფლიოს არაერთი დიდი თეატრის სცენაზე დაიდგა. პიესის თემატიკა, შინაარსი თუ მხატვრული ფორმა დღემდე საინტერესო და სადისკუსიო საკითხად რჩება სხვადასხვა დარგის პროფესიონალებისათვის, რადგან „პაროდისტების“ მოქმედება პირველი მსოფლიო ომის პერიოდის ციურისში ვითარდება, ხოლო მთავარი მოქმედი გმირები იმ დროის ციურისში მცხოვრები სამი დიდი რევოლუციონერი – ლენინი, ტრისტან ცარა და ჯეიმზ ჯოისია. შესაბამისად, „პაროდისტები“ პირველი მსოფლიო ომის პერიოდის ხელოვნებაზე, იდეოლოგიასა თუ პოლიტიკაზეა და როგორც ჯიმ ჰანტერი აღნიშნავს, დრამატურგს სურს, რომ მისი პიესის მთავარი პერსონაჟები როგორც იდეები ისე იყვნენ აღქმულნი (ჰანტერი 2000: 133). აქედან გამომდინარე, პიესაში ცალ-ცალკე შეიძლება ძალიან ღრმა მსჯელობა და ანალიზი იმ რევოლუციებზე, რომელიც დასავლეთევროპულ აზროვნებასა და ისტორიაში მე-19-ე საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიწყო და გასული საუკუნის 10-იან და 20-იან წლებში ერთგვარი ამოფრქვევა განიცადა იმ ეპოქასა და კულტურაში, რომელსაც მოდერნულობა და მოდერნიზმი ეწოდა.

პოლ დილკინი თავის ნაშრომში „ტომას შტრაუსლერიდან სერ ტომ სტოპარდამდე“ (*Exit Tomas Strausler, enter Sir Tom Stoppard*) დრამატურგის შემოქმედებით და პიროვნულ დუალობაზე საუბრობს (ქელი 2001:

35). სტოპარდის დუალობა უპირველესად მის პიესებში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“, „მოხტუნავენი“, „არკადია“ ვლინდება, რომელშიც მუდმივად განსხვავებული იდეების, ფორმებისა თუ ეპოქების დაპირისპირებულ აზრებზეა საუბარი (ეს საკითხი დაწვრილებით გააზრებულია ჩემს მონოგრაფიულ ნაშრომში „ტომ სტოპარდი და პოსტმოდერნიზმი“). „პაროდისტებში“ ამგვარი დუალობა შეიძლება დავინახოთ ხელოვნების საკითხის მიმართ, რადგან ეს პიესა არის არა მხოლოდ პოლიტიკასა და იდეოლოგიაზე, არამედ უპირველეს ყოვლისა ხელოვნებასა და ხელოვანის როლზე.

„პაროდისტებში“ „სახელოვნებო“ დუალობა მოდერნიზმის გააზრებაში ვლინდება. როგორც ვიცით მოდერნიზმმა მანამდე არსებული ტრადიციული აზროვნება სხვადასხვა ფორმით გადააფასა. მოდერნისტულ ლიტერატურაში ამ პროცესის სათავეში კი უპირველესად ჯეიმზ ჯოისი (არა მხოლოდ) და ტრისტან ცარა (დადაისტები) იდგნენ. თუმცა აუცილებელია ჯოისის და ცარას მოდერნისტული ესთეტიკა ერთმანეთისგან განვაცალკევოთ.

პროფესორი თემურ კობახიძე ნაშრომში „ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა“ მართებულად შენიშნავს ჯოისის და მისი შემოქმედების იდეური და მხატვრული ხერხების შესახებ და ელიოტის ესეს „კრიტიკის დანიშნულება“ (*The Function of Criticism*) იმონმებს, რომელშიც მაღალი მოდერნიზმის მწერლების მხატვრულ კონცეფციასა და მათ შემოქმედებაში არაცნობიერის (ირაციონალურის) რაციონალიზაციის დიდ მნიშვნელობაზეა საუბარი (კობახიძე 2015: 15)(ელიოტი 1999: 24). ელიოტისა და ჯოისის მხატვრული კონცეფციისგან განსხვავებით, ცარას შემოქმედების მხატვრული და იდეური ესთეტიკის გამოხატულება შემთხვევითობაა, დადა. მაშასადამე, დადაისტებისათვის იმ ხელოვნების მხატვრული თუ იდეური ფორმაც შემთხვევითობაა, რომელსაც „მითოსური მეთოდი“, „შინაგანი მონოლოგი“ და „ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა“ ჰქვია, რომლის შექმნით და გამოყენებით ჯოისმა, ელიოტმა თუ სხვა დიდმა მოდერნისტმა (აქ ვიტყვოდი მაღალი მოდერნიზმის) მწერლებმა მხატვრულად მოაწესრიგეს და აღწერეს ის ქაოტური რეალობა, რომელშიც ცხოვრება და მოღვაწეობა უწევდათ.

დღევანდელი გადმოსახედიდან ჯოისი და მისი ხელოვნება მაღალი მოდერნისტული ხელოვნებაა, ხოლო დადაისტები და მათ შორის ცარას ხელოვნება ამ გაგებით – ანტიმოდერნისტული ან თუ გნებავთ პოსტმოდერნისტული, რადგან ტრისტან ცარამ და დადაიზმმა ე.წ. „ქათ აფის“ მხატვრული ტექნიკით, ყველაფრის შემთხვევითობისა და ანტი-ხელოვნების მონოდებებით, საფუძველი ჩაუყარა ჯერ სიურეალ-

იზმს, ხოლო მოგვიანებით პოპ-არტსა და პანკ-როკის მოძრაობას, არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ უპირველესად იდეური თვალსაზრისით. ჯეიმსონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ისეთი დიდი მოდერნისტი პოეტების შემოქმედება, როგორებიც არიან პაუნდი, ელიოტი, და სტივენსი, ასევე ჯოისი, პრუსტი და მანი, რომელიც მეოცე საუკუნის თაობებში შოკისმომგვრელი და სკანდალური ნაწარმოებებითა და ფორმებით გამოირჩეოდა, 1960 წლის კარიბჭესთან მოსული თაობებისთვის მკვდარი, დახშული და კანონიკური აღმოჩნდა (ჯეიმსონი 1998: 1). დადაკი – პირიქით.

თანამედროვე ხელოვნებაზე დადას მანიფესტის მხატვრული იდეური გავლენა დღესაც სახეზეა. ამის დასადასტურებლად 2016 წლის ორი გამოფენის აღნიშვნაც საკმარისია.

1. თანამედროვე გერმანელი ხელოვანის ჯულიენ როუზფილდტის ვიდეო ინსტალაცია ბერლინში, ცნობილი ავსტრალიელი მსახიობის კეიტ ბლანშეტის მონაწილეობით, რომელიც თანამედროვე მსოფლიოში ხელოვნების და ხელოვანის როლს შეეხება.

2. მაურიციო კატელანის 18 კარატიანი ოქროს უნიტაზი, რომელსაც ავტორმა „ამერიკა“ უწოდა და ნიუ იორკის გუგენჰაიმის მუზეუმში (Guggenheim Museum) განათავსა (აღსანიშნავია, რომ დამთავლიერებლებს ჩვეულებრივად შეუძლიათ უნიტაზით სარგებლობა), რაც მარსელ დიუმანის ცნობილი „პისუარის“ პირდაპირი გაგრძელებაა.

აქედან გამომდინარე, ჯოისის და ცარას ხელოვნება, იმისდამიუხედავად რომ ორივეს ხელოვნების დაბადება ათიანი წლების ციურისხ უკავშირდება, ბარიკადების სხვადასხვა მხარეზე დგას. ერთ მხარეს ჯოისი, როგორც მაღალი მოდერნისტული ესთეტიკის ხატი, ხოლო მეორე მხარეს დადაისტი ტრისტან ცარა, რომლის მხატვრული თუ იდეური ესთეტიკა ჯოისის ესთეტიკის საწინააღმდეგო რიტორიკაა.

„პაროდისტებში“ სტოპარდის მხრიდან „სამაგალითო“ ხელოვნად ჯოისი და მისი „ულისეა“ წარმოდგენილი, რაზეც პიესის მთლიანი სიუჟეტის, მხატვრული ფორმის თუ შინაარსის გარდა, თავად ავტორიც აღნიშნავს, რომ უმთავრესი მიზეზი, რამაც ჯოისის დამატება გადააწყვეტინა ის იყო, რომ მას არ სურდა პიესაში ხელოვნების დროშა დადაიზმსა და ცარას ეტვირთა, ხოლო ჯოისი ის ხელოვანია, ვის მიმართაც დიდი სიმპათია გააჩნია (ფლემინგი 2001: 102). ალბათ ამიტომაც მიმდინარეობს მთელი პიესა, პიესის მთხრობელის, რეალური ადამიანისა და ჯოისის „ულისეს“ ეპიზოდური პერსონაჟის ჰენრი კარის გონებასა და მეხსიერებაში, როგორც ერთგვარი „შინაგანი მონოლოგი“ და „ცნობიერების ნაკადი“. თუმცა ეს ყველაფერი სტოპარდის პიესაში პოსტმოდერნისტული მხატვრული ფორმებითაა გადმოცემული,

რომელიც ჯოისის და ცარას მოდერნისტობის მსგავსად, ცარას ან მისი „მემკვიდრეების“ ესთეტიკისაგან განსხვავებულია. მართალია სტოპარდი პიესას პაროდირების, პასტიშის, ორმაგი კოდირებისა თუ მეტა-ტექსტუალობის მხატვრული ფორმებით თხზავს, მაგრამ მაღალი ლიტერატურისა და ხელოვნების ესთეტიკით.

ჯოისის და მაღალი მოდერნისტების ლიტერატურული ესთეტიკის მსგავსად, სტოპარდის „პაროდისტების“ ლიტერატურული ფორმა „რაციონალიზებულია“, რაც იმას ნიშნავს, რომ დრამატურგის ნიჭის და ინტელექტის გარდა, პიესის მხატვრული მხარე დიდი ანალიზის, შრომის და ძიების შედეგია. „პაროდისტების“ ამგვარი მხატვრული ფორმით კი თავმოყრილი და გააზრებულია იმ მოვლენების სათავე, რომელმაც შვა „მრავალთავიანი“ მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი.

ზემოაღნიშნული ანალიზის დასტურია ნაწარმოებში ტრისტან ცარას სიტყვები, რომელიც ჯოისის, როგორც მაღალი მოდერნისტული ლიტერატურული ესთეტიკის შემქმნელისა და ხელოვანის საწინააღმდეგო რიტორიკაა:

„- **ცარა:** თქვენი ხელოვნება ჩაფლავდა. თქვენ ლიტერატურა რელიგიად გადააქციეთ და ის სხვა დანარჩენის მსგავსად მკვდარია, ის გადამწიფებული გვამია, რომელსაც ძილ-ღვიძილში წარმოსახვით ფიგურებად აწანწევრებთ. ნამეტანი დაგვიანებულია გენიოსებისთვის! ჩვენ ახლა ბარბაროსები და ნამბილწველები გვესაჭიროება. მარტივი გონების მახორებლები ბაროკოს დახვეწილ საუკუნეებს რომ დაღენწავენ, ტაძარს დააქცევენ, და ეს საბოლოოდ იმისთვის რომ სირცხვილი და ხელოვანად ყოფნის აუცილებლობა შეარიგონ ერთმანეთთან! დადა! დადა! დადა!“*

(“**Tzara:** Your art has failed. You have turned literature into a religion and it's as dead as all rest, it's an overripe corpse and you are cutting fancy figures at the wake. It's too late for geniuses! Now we need vandals and desecrators. Simple-minded demolition men to smash centuries of baroque subtlety, to bring down the temple, and this finally, to reconcile the shame and, necessity of being an artist! Dada! Dada! Dada!” (სტოპარდი 1975: 62)).

რაზეც სტოპარდი ჯოისის პირით პასუხობს:

„- **ჯოისი:** რა იქნებოდა ახლა ტროას ომი, ხელოვანის ხელის შეხების გარეშე? მტვერი. ბერძენი ვაჭრების მიერ ახალი ბაზრების მოძიების მიზნით გამართული ერთ-ერთი მტვერმიყრილი ექსპედიცია; დამსხვრეული ქოთნების უმნიშვნელო გადანაწილება; მაგრამ ეს ჩვენ ვართ, ვისაც გვამდიდრებს ზღაპარი გმირებზე, ოქროს ვაშლზე, ხის ცხენზე, სახეზე ათასობით გემს რომ დაუდო საფუძველი, უპირველეს

* ციტატების თარგმანი პიესიდან „პაროდისტები“ ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

ყოველისა კი ზღაპარი ულისეს შესახებ, მოხეტიალე, ყველაზე ჰუმანურ, გმირებს შორის ყველაზე სრულყოფილ ქმარზე, მამაზე, შვილზე, საყვარელზე, ფერმერზე, ჯარისკაცზე, პაციფისტზე, პოლიტიკოსზე, გამომგონებელსა და თავგადასავლების მაძებარზე...“

(“**Joyce:** What now of the Trojan War if it had been passed over by the artist’s touch? Dust. A forgotten expedition prompted by Greek merchants looking for new markets. A minor redistribution of broken pots. But it is we who stand enriched, by a tale of heroes, of a golden apple, a wooden horse, a face that launched a thousand ships-and above all, of Ulysses, the wanderer, the most human, the most complete of all heroes- husband, father, son, lover, farmer, soldier, pacifist, politician, inventor and adventurer....” (სტოპარდი 1975: 62)).

„და მე ამჯერად ჩემი დუბლინური ოდისეათი გავაორმაგებ ამ უკვდავებას...“

“and yet I with my Dublin Odyssey will double that immortality” (სტოპარდი 1975: 62)).

ამგვარად, 1916-17 წელს, ჯოისი თანამედროვე ადამიანის ახალ „ოდისეას“ ქმნიდა, რომელიც ჰომეროსის „ოდისეას“ მსგავსად უკვდავყოფდა ტროას მსგავს იმ ომს, რომელიც ახლა უკვე კულტურაში (ხელოვნებაში) გაგრძელებულიყო. ჯოისის ეს „ოდისეა“ რაღა თქმა უნდა მისი „ულისე“ იყო. ალბათ ამიტომაც აირჩია სტოპარდმა ჯოისი, მისი ბიოგრაფია და „ულისეს“ „ოდისეას“ ნაწილი, რადგან უკეთ ჩანვდომოდა იმ კულტურულ ომს, რომელსაც ცარასა და ჯოისის დიალოგის მსგავსად მაღალი ხელოვნების და პოპ-კულტურის ომი ჰქვია პოსტმოდერნულ, ცივილიზებულ დასავლეთში. ეს კულტურული ომი მხოლოდ ხელოვანების დონეზე როდია, ეს არის ომი ხელოვნებისა და ლიტერატურისთვის, რომელმაც უზარმაზარი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ადამიანის ცნობიერების და მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე.

დამოწმებანი:

ელიოტი 1999: Eliot, T.S., *Selected Essays*, Faber and Faber London 1999.

კობახიძე 2015: კობახიძე, თ. ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა. თბილისი: „უნივერსალი“, 2015.

სტოპარდი 1975: Stoppard, T. *Travesties*. Faber and Faber. 3 Queen Square. London: 1975.

ფლემინგი 2001: Fleming, J. *Stoppard’s Theatre: finding order amid chaos*. Austin: University of Texas Press, 2001.

ქელი 2001: Kelly, E. Katherine, (editor). *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge University Press, 2001.

ჯეიმსონი 1998: Jameson, F. *The Cultural Turn, selected writings on the postmodern 1983-1998*. Verso: 1998.

ჰანტერი 2000: Hunter, J. *A Faber and Faber Critical Guide, Tom Stoppard*. Faber and Faber, 2000.

TATIANA MEGRELISHVILI

Georgia, Tbilisi

Georgian Technical University

**Creative Intellectuals as Viewed by “Senior” Symbolists
(D. Merezhkovsky. “Lermontov – a Poet of Over-humanity”)**

The paper, on the example of D.Merezhkovsky’s essay “Lermontov – the Poet of Over-humanity” will attempt to elicit and describe special aspects of the authorial world view dominant in representing the central theme of Russian being – “riot” or “humility” of intelligentsia – a recurring and still most relevant issue.

Key words: Merezhkovsky, Lermontov, Modernism

ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ

Грузия, Тбилиси

Грузинский технический университет

**Творческий интеллигент глазами «старших» символистов
(Д.Мережковский. «Лермонтов – поэт сверхчеловечества»)**

Вклад Д.С.Мережковского в русскую культуру колоссален, однако из его обширного творческого наследия необходимо особо выделить литературную критику, оригинальность и глубину которой признавали и ценили его выдающиеся современники (А.Блок, А.Белый, П.Перцов, В.Розанов)¹. В частности, Н.Бердяев отмечал, что Мережковский – «замечательнейший у нас литературный критик» и «своеобразный художник-мыслитель» [Бердяев 1993: 225, 224, 229]. Об идентичности творчества Мережковского напряженно размышлял Андрей Белый уже в 1908 году: «Определителя его, кто он: критик, поэт, мистик, историк? То, другое и третье или ни то, ни другое, ни третье? Но тогда кто же он? Кто Мережковский?». Ведь «лирика Мережковского – не лирика только, критика – вовсе не критика,

романы – не романы» [Белый 1994: 376]. Белый увидел в Мережковском «нечто неразложимое» на привычные сферы творческой деятельности: «Он специалист без специальности. Вернее, <...> еще не родилась практика в пределах этой специальности. И оттого-то странным светом окрашено творчество Мережковского» [Белый 1991: 381, 377]. Подобная оценка деятельности Мережковского объясняется тем, что он во многом перевернул существовавшие ранее представления о литературе XIX века, предложив новое истолкование произведений классиков. И во многом под влиянием работ Мережковского ряд его современников-литераторов корректировал и развивал свои литературно-критические концепции.

Новизна по отношению к предшественникам прочтения творчества и оценки личности Лермонтова, предпринятая Мережковским, особенно заметна, если рассматривать ее на фоне актуализации на рубеже XIX-XX веков интереса к личности и творческому наследию великого русского романтика.

К сожалению, исследование литературно-критического наследия Мережковского активизировалось лишь на рубеже XX-XXI веков². Однако в современном литературоведении обращение к проблеме рецепции русской литературы XIX века в критике Мережковского доэмигрантского периода носит эпизодический, фрагментарный характер. Полностью все вышеизложенное касается и трактовки Мережковским личности и творчества М.Лермонтова. Исходя из этого, современные интерпретации его концепции способствуют углублению понимания как творческой картины мира самого Мережковского, так и позволяют по-новому взглянуть на художественную картину мира русского модернизма.

Пестрота и динамичность мира литературной критики эпохи модернизма в русской культуре, соседство направлений, порой прямо противоположных, – своеобразие эпохи вполне отразилось в критических спорах о Лермонтове. В эпоху модернизма он становится, как сегодня говорят, «модным». К творчеству Лермонтова обращаются представители разных направлений критической мысли Серебряного века³. Можно выделить три этапа литературно-критической полемики рубежа XIX – XX в., связанной с творческим наследием Лермонтова:

- 1889 – 1901 – вопрос о Лермонтове еще не выделен из общего контекста русской классики; новые ракурсы* в рассмотрении его творчества писателя пока не находят широкой поддержки;

* К примеру, В.О.Ключевский «Грусть (Памяти М.Ю.Лермонтова)», 1891; В.С.Соловьев «Лермонтов», 1899.

- 1902–1913 – усиление позиций модернистской критики и массовый интерес к проблемам творчества Лермонтова.* Этот период логически связан с предыдущим, демонстрируя развитие положений, высказанных на первом этапе, и доведение их до некоего логического конца;

- 1914 – 1917 – кризис споров в модернистской критике** и начало научного изучения творчества Лермонтова, можно сказать, становления лермонтоведения как особой области литературоведческой русистики⁴.

Так в чем же специфика осмысления личности и творческого наследия Лермонтова Мережковским? Для того чтобы попытаться пролить свет на этот вопрос, необходимо проанализировать такой значимый факт, как разнородность критического дискурса в русском модернизме. В современных научных трудах часто можно наблюдать отсутствие понимания различий между религиозно-философской критикой (В.С.Соловьев, Н.Ф.Федоров, А.Л.Вольнский, В.В.Розанов, С.Н.Булгаков, Н.А.Бердяев, Л.Шестов и др.) и критикой символистов (Д.С.Мережковский, А.А.Блок, А.Белый, Вяч. Иванов). А между тем ставить между этими двумя векторами модернистского критического дискурса знак равенства не получается.

Религиозно-философская критика и критика символистов – разные явление с общим фундаментальным компонентом – устремленностью русского модернизма к *философичности*. Если последовательно анализировать философские, эстетические и критические опыты Вл.Соловьева, Н.Бердяева, С.Булгакова, П.Флоренского, В.Розанова, С.Франка, Д.Мережковского, А.Белого, Вяч.Иванова, можно проследить развитие ряда ключевых идей и понятий, таких как «*теургия*», «*символичность культуры и искусства*», «*символ*», «*дух писателя*», «*идейное содержание произведения*» и других, а также увидеть неоднородность самого модернистского дискурса, связанную с оригинальностью и существенной значимостью его представителей. При этом следует помнить, что само появление философской критики в эпоху модернизма не является чем-то абсолютно новым ни для русской, ни для европейской критики. Ю.Манн в своем фундаментальном труде «Русская философская эстетика. 1820-1830-годы»*** рассматривает вопрос о философское направление в критике русского романтизма как о предшественнице философской критики начала XX века. Соглашаясь с позицией Манна и развивая ее, следует

* Д.С.Мережковский «Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», 1909; А.А.Измайлов «Помрачение божков и новые кумиры», 1910.

** См. к примеру: Ю.И.Айхенвальд «Заметки о „Герое нашего времени“», 1914; Н.К.Котляревский «Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения», 1915.

*** Манн Ю. *Русская философская эстетика. 1820-1830-годы.* – 1969, 304 с.

отметить, что истоки религиозно-философской критики конца XIX – начала XX в. следует искать в эстетических принципах и критическом методе романтиков-«любомудров» и в философских трудах П.Я.Чаадаева*. О подобной преемственности следует говорить, учитывая такие особенности русского модернизма, как признание поэзии высшим родом искусства, выделение в творческом акте провиденциальной функции, понимание смысла художественного творчества как эстетического феномена, интерес к «вечным» вопросам, осуществление критического анализа произведения сквозь призму синтеза чисто эстетического с философским и т.д. С другой стороны, модернистская эстетика напрямую связана с «философской» критикой В.Г.Белинского, «органической» критикой Ап.Григорьева и «почвеннической» критикой Ф.М.Достоевского и Н.Н.Страхова, так как развивает идеи синтеза философской эстетики с «практической» критикой, исповедует позицию активного воздействия на художественную литературу, подробно анализирует идейный смысл произведения и т.д.

Так в чем же особенность критического метода Мережковского? Интересную точку зрения высказывает Бонецкая Н.К., определившая метод Мережковского-критика как один из первых опытов герменевтического анализа текстов в русской критике**. Но насколько правомерна такая постановка вопроса? Сам Мережковский называл свой метод критики «субъективная» («творческая») критика. Он стремился утвердить свой, особый метод, отличный от других современников. На это указывает лексема «субъективный», использование которой кажется знаковым для такого тонкого стилиста, каким был Мережковский. Однако его метод не выглядит абсолютно оригинальным, так как в нем можно обнаружить ряд введенных Вл.Соловьевым и характерных для всего модернизма принципов подхода к анализу текста:

- критика адресуется к классической литературе, проверяя современные произведения классическими, «эталонными» текстами;
- рассмотрение художественного произведения с позиций философского прочтения: литературное произведение рассматривается в качестве *«прекрасного предмета, представляющего в тех или иных конкретных формах правду жизни, или смысл мира»*;
- при анализе произведения акцент делается на выявление таких философских категорий, как Красота, Истина, Добро;

* Об этом подробнее: Мегрелишвили Т. Антиномии Михаила Лермонтова. – Тбилиси, изд-во Тбилисского гос. университета, 2000, 186 с. – С.72-78.

** Бонецкая Н.К. У истоков русской герменевтики// «Вопросы философии», №1, 2014, с. 83-91.

- подход к анализу произведения как к целостной системе;
- в критических текстах присутствует личностное начало, язык критических текстов эмоционален и красочен и т.д.

Получается, что Мережковский-критик, при всей его «субъективности», во многом схож с критическим дискурсом своей эпохи. С представителями религиозно-философской критики Мережковского сближало общее скептическое отношение к «реальной» критике и к эстетической концепции в критике. Одновременно поэтика критических текстов Мережковского (анализ языка, стиля и приемов) свидетельствует о принадлежности последнего к критике символистов. Подобную разнонаправленность «субъективного» метода Мережковского можно объяснить *переходностью* самой эпохи модернизма.

И В.Соловьев, и Мережковский, рассуждая о *сущности искусства*, утверждали в нем *религиозную сущность*. Это краеугольное положение получило развитие в работах символистской критики (ср. мнение А.Белого: «...искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме *религиозного*» [*курсив мой – Т.М.*]). Общее для модернизма понимание искусства как «теургии», выполнявшей задачу «достроения» того, что не достроено Богом, должно было способствовать реализации последней цели искусства. Последняя же цель искусства – «пересоздание жизни» – может быть достигнута только тогда, когда искусство перестанет быть собственно искусством, когда и оно, совместно с религией и философией, выйдя за установленные пределы, соединится в «творчестве жизни».

Здесь присутствует важнейший момент: понимание искусства как «теургии», сращение искусства с религией и другими видами гуманитарного дискурса должно привести к «пересозданию жизни». Но ведь подобные чисто гуманитарные устремления напрямую сопрягаются с идеями, распространившимися в русском обществе еще во второй половине XIX столетия и вылившимися в серьезное движение именно «на рубеже двух столетий», в итоге приведя в период с 1905 по 1917 гг. к трем русским революциям. *Революционность*, наравне с *философичностью*, неразрывно связана с эпистемологическими устремлениями русского модернизма.

Революционность Мережковского носила апокалиптический характер и была направлена к «брачной заре новой жизни» [Белый 1991, 6]. В экзегетике Мережковский, человек горячего темперамента, обнаруживает свою *революционность* особенно ярко. В Новом Завете он видит приметы «Третьего Завета»: «Первая и последняя глубина учения Христова, заслоненного историческим христианством – „солью, переставшею быть соленою“, нам все еще не открылась» [Мережковский 1995: 181]. Позднее

Вяч.Иванов будет утверждать, что «Евангелие еще не прочитано» [Герцык 1996: 207]. Не случайно одну из своих книг эмигрантского периода Мережковский назовет «*Иисус Неизвестный*».*

Революционность интерпретации Нового Завета у Мережковского видна в восприятии Евангелий, где воскресший Христос Откровения, по мысли Мережковского, – Бог, вернувшийся на землю во славе. Иисус понимается Мережковским «воплощенным „веселием сердца“, и все вокруг него были веселы, пьяны от веселия» [Мережковский 1995: 254]. Апофеозом «веселия» выступает Голгофа. Он рассуждает о «радости бытия, включающей в себя и радость уничтожения», о «страшном *оргийном* „веселии“», о «воле к жизни» – воле, утверждающей жизнь «в самых ее темных и жестоких загадках» [Мережковский 1995, 263]. Ученики Христовы в их переживаниях уподобляются при этом «сладострастно-девственным вакханкам», сам же Христос отождествляется с Дионисом. Нетрудно увидеть в подобном понимании мистерии Христа веяния философских размышлений Ф.Ницше, чье влияние на русский модернизм прослеживается еще в трудах Н.Минского. В духе ранних трудов Ницше трактуются и богословские основы Евангелия, в которых просматриваются ницшевское понимание рока и *amor fati*: «„Любовь к року“ не есть ли самое внутреннее существо Героя последней и величайшей трагедии <...>?» [Мережковский 1995: 263].

Таким образом, *революционность* Мережковского окрашена в философские тона и направлена на осмысление основного вопроса – возрождение духовности через новое религиозное сознание. Путь к этому возрождению видится через применение литературных практик нового искусства к реальной жизни. Здесь невольно вспоминается знаменитая монография Мережковского «Л.Толстой и Достоевский», печатавшаяся с 1900 по 1902 год в журнале С.П.Дягилева «Мир искусства», а впоследствии выходящая как отдельным изданием, так и в собраниях сочинений Мережковского.** Идейную основу книги составляет дилемма о христианстве и язычестве, и, по мысли Мережковского, в русской литературе, еще со времен А.Пушкина обозначившей эту дилемму, существовали два направления, знаковыми фигурами которых явились «тайновидец плоти» Лев Толстой – носитель языческого начала, и «тайновидец духа» Фёдор Достоевский. И рассуждая об истоках этой дилеммы, он указывает на

* Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. – Серия: Антология мысли. М. : Эксмо. 2007, 752 с.

** Об этом подробнее: Андрущенко Е.А. Тайновидение Мережковского. Примечания// Л.Толстой и Достоевский/ Мережковский Д.С.; Отв. ред. А.Л.Гришунин; изд. подг. Е.А.Андрущенко. — Научное издание. — М.: Наука, 2000. — С.481—575. — 589с.—С.529.

творчество А.Пушкина, из которого произрастают две «самые могучие ветви одного дерева, расходящиеся в противоположные стороны своими вершинами, сросшиеся в одном стволе своими основаниями» [Журавлева 2010: 66]. Образно выражаясь, Мережковский увидел в русской литературе начало новой религии. Так, книга Н.Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» включается Мережковским в новый корпус «священных» книг потому, что Гоголь призывает к «переходу от поэтического созерцания к религиозному действию – от слова к делу» [Мережковский 1991: 275].

Но какую русскую литературу наделил необычными качествами Мережковский? Русская литература, по Мережковскому, – это сакрализация *великой личности*, сложившаяся под влиянием идей Ницше. Но *какой личности*? Кто они, «*вечные спутники*» Мережковского? Кажется, в своем романтико-нищевском стремлении «за ненавистные пределы человеческой природы» [Мережковский 1995: 511] мыслитель с упорством ищет *нечеловеческие* черты в обликах писателей.

Вот какими видит Мережковский крупнейших представителей русской литературы XIX столетия. Личность Гоголя он воспринимает как симбиоз писателя с неким запредельным существом («Гоголь и черт») – «“птица“, “карла“, „демон“, карикатура, призрак, что-то фантастическое, только не человек или, по крайней мере, не совсем человек» [Мережковский 1991: 254-255]. Достоевский для него – «тайновидец духа», носитель «священной болезни», «бесноватый»; его «истинная сущность» – «страшная и опять-таки нечеловеческая» [Мережковский 1995: 51, 131]. Лев Толстой, по Мережковскому, поднимает «голос слепого титана, неукротимого хаоса – языческой любви к телесной жизни и наслаждениям, языческого страха телесной боли и смерти» [Мережковский 1995: 519-520].

Понятно, что влияние Ницше на Мережковского было огромным. И оно не могло не проявиться в модернистском мифе о Лермонтове, основы которого заложил Вл.Соловьев, развил Мережковский, а потом приукрасил Д.Андреев. Несколько слов об истоках мифа, то есть о восприятии Лермонтова Вл.Соловьевым.

В печатных и устно-публичных выступлениях Вл.Соловьева была предложена принципиально новая относительно XIX века концепция лермонтовского творчества. В 1880-е гг. Соловьев относил лирику Лермонтова к «области чистой поэзии», считая, что ею «могла бы гордиться любая европейская литература» («Национальный вопрос в России», 1883–1888). В середине 1890-х гг. он разделил русскую поэзию на три группы («органическое творчество», «лирика разочарования» и поэзия «положительной мысли») и объявил Лермонтова главой второй из них

(«Поэзия гр. А. К. Толстого», 1895). Поэты этого направления, по мнению Вл.Соловьёва, вводили рефлексию в творчество, делали ее «постоянным ... и преодолевающим элементом в сознании», а отрицательное отношение к собственной жизни и к окружающему миру переносили в свою поэзию. В статьях конца 1890-х гг. Вл.Соловьёв все чаще подчеркивает противоречивый, но, по сути, демонический характер творчества поэта, то, что Лермонтов «до злобного отчаяния рвался» к Божественному и не мог его достигнуть («Особое чествование Пушкина», 1899).

Наиболее полным и окончательным высказыванием Вл.Соловьёва о писателе является его лекция «Лермонтов» (1899). Лермонтов, по мнению критика, «прямой родоначальник» нищешанских настроений в поэзии, выразившихся в идее сверхчеловека. Как человек гениальный, т.е. от рождения близкий к сверхчеловеку, он получил задатки для великого дела, был способен и, следовательно, по логике Соловьёва, обязан, это дело исполнить. Критик подчеркивает духовное западничество Лермонтова – потомка легендарного шотландца Томаса Рифмача – и вытекающие отсюда специфические черты его творчества (сосредоточенность мысли на своем я, способность постигать запредельные стороны жизни – к примеру, описание своей смерти в стихотворении «Сон», 1841, оказавшееся «пророческим»). Вл.Соловьёв полагает, что Лермонтов с отроческих лет понимал собственную избранность, но «ощутив в себе силу гения, Лермонтов принял ее только как право, а не как обязанность, как привилегию, а не службу» [Соловьёв 1991:284]. Вл.Соловьёв считает, что Лермонтов допустил в свою душу сначала демона кровожадности, затем демона нечистоты, наконец, демона гордости, а в своей поэзии создал идеализированный образ зла («Мой демон» и др.). «Человекоубийственная ложь» творчества Лермонтова, произведения, созданные под воздействием «порнографической музыки» и демона нечистоты, – такими эпитетами Вл.Соловьёв обозначает лермонтовское творчество – затмили, как полагал критик, «несколько истинных жемчужин его поэзии», стихотворения, проникнутые пробуждавшимся «религиозным чувством» («Когда волнуется желтеющая нива...»). Поэт, резюмирует Вл.Соловьёв, «ушел с бременем неисполненного долга», обретя окончательное разрешение жизненного вопроса в фатализме, что и проявилось в романе «Герой нашего времени». Обязанность «сыновней любви» к поэту требует не восхваления дарования, а «облегчения бремени его души» через признание долга неисполненным и разоблачение «лжи воспетого им демонизма».

Лекция Вл.Соловьёва «Лермонтов», а затем и посмертная публикация статьи важна нам как источник модернистского мифа о Лер-

монтове. Одновременно в ней находят отражение основные принципы модернистской критики: обобщенные рассуждения о жизни и творческом пути поэта, рассмотрение его наследия сквозь призму идеи «*теургического*» искусства. Вызвал большой интерес слушателей, разбор Вл.Соловьевым лермонтовского наследия породил неоднозначные критические отзывы, когда некоторые авторы признавали «глубокую верность» основных тезисов философа о «чувственной красоте» и «разлагающих тенденциях» творчества поэта («Кавказ». 1899. 27 февраля. № 55), а другие, как, к примеру, Н.Ф.Федоров, резко критиковали позицию автора. В частности, Н.Федоров считал, что Вл.Соловьев не постиг Лермонтова, который «не понял бы бессмертия сынов без воскрешения отцов» («Бессмертие как привилегия сверхчеловеков: (По поводу статьи В. С. Соловьева о Лермонтове)», 1913). Интересна реакция С.Н.Дурылина, который, в целом не соглашаясь с Вл.Соловьевым, отметил, что он «первый осознал вопрос о Лермонтове как вопрос религиозного сознания» («Судьба Лермонтова», 1914).

Концепция Мережковского относительно Лермонтова и его творческого наследия, видимо, формировалась в первые годы XX в. Высказывания Мережковского о Лермонтове конца 1880–1890-х гг. отрывочны и неоднозначны. В работе «Рассказы Вл.Короленко» (1889) критик отмечал в поэзии Лермонтова «особенное, родное, русское чувство степного раздолья, простора, стихийной воли». В книге «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) называл Лермонтова «вечным поэтом» с необычайной силой и гордостью. В очерке «Пушкин» (1896) писал о нем как о художнике со «страстным, но слабым и риторичным надгробным панегириком».

Выступив оппонентом Вл.Соловьева, Мережковский между тем не только принял, но развил, доведя до апофеоза, мысль о Лермонтове как предтече Ницше. Лермонтовская «тяжба с Богом» (ср.: «*с миром гордая вражда*») для Мережковского – это «святое богоборчество» Иова и Иакова [Мережковский 1991: 398]; так же свята эгоистическая, по определению Вл.Соловьева, лермонтовская этика. Для Лермонтова, утверждает Мережковский, «предельной святостью» обладает не христианское «бесстрастие», а «нездешняя страсть»; поэт «предчувствует какую-то высшую святиню плоти» и «правды земной», – такова, по Мережковскому, лермонтовская переоценка верховных ценностей. И если для Соловьева значимо то, что уже в детстве Лермонтов демонстрировал жестокое отношение к миру, то Мережковский, блестяще подбирая цитаты, доказывает, что Лермонтов был «влюблен в природу» [Мережковский 1991: 404, 405, 408]. Апология Лермонтова незаметно превращается у Мережковского в

манифест нового религиозного сознания, предтечей которого объявлен мятежный поэт: «Христианство отделило прошлую вечность Отца от будущей вечности Сына, правду земную от правды небесной. Не соединит ли их то, что за христианством, откровение Духа – Вечной Женственности, Вечного Материнства? Отца и Сына не примирит ли Мать?» [Мережковский 1991: 413].

Так Мережковским был сформулирован религиозно-нравственный аспект спора с Вл.Соловьевым, а на самом деле под формирующуюся новую модель художественного мира Лермонтова было подведено новое этическое обоснование. Но не менее важно то, что под идеологию Мережковским был подведен *мифологический* фундамент.

Но главной работой Мережковского о Лермонтове стал очерк «М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», опубликованный в 1909 г.⁵ В этом очерке критик подверг пересмотру свою прежнюю историко-литературную теорию и трактовал Лермонтова как «Каина русской литературы», несмирившийся, мятежно-богоборческий дух которого противостоит и Пушкину, и Гоголю, и Л.Толстому, и Достоевскому. Очерк стал полемическим по отношению к концепции Вл.Соловьева. Пушкин – дневное, Лермонтов – ночное светило русской поэзии, пишет Мережковский, ее полюса созерцания и действия. Русская литература не выбрала «пророческое действие» Лермонтова. В этом плане следует рассматривать и «беспощадный приговор», произнесенный над Лермонтовым Вл.Соловьевым. Всеобщая прижизненная ненависть к поэту, по мнению Мережковского, возникла из-за его чуждости духу общерусского «мнимо-христианского смирения». Но в его бунте была «какая-то религиозная святость»: «источник лермонтовского бунта не эмпирический, а метафизический». Вл.Соловьев «первый осмелился» произнести в отношении Лермонтова слово «сверхчеловек» и тем самым показать его оригинальность и масштабность, однако никто так и не понял существа лермонтовской личности, по мысли Мережковского.

Антиномичность Лермонтова Мережковский объяснял метафизически: через древнюю гностическую легенду об ангелах, не осуществивших *в вечности* выбора между добром и злом: они должны сделать это *во времени* – пройдя земной путь в качестве людей. Большинство душ в земном воплощении, по Мережковскому, забывает свое существование до рождения, но есть и исключения: «Одна из таких душ – Лермонтов» [Мережковский 1991: 388]. Подобно Гоголю, Лермонтов у Мережковского «в человеческом облике *не совсем человек* – существо иного порядка, иного измерения» [Мережковский 1991: 392], что и подмечали его современники. И демон,

который в концепции Вл.Соловьева завладел поэтом, у Мережковского фактически отождествляется с его душой, хранящей память о доземном существовании. Так Мережковский конкретизирует «сверхчеловечество» Лермонтова: оно обусловлено особенностью его демона, который – не дьявол и не ангел, «ни мрак, ни свет». Основное настроение поэзии Лермонтова – томление по небесной родине, – лермонтовский феномен адекватно описывается лишь в категориях этики Ницше: «Самое тяжелое, „роковое“ в судьбе Лермонтова – не окончательное торжество зла над добром, как думает Вл. Соловьев, а бесконечное раздвоение, колебание воли, *смешение* добра и зла, света и тьмы» [Мережковский 1991: 395]. То ли в духе Оригена, который первым ввел понятие *Богочеловек*, то ли романтический, этот миф замечательно иллюстрируется лермонтовской биографией и творчеством. Не случайно сам факт появления мифа о Лермонтове, по справедливому мнению В.М.Марковича, был обусловлен не только тяготением критиков рубежа XIX-XX веков к новому мифотворчеству, но и созданием «мифа о себе самом» Лермонтовым, что и фиксируется устойчивой повторяемостью критических оценок в адрес Лермонтова на протяжении XIX в. [Маркович 2002: 25]. Лермонтов Мережковского – одна из душ, которая сохранила память о прошлой вечности, вот почему воспоминание и забвение становятся главными стихиями в его творчестве («*Демон*», «*Герой нашего времени*» и др.).

Трагедия Лермонтова, пишет в итоге Мережковский, – «не окончательное торжество зла над добром», как думал Вл.Соловьев, а бесконечное раздвоение. Лермонтов не мог преодолеть ложь раздвоения, так как слишком ясно видел прошлую и недостаточно ясно будущую вечность; отсюда его фатализм. Напротив, Лермонтов, по мысли Мережковского, первым в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле, связанный с вопросом оправдания состязания человека с Богом. В отличие от Вл.Соловьева, критик говорил о двух возможных путях духовных поисков Лермонтова – от богоборчества к *бogoотступничеству* или от богоборчества к *богосыновству*, и видел в творчестве Лермонтова намек на богосыновство (ср.:«*Хочу я с небом примириться*»). Развитие лермонтовской традиции, по Мережковскому, нашло свое отражение в творчестве Достоевского и Толстого, и критик видел в будущем движении литературы перспективу соединения созерцания с действием – Пушкина с Лермонтовым.

Таким образом, символизм, анализируя разнообразный материал творчества и биографии Лермонтова, создав мифологическую модель художественного мира с особой психологической атмосферой и логикой мышления, сумел сконструировать оригинальную относительно XIX века

мифологическую лермонтовскую концепцию. Содержательная же сторона очерка Мережковского указывала на другое влияние – влияние критиков религиозно-философского направления.

Какие же выводы можно сделать из всего вышеизложенного с позиций современного гуманитарного знания? В переходные, кризисные эпохи культурно-исторического развития, к которым относится и русская культура Серебряного века, причины происходящих глубинных изменений социального, политического, религиозного, этического и эстетического порядка обычно «затемнены», мистифицированы. В этих условиях неизбежно возникают представления, выступающие как «культурно-бессознательное» и трансцендентное «ядро», стоящее за любой поверхностной событийностью и объясняющие явления с иррациональных позиций. В этом плане творческое наследие Мережковского – яркий пример подобного восприятия мира и художественного творчества. Попытка прочтения русской классики в его критических работах включает в себя три основных компонента: эстетический, этический, сакральный. Все эти три компонента тесно взаимосвязаны и образуют синкретическое единство.

В плане эстетическом трактовка личности и творческого наследия Лермонтова корифеем русского символизма носит типичный для Серебряного века «демонический» окрас, который сродни дионисийскому началу, впервые осмысленному Ф.Ницше. Размышляя над лермонтовским феноменом, Мережковский рассматривает «демоническое» как неотъемлемый компонент сверхчеловека, оставляя за ним функцию творческого бессознательного – ментальную разновидность «коллективного бессознательного». Творчество Лермонтова-«сверхчеловека» художественно продуктивно, несмотря на превалирование отрицательных ценностей. Лермонтов-человек в его интерпретации – вненаходим добро и злу. И в этом плане творческая личность Лермонтова становится сродни декадентскому размыванию этических границ, при котором добро и зло меняются местами. Зло становится привлекательным и эстетизируется. Добро кажется слабым и пассивным, а зло – активным и целеустремленным. «Сверхчеловек», Лермонтов принадлежит к сфере сакрального, к его особой, негативной ипостаси. При этом Лермонтов как «поэт свехчеловечества» у Мережковского интерпретируется как носитель сакральной творческой силы, чреватой гибелью и разрушением, создающей амбивалентные, противоречивые ценности.

Культура Серебряного века, в которой Мережковский занимает одно из центральных мест, будучи явлением переходной эпохи, представляла собой сгусток противоречий – эстетических и этических, религиозно-мистичес-

ких и социально-политических, в своей совокупности подготавливавших культурный «взрыв» – русскую революцию. Интуитивное ощущение надвигающейся катастрофы, казавшейся «беспричинной», а потому непредсказуемой и необъяснимой, бессознательная тревога, наполнявшая разные сферы русской культуры Серебряного века, пронизывавшая художественное и философское творчество представителей русского модернизма преследовала всех деятелей русской культуры этого времени и выливалась в представления о потусторонних, как правило, «темных» силах, властвующих над миром, культурой и в первую очередь над творческими личностями. Восходя прежде всего к романтической эстетике, постоянно апеллирующей к «двомирию», т. е. к извечной антиномии полярных начал, правящих в мире и господствующих в душе романтической личности, Божественное и демоническое оживают в творческом сознании, порождая поиски «последнего соединения»: Мережковский призывает к синтезу «революции» и «религии».

В русле идеала «религиозной революции» осмысливается Мережковским и полярность Толстого и Достоевского, и личность и творческое наследие Лермонтова. Создавая миф о Лермонтове, Мережковский подключается к тенденции неомифологизма, широко проявившей себя в искусстве конца XIX – начала XX века. Его концепция лермонтовского творчества пересекается с европейско-русской линией, для которой характерно «утверждение тотального мифологизма, распространяющего понятие мифа едва ли не на всю духовную жизнь человечества»*. Приемы мифологизации, задействованные в эссе Мережковского «М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», являются достаточно универсальными, устойчивыми как в творчестве критика, так и в арсенале Серебряного века в целом. В то же время Мережковский при создании образа Лермонтова использует и индивидуально-авторские приемы мифологизации. Индивидуалистические, свободололюбивые устремления Лермонтова, его романтический вызов миру, желание «действовать» и «бороться» за свои идеалы осознаются критиком как величайшие духовные ценности русской литературы, которые необходимо сохранить и преумножить в «новой» словесности. Лермонтов в интерпретации Мережковского предстает художником, идеал которого находится в будущем. Он характеризуется как поэт «пророческого действия» и противопоставляется Пушкину как художнику «эстетического созерцания».

* Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. Предварительные замечания // Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. – Л., 1986. – С.200.

Мережковский интерпретирует поэзию Лермонтова таким образом, чтобы пересоздать и «достроить» концепцию Вечной Женственности В.Соловьева. В некоторых лермонтовских произведениях критик находит воплощение образа Вечной Женственности, символизирующей сближение «духа» и «плоти». В мистических интуициях поэта Мережковский выявляет составляющую, отсутствующую у Соловьева, – «Вечное Материнство».

Как и в книге «Л.Толстой и Достоевский», главный вывод, сделанный в эссе «М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», направлен на преодоление особого рода духовной антитезы. Если противопоставление Толстого и Достоевского означало противоположение «плоти и духа», то оппозиция «Пушкин – Лермонтов» выражала полярность «созерцания и действия». В конечном итоге Мережковский не отрицает ценность для русской литературы «пушкинского пути», но считает, что он должен быть дополнен художественными и религиозными «открытиями» Лермонтова.

Перспективы дальнейшего изучения литературной критики Мережковского видятся на пути расширения контекстного подхода. Необходимо более основательно сопоставить критическое наследие Мережковского с творчеством его современников, прежде всего с работами В.Брюсова, Вяч.Иванова и А.Белого, также стремившихся активно программировать литературный процесс с опорой на достижения русской классики. Небесперспективным представляется продолжение сопоставления критической деятельности Мережковского с исканиями авторов, связанных с другими художественными течениями и утверждавших иные эстетические ориентации (В.Розанов, И.Анненский, Ю.Айхенвальд, А.Горнфельд и др.). Новые смыслы литературной критики Мережковского могут быть открыты и через более глубокое постижение особенностей ее поэтики. А соотношение литературно-критических работ Мережковского русского и эмигрантского периодов позволит осознать его творческую эволюцию и скорректировать представление о нем как о критике: выявить внутри системного единства его наследия богатство содержания и формы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. См., к примеру, работы Ю.Айхенвальда, В.Базарова, А.Белого, Н.Бердяева, А.Богдановича, Г.Брандеса, В.Брюсова, С.Булгакова, А.Волынского, Е.Герцык, А.Горнфельда, Б.Грифцова, А.Долинина, Вяч.Иванова, В.Кранихфельда, Е.Лундберга, С.Лурье, Н.Минского, Н.Михайловского, В.Розанова, А.Скабичевского, В.Соловьева, П.Струве, С.Франка, Л.Шестова, К.Чуковского, Б.Эйхенбаума, Эллиса и многих др.

2. См., к примеру, работы Т.А.Александровой, Е.А.Андрущенко, С.Н.Бройтмана, А.Л.Гришунина, И.Ю.Искржицкой, Е.Г.Кабаковой, А.П.Казаркина, В.А.Келдыша, Ю.Р.Кричевской, В.Н.Крылова, О.В.Кулешовой, Н.П.Лебеденко, В.М.Марковича, З.Г.Милиц, Н.Н.Мостовской, Е.Ю.Осмоловской, С.Н.Поварцова, Я.В.Сарычева, Л.А.Сугай, И.Е.Усок, Л.Г.Фризмана, М.А.Хуберт, А.П.Чудакова, В.В.Шабаршиной, Т.С.Шевчук, Л.Пильд, М.Астмана, И.Надя и др. Важно то, что в работах ряда исследователей была затронута проблема генезиса и жанровой специфики литературной критики Мережковского (В.Н.Крылов, В.В.Шабаршина), показана ее мифотворческая сущность (Е.В.Кардаш, В.Н.Крылов, В.М.Маркович, И.С.Приходько, В.Л.Семигин, А.В.Чепкасов).

3. Об этом подробнее: Юрина, Н. Г. *Творчество М. Ю. Лермонтова в русской критике конца XIX – начала XX века* / Н. Г. Юрина. – Саранск: ООО «Референт», 2006. – 134 с.

4. Отдельные критические работы 1890–1900-х гг., посвященные творчеству Лермонтова, фрагментарно освещались либо в монографиях о писателе (Е.Н.Михайлова, Л.Я. Гинзбург и др.), либо при изучении лермонтовских традиций в творчестве литераторов XX в. (Д.Е.Максимов, А.П.Авраменко и др.), либо в общих трудах по истории литературы и критики (В.И.Кулешов, А.А.Носов и др.). Роль религиозно-философской критики в интерпретации лермонтовского наследия осмысливается современными исследователями (см., к примеру, Соснина, Е. *Русские философы о Лермонтове* / Е. Соснина // Сура. – 2002. – № 2. – С. 196–202; Милаевская, Н. И. *Проблема «демонического хозяйства» М. Ю. Лермонтова (в критике В. С. Соловьева)* / Н. И. Милаевская // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе XX века. – М. : МГУ, 2002. – С. 25 – 32; Маркович, В. М. *Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков* / В. М. Маркович // Имя – сюжет – миф : межвуз. сб. – СПб. : Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1996. – С. 115–139; Усок, И. Е. *«Ночное светило русской поэзии»: (Мережковский о Лермонтове)* / И. Е. Усок // Д. С. Мережковский: Мысль и слово. – М.: МГУ, 1999. – С. 258–273.), но, думается, требует более пристального внимания.

5. Публикация Мережковского о Лермонтове вызвала противоположные оценки. П.П.Перцов отмечал, что автор приблизился к пониманию «загадки» Лермонтова («Загадка» Лермонтова, 1909). К.Чуковский указал на «страшную произвольность» мысли автора («Мережковский и Лермонтов: Заметки читателя», 1909). Вл.Кранихфельд («Литературные отклики: Новые наследники «Переписки» Гоголя», 1909) назвал Мережковского «словесным эквилибристом», обвинил в использовании авторитета другого писателя для провозглашения собственных взглядов.

ЛИТЕРАТУРА

Белый 1991: Андрей Белый. Мережковский. Силуэт // Мережковский Д.С. *В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет.* М., 1991.

Белый 1994: Андрей Белый. Мережковский // Андрей Белый. *Символизм как миропонимание.* М., 1994. С. 375-382.

Бердяев 1993: Бердяев Н.А. О новом религиозном сознании // *Бердяев Н.А. О русских классиках.* М., 1993. С. 224-253.

Бонецкая 2011: Бонецкая Н.К. Андрогин против сверхчеловека // *Вопросы философии.* 2011. №7. С. 81-95.

Герцык 1996: Герцык Е. *Воспоминания.* М., 1996.

Журавлева pdf: Журавлева А.А. *Д.С.Мережковский – критик Л.Н.Толстого* // URL: http://www.webcitation.org/673T2UPwW_pdf.

Маркович 2002: Маркович, В. М. Лермонтов и его интерпретаторы / В. М. Маркович // М. Ю. *Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология.* – СПб. : РХГИ, 2002. – С. 7–50.

Маркович 1996: Маркович, В. М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков / В. М. Маркович // *Имя – сюжет – миф : межвуз. сб.* – СПб. : Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1996. – С. 115–139.

Мережковский 1990: Мережковский Д.С. О мудром жале // *Литературная газета* от 17.01.1990. С. 5.

Мережковский 1991: Мережковский Д.С. *В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет.* М., 1991.

Мережковский 1995: Мережковский Д.С. *Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники.* М., 1995.

Мережковский 1996: Мережковский Д.С. *Иисус Неизвестный.* М., 1996.

Соловьев 1991: Соловьев В.С. Лермонтов // Соловьев В.С. *Философия искусства и литературная критика.* М., 1991. С. 379-398.

გალაკტიონ ტაბიძე და ქართული მოდერნიზმი

Galaktion Tabidze and Georgian Modernism

ZAZA ABZIANIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustveli Institute of Georgian Literature

In extremis

(The final period of Galaktion Tabidze's and the probable cause of his suicide)

In our essay we retrace how Galaktion Tabidze zealously moulded his “side-show self-portrait” (that is: the myth about “the greatest rhapsodist of Soviet era”) in accordance with the ideograms of the time. But, along with this, we see an evident suicidal ideation, which, from the Soviet times on, has been associated with the poet's alcoholism. According to our conception, this ideation at the dusk of Galaktion's life (already in the post-Stalinist era) can be explained by his total disillusionment with the Soviet values. The clearest example of this is the poem “Saguramo”, the reader of which will not be surprised that its author took his own life.

The tragic, but providential gesture has preserved the virtue of Galaktion Tabidze's genius: In many a generation's memory, at the expense of his own life, he managed to oppose his life story to the very Soviet farce that he had unintentionally been part of for so many years.

Key words: Galaktion Tabidze. Post-Stalinist era. Suicidal ideation.

ზაზა აზზინიძე

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

დასალიერზე

(გალაკტიონის ცხოვრების ბოლო პერიოდი და თვითმკვლელობის სავარაუდო მიზეზი)

„არის სიკვდილი. და არის მკვდარი სიკვდილი. მათ შორის დიდი განსხვავებაა. სიცოცხლიდან ნებისმიერი წასვლა უნდა იყოს საჯარო, ხმამაღლა სახელდებული და საყოველთაოდ გაცხადებული. მაშინ ეს სიკვდილი სიცოცხლეში მონაწილეობს“.

მერაბ მამარდაშვილი

პორტრეტი: თითქმის ნახევარი საუკუნე გავიდა მას შემდეგ, მაგრამ ახლაც ცხადლივ ვხედავ გალაკტიონის „პარადულ“ პორტრეტს, რომელიც ლიტერატურის ინსტიტუტში ეკიდა: ერთი შეხედვით, ნამდვილად გალაკტიონი იყო – წვერით, ჰალსტუხით, კოსტიუმის ლაცკანზე დამაგრებული ლენინის ორდენით... ისე, თავდაპირველად, სწორედ ეს კოსტიუმი დაგაეჭვებდა და უკვე შემდეგ – თავად ფიგურა, იმ რაღაც სპეციფიკური შემართებით, მხედართმთავრებსა და სახელმწიფოს ლიდერებს რომ ახასიათებთ... საბოლოოდ, დაადგენდი, რომ ჩვენი სამხატვრო ფონდის ოსტატების ნაეშმაკარი იყო: კრემლში მორიგი „ნმენდის“ ამბავს გაიგებდნენ თუ არა, სასწრაფოდ „აკეთილშობილებდნენ“ შერისხულ პარტოკრატთა პორტრეტებს. გალაკტიონის „პროტოტიპი“, ვგონებ, მალენკოვი იყო...

დღეს ამ ამბავს მხოლოდღა იუმორით თუ გავიხსენებდით, ერთობ სიმბოლური რომ არ იყოს და გალაკტიონის ცხოვრების თვალმიდევნებისას, რაღაც გულსაკლავ ანალოგიას არ ვხედავდეთ ბედოვლათი მხატვრის „მომსგავსებულ პორტრეტსა“ და იმ პარადულ ავტოპორტრეტს (ანუ – მითს) შორის, რომელსაც ახლა უკვე თავად გალაკტიონი ძერწავდა... ძერწავდა იმ ანონიმი მხატვრის გულმოდგინებით, ოღონდ საპირისპირო ამოცანით: თავისი პორტრეტი ისე უნდოდა გადაეკეთებინა, რომ იმდროინდელი იდეოგრამების შესაბამისად, რომელიმე იმპოზანტურ ბელადს ან მხედართმთავარს თუ არა, „საბჭოთა ეპოქის უდიდეს მებოტბეს“ მაინც დამსგავსებოდა.

„საპარადო პორტრეტის“ დრამა ნაკლებ დამანგრეველი იქნებოდა, გალაკტიონი თვითრეფლექსიას მოკლებული ადამიანი რომ ყოფილიყო და თვითონვე არ გაეშიფრა ამ „საყოველთაო მიმიკრიის“ მექანიზმი:

ცხოვრება, როგორც ცინიკი – ღორი
მსგავსება რუმბის,
გთხოვს, გეხვეწება იგემო ტბორი —
ჩაეშვა ნუმპეს.
სახე ნერონის თუ თემურ-ლანგის
კედლით გილიმის,
ის სიმბოლოა გულწრფელი ჩანგის
განყვეტილ სიმის.
არ მოგცემს საშველს, სანამ თავისთავს
არ დაგამსგავსებს —
მსურველი, სადმე ფეხი დაგიცდეს
და მოჰყვე ნავსებს.

(ტაბიძე 2008: 111)

ამ ლექსს – „საგურამოს“ საინტერესო სტატია უძღვნა თამაზ ვა-საძემ „გალაკტიონოლოგიის“ მეხუთე ნიგნში: „ის „კედელი“, საიდანაც „ნერონის თუ თემურ-ლანგის“ სახე ილიმება, ილიას სახლის კედელია, რომელსაც ძველი ტირანების მემკვიდრის – სტალინის ფოტოპორტრეტი ამშვენებს...“

დიქტატორის ცინიზმით გაჟღერებული სოციალური სინამდვილე ვერ ეგუება, რომ მის სულის დამშლელ ზემოქმედებას ვინმე გადაურჩეს, ვინმემ სულის სისუფთავე და სიმაღლე შეინარჩუნოს...

ლექსის თვითრონიული და უიმედოდ მშვიდი ტონიც საგრძნობს ხდის სულიერების გამაჩანაგებელი „კაციაადამიანური“ და სტალინური რეალობის გამოუვალობას“ (ვასაძე 2010: 218).

„სტალინური რეალობა“ ბელადის სიკვდილთან ერთად რომ არ გამქრალა, ამის დრამატული დასტურია გალაკტიონის ცხოვრებისა და შემოქმედების ბოლო ათწლეული, სადაც ომისშემდგომი პერიოდის საბჭოურ რიტორიკასთან სრულიად შეუთავსებელი მედიტაციური ლირიკის შედეგები მეზობლობს, ხოლო „საგურამოს“ სარკაზმთან – „ძველი ტირანების მემკვიდრისადმი“ გულწრფელი პიეთეტიტ ალსავსე მისტიფიკაცია.

მისტიფიკაცია: „გვიანდელი“ გალაკტიონის ფსიქოლოგიური პორტრეტის ამოსაცნობად ბევრისმთქმელია ერთი მისი მისტიფიკაცია, რომელზეც გალაკტიონის ძმისშვილი და ბიოგრაფოსი ნოდარ ტაბიძე

გვიყვება: „გალაკტიონს არაერთხელ გაუხსენებია, რომ მოსკოვში იგი შეხვდა ი.სტალინს. ეს ფაქტი ძალზე ლაკონურად ფიქსირებული აქვს ერთ მოგვიანო ჩანაწერში. პოეტის არქივში ვერ მივაკვლიეთ სტალინთან საუბრის თუნდაც მოკლე შინაარსს. ამიტომაც დავესესხებით 1954 წელს ჩვენს შორის გამართული ერთი დიალოგის ზუსტ ჩანაწერს:

„– ძალზე კარგად მიმიღო სტალინმა. საქართველოს ამბებით ინტერესდებოდა. საერთო ნაცნობებიც მოიკითხა. მთელი საათი ვისაუბრეთ.

– ჰქონდა ამდენი დრო? – ვეჭვობ მე.

– საუბარი ხელს არ უშლიდა სხვა საქმეებიც ეკეთებინა. შემოდინდნენ და გადიოდნენ ფარაჯიანი ჯარისკაცები...

– რით დამთავრდა თქვენი შეხვედრა?

– შემომთავაზა სასწრაფოდ შუა აზიაში გავმგზავრებულიყავი და სათავეში ჩავდგომოდი ბასმაჩების წინააღმდეგ მებრძოლ დიდ რაზმს.

– მერე?

– მეორე დღეს ავად გავხდი. ცუდად ვიყავი ჩაცმული... ისე, კაცმა არ იცის, იქ რომ წავსულიყავი, ეყოლებოდა თუ არა საქართველოს სახალხო პოეტი.

კარგად მახსოვს, როცა ამას ამბობდა, თავს ოდნავ მაღლა წამოსწევდა. შუბლი ეღარებოდა. ძნელი არ იყო შეგემჩნიათ, რომ სერიოზულად უძებნიდა გამართლებას, თუ რატომ არ წავიდა შუა აზიაში.

ეს ფაქტი დოკუმენტურად რომც არ დადასტურდეს, მაინც მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია. მაშინ იგი პიროვნებაზე ტოტალური სახელმწიფოსა და ერთმმართველი პარტიის ზენოლის არასახარბიელო კონიუქტურის არგუმენტად გამოდგება“ (ტაბიძე 2000: 436).

გალაკტიონის ძმისშვილის მობოდიშება „დოკუმენტურად არდადასტურებული ფაქტის“ თაობაზე, რაღა თქმა უნდა, დელიკატური პირობითობაა. მან სხვაზე უკეთ იცის, რომ მთელი ეს ერთსაათიანი მიზანსცენა სტალინის კაბინეტში – „საერთო ნაცნობების“ გახსენებით, კინემატოგრაფიული „ფარაჯიანი ჯარისკაცებითა“ და ბასმაჩებთან საბრძოლო რაზმის სარდლობის შეთავაზებით – მხოლოდღა გალაკტიონის ფანტაზიის ნაყოფია. ბოლო, კადრი, ახლა უკვე ჩვენ შეგვიძლია წარმოვისახოთ: ფერგანის ველზე ახალტეკინურ უღაყზე ამხედრებული გალაკტიონი მოელვარე ხმლითა და უკან მოგდებული მაუზერით... – როგორია?!

ნუთუ, ეს, მართლაც ამოუცნობი, მარტოსული ადამიანი, „ლექსომბინატის“ უსახურ პალატაში, ღამღამობით, ლოურენს არაბიელის კარიერაზე ოცნებობს და ისეთ ეგზოტიკურ მიზანსცენებს ქმნის, – მის პედაგოგს მოსკოვის სარეჟისორო კურსებზე – აქსაგარსკისაც კი არ

მოელანდებოდა... ვინ გაგცემს პასუხს?! ანდა, რამდენი სავარაუდო პასუხი არსებობს?!

რა ჰგონია სამოცს მიტანებულ „გულუბრყვილო ბავშვს“ (ამ ეპითეტის ავტორზე – ქვემოთ), რომ მისი ძმისშვილისაგან გავრცელებული „მითის“ სარწმუნოებაში არავის ეჭვი არ შეეპარება და ერთგვარი „ხელშეუხებლობის სიგელის“ მაგივრობას გაუნწევს?!

თუ, ათი წლის წინ დაარსებული სტალინური პრემიის არმილებით განაწყენებული, სატისფაქციის ესოდენ ორიგინალურ ფორმას მიმართავს: განა ის ფაქტი, რომ ბელადი მას შემწეობას თხოვს, ისე, როგორც, თავის დროზე – დავით კურაპალატი თორნიკე ერისთავს, პრემიაზე უფრო საამაყო არაა?!

თუ... ლიტერატურული ინტრიგებით გაბეზრებულს, მიზანთროპი-ამდე მისულს, მტერთან ხმალდახმალ მიჭრილი წინაპრების შემურდა და მიამიტ მითოლოგიაში „შეფუთა“ ის ფეთქებადი მუხტი, რომელმაც ექვსიოდე წლით ადრე, მისი ბოლოდროინდელი ლირიკის შედევრი – „ასპინძა“ დაანერინა:

ისეთი დღეა, გული მხოლოდ
გრძნობით დათვრება,
ისეთი დღეა – გამარჯვებას
რომ ეკადრება!
მაგრამ უეცრად ყოველივე
მოიჩადრება,
რალაც შემაკრობს... და კვლავ ომი
მომენატრება...

(ტაბიძე 2005: 254)

გალაკტიონის შედევრებს ჩვენ კიდევ მივუბრუნდებით. აქ კი, მინდა დავაკონკრეტო, რომ ამ ესსეს სათაურში გატანილი „დასალიერი“ პოეტის ცხოვრების ბოლო ათწლეულს გულისხმობს: იმ მიმწუხრს, რომელიც გალაკტიონს უკვე თავისთავად თრგუნავდა („და აი დგება ჩემს ცხოვრებაში / უსაზიზღრესი ხანა: სიბერე!“) და რომელმაც მას, ტრიუმფის მომლოდინეს, განხიბლვა და მწარე გულისტკენა მოუტანა. თვალმისაცემია ისიც, რომ წინანდელ, ელემენტარულ შეჭირვებას ახლა მენტალური კრიზისი შეენაცვლა, რამაც, ჩანს, შეამზადა 1959 წლის 17 მარტის ტრაგიკული ფინალი. სწორედ ასეთი რაკურსით გადავხედოთ რამდენიმე ეპიზოდს იმ ავბედითი ათწლეულიდან, რომლის ათვლასაც, პოეტის უფროსი ძმის, პროკლე (აბესალომ) ტაბიძის გარდაცვალებით ვინყებთ – 1948 წლის შემოდგომაზე...

აბესალომ, აბესალომ: თორმეტი წელი გაივლის ოლია ოკუჯავას თავზარდამცემი დაპატიმრებიდან (1936 წლის 11 ნოემბერს: „ასეც არ შეიძლება, / ამხანაგო სტალინო!“ – ჩანერს თავის დღიურში მიხაილოვის საავადმყოფოდან დაცარიელებულ სახლში დაბრუნებული მისი ქმარი) და ბედისწერა გალაკტიონს ახალ განსაცდელს განუმზადებს: „ამოვარდა ძლიერი ქარი. სახურავებს ლენდა, ხეებს სტეხდა ქარი. არ მახსოვს, რომ ასეთი ამინდი ყოფილიყოს, რაც იყო 1948 წ. 2 ოქტომბერს ღამით, პირველის ორ წუთზე, როდესაც გარდაიცვალა აბესალომი“ (ტაბიძე 1975: 402).

„უფროს ძმასთან ერთად, გალაკტიონს ყველაზე საიმედო სასიცოცხლო საყრდენი გამოეცალა: „...გალაკტიონი ადგილს ვერ პოულობდა. სასმელს მიეძალა, – იგონებდა ნოდარ ტაბიძე, – ცდილობდა ღვინოში ჩაეკლა დარდი. თვე-ნახევარი არ გამოფხიზლებულა. მერე ძმის პატივსაცემად წვერი მოუშვა და გაჩნდა კიდევ ერთი საფიცარი: „აბესალომის სულს გეფიცები“ (ტაბიძე 1982: 61).

გალაკტიონი უნდა შეჩვეოდა ცხოვრებას ძმის გარეშე, რომელიც მასზე უფროსი სულ ორიოდე წლით იყო, მაგრამ, რეალურად, მზრუნველი მამის მაგივრობას უწევდა. აბესალომის თავდადება და ამოუწურავი ჭირთათმენა იმ სათუთი ადამიანური თვისებებიდან მომდინარეობდა, რომლებმაც მისი მერხის მეგობარს ალექსანდრე თვარაძეს ათქმევინეს: „მისებრი კაცი ბევრი აღარ შემხვედრია ცხოვრებაში. აბესალომი ერთი იმათთაგანი იყო, ვისაც ცხოვრების ჭუჭყი რალაც სასწაულით არ ეკარება ხოლმე; რანაირ გარემოცვაშიც უნდა მოხვედრილიყო, მისი სპეტაკი ზნეობა და ნათელი გონება არასოდეს აიძვრებოდა“ (ტაბიძე 1982: 58).

არც ისაა შემთხვევითი, რომ აბესალომმა ეპისტოლარული მემკვიდრეობის გარდა, ფაქიზი მოთხრობების მოკრძალებული კრებულები დატოვა, ავტორის სიკვდილის შემდგომ, მისი ვაჟის მიერ გამოცემული. ისე, მგონია, სწორედ აბესალომზეა ზედგამოჭრილი ლევ ტოლსტოის სიტყვები თავის უფროს ძმაზე: „სერგეის თუნდაც უმნიშვნელო ხინჯი რომ ჰქონოდა, მისგან დიდი ხელოვანი გამოვიდოდა“.

და კიდევ: აბესალომი იმ იშვიათ გამოჩაჩის ეკუთვნოდა, ვინც თავიდანვე ინამა გალაკტიონის გენია და ჩასწვდა მისი შინაგანი ბუნების თავისებურებას. სწორედ ამ თავისებურებაზე წერდა აბესალომი ოლია ოკუჯავას, რათა აეხსნა გალაკტიონის ბუნება ქმარზე განაწყენებული თავისი რძლისათვის: „თქვენ ჭკვიანი ქალი ხართ და გალაკტიონის შესახებაც გექნებათ შემდგარი ერთგვარი აზრი. უმთავრესი ის არის, რომ მას ისე ვერ გავზომავთ, როგორც ჩვეულებრივ ადამიანს: „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ და გარეშე პოეზიისა, ოცნებისა და მაღლა-

მაღლა ფრენისა მას არაფერი აინტერესებს. დიდებულია იგი, როცა მაღლა დაფრინავს, მხოლოდ სასაცილოა, როდესაც ძირს ეშვება და ჩვეულებრივი ადამიანის სახეს იღებს. ამიტომ, დაო, ბევრი რამ უნდა ვაპატიოთ, თუ იგი გვიყვარს... მაინც უნდა გვიყვარდეს ეს უცნაურ ვარსკვლავზე დაბადებული დიდი ადამიანი და გულუბრყვილო ბავშვი“ (ტაბიძე 1997: 156).

ძნელია თქმა, რამდენად დაამშვიდა ოლია ოკუჯავა აბესალომის მრავალგზის ციტირებულმა ამ წერილმა, მაგრამ გალაკტიონის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების მკვლევარებს მან „უცნაურ ვარსკვლავზე დაბადებული“ პოეტის რამდენიმე „მისამართი“ დაუტოვა, მისეული სახელდებებით აღნიშნული. ვცადოთ, მივაკითხოთ ამ „მისამართებს“...

„მაღლა მფრენი“: ჩვენგან უსამართლობა იქნებოდა, ოლია ოკუჯავამ ამ „მისამართზე“ არ გადმოინაცვლოს, რადგან სადაა სხვაგან სიყვარულის ასპარეზი, თუ არ პოეტთან ერთად „მაღლა ფრენისას“...

1941 წლის 6 სექტემბრის დღიურში, გულნატკენი გალაკტიონი აღწერს, როგორ დაინახა „ლეჩკომისის“ ფანჯრიდან („ის“ ფანჯარა არაა!) კატაფალკზე დასვენებული მომცრო კუბო და მცირერიცხოვანი პროცესია, სულ 10-15 კაცი: „ასაფლავებდნენ არა პატარა ბავშვს, არამედ მსცოვან მწერალ ქალს – დარია ახვლედიანს“, – გალაკტიონის ოდინდელ გულშემატკივარსა და მოამაგეს. ამიტომაც, თავის ჩანაწერს ბოლოში დაურთავს, რომ ამ დაკრძალვაზე არდასწრება მისთვის „მეტის მეტად სამარცხვინო საქმე იყო“...

ნეტავ, რას ჩანერდა ამავე რვეულში გალაკტიონი სულ ხუთი დღის შემდეგ, 11 სექტემბრის ღამეს, მისტიკური ხილვისას რომ დასიზმრებოდა, როგორ უხმობს მას საშველად, უსიერ ტყეში დასახვრეტად გაყვანილი ოლია ოკუჯავა...¹

ცხოვრების ბოლო წლებში, გარეგნულად, გალაკტიონი თითქოს შეეგუა კიდევ ოლიას დაღუპვას; მაგრამ, ხომ გაგვიგია „ფანტომური ტკივილები“ – ადამიანს უკვე ამპუტირებული კიდურის ტკივილი რომ სტანჯავს: სად არ გამოკრთის ოლიას სახე ამ წლებში – კაფე „რუსთაველში“ გაკეთებულ სახელდახელო ჩანაწერში, ზოგჯერ, უბრალოდ, ისეთ, არაადამიანური სიმწრით ამოგმინვაში, რომლის შემსწრენი, დიდი ხნის მერეც კი, ბოლომდე არ იყვნენ დარწმუნებულნი, – მოესმათ, თუ იგულისხმებს ამ ამოგმინვისას, ოლიას სახელი (ერთი ამათგანი აკაკი განერელია გახლდათ, რომელმაც ეს გულსაკლავი ეპიზოდი გაიხსენა).

ოლია ოკუჯავასა და გალაკტიონის სიყვარულის ისტორია უნებლიეთ ფლობერის ცნობილ სიტყვებს გვაგონებს – „მხოლოდ იმის სიყვარულია შესაძლებელი, რაც გვანამებსო“. ძნელია თქმა, იყო თუ არა ოლია ოკუჯავა ერთადერთი ქალი, რომელიც გალაკტიონს მართ-

ლა უყვარდა, მაგრამ დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ოლია იყო „მისი ცხოვრების ქალი“. თუ პურიტანულ პრეტენზიებს გვერდზე გადავდებთ, ისეთი შთაბეჭდილება გექმნებათ, რომ სულიერი თანაზიარობის თვალსაზრისით, გალაკტიონი ცხოვრების ბოლომდე მისი ერთგული დარჩა.

ოლიაზე თხრობას არ ვწყვეტთ, მაგრამ ქვესათაურის შეცვლა კი მოგვიწევს.

„უცნაური ვარსკვლავი“: გალაკტიონი არ ღალატობს ოლიას იქ, სადაც ნამდვილად უნდა ეღალატა! ანუ: ბოლომდე ვერ ღალატობს ოლიას პოლიტიკურ რომანტიზმს და მის სახელთან ჯერ კიდევ „დალანდში“ საბედისწეროდ დაწყვილებულ ონომასტიკონს: „შენ და მოსკოვი, პეტროგრადი, ლენინი, კრემლი!“ (სიტყვის მასალად როდი ამბობდა ოლიას რძალი აშხენ ნალბანდიანი – „ოლიას ისევე ფანატიკურად უყვარდა გალაკტიონი, როგორც პარტიას!“).

გასული საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოს ადამიანი არ დარჩენილა გალაკტიონის გარშემო, რომელსაც არ სცოდნოდა შინაარსი ე.წ. „დასურული წერილისა“, სტალინიზმის სულისშემძვრელ დანაშაულთა აღწერით... უკვე აღმოხდა „საგურამო“ – შემზარავი რეჟიმისადმი და საკუთარი თავისადმი გამოტანილი განაჩენით...

და მაინც, მეხსიერებიდან ვერ წარიხოცა ერთარსებად ქცეულ სატროფოთა აღტაცება 1917 წლის ამბოხით, მათი ოდინდელი, ახალგაზრდული იმედებითა და ილუზიებით ნასაზრდოები პოლიტიკური რომანტიზმი...

წავიდა ის დრო, როცა გალაკტიონს მწერალთა კავშირიდან წერილობით ატყობინებდნენ: „თქვენ და ვ ა ღ ე ბ უ ლ ი გაქვთ ლექსის წარმოთქმა ლენინის ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოზე... მწერალთა ფედერაციის სამდივნო გ ა ვ ა ღ ე ბ თ მიიღოთ მონაწილეობა აღნიშნულ საღამოში“. წავიდა ის დრო, მაგრამ გალაკტიონს კარგად ახსოვდა თავისივე ჩანაწერი: „С политическими идеями играть нельзя. Они опаснее огня. Нельзя играть свластью“. ახსოვდა იმ, 24-საათიანი დაპატიმრების გაკვეთილი 1924 წლისა, რომელმაც, მისი ლაბილური ფსიქიკის პატრონს, ხელისუფლების შიში ერთხელ და სამუდამოდ დამართა. ასეა – ერთს, ძლიერი ხასიათისას, ოცნლიანი კატორღა ვერ გასტეხს; მეორეს, ნიცუმს „ტურინის ცხენისა“ არ იყოს, ქუჩაში უღვთო სცენის დანახვაც კი გონს დააკარგვინებს. ამიტომაც, ვგონებ, „პოეტების მეფის“ 24-საათიანი დაპატიმრება – გამიზნული დაშინება უფრო იყო, ვიდრე სასჯელი.

წავიდა ის დრო, მაგრამ ტოტალიტარული სახელმწიფო დარჩა და მის ყოველ მოქალაქეს („პირველ პოეტს“ – პირველ რიგში!) ერთი

ნამითაც არ უნდა დავინწყებოდა, ვისგან იყო დამოკიდებული მისი ცხოვრების ყველა სფერო. ხელოვნებაში პირდაპირი დიქტატი ახლა „სოციალურმა დაკვეთამ“ შეცვალა და მას, ვინც ალღოს ვერ აუღებდა ამ „დაკვეთას“, ან არ სურდა სამყაროს უალტერნატივო სურათი გაეზიარებინა, სოციალურ კიბეზე დაღმასვლა გარანტირებული ჰქონდა...

ხანდაზმული გალაკტიონის მთელი ტრაგიზმი – გამოუვალი სიტუაცია: დროს უკან ველარ დააბრუნებ – არჩევანი გაკეთებელია! რაც არ უნდა უღმობლად ხედავდეს იგი რეალობას და გრძნობდეს, რამდენი დრო და ენერგია შეაღია ქიმერების სამსახურს – ვერაფერს შეცვლის. კვლავინდებურად, მის იმედად მყოფი ოჯახის სარჩენად, იძულებულია იგი უღმობელი ექსპლოატაცია გაუწიოს თავის ტალანტს: ერთადერთი „მარჩენალი“ პროფესია აქვს – პოეტისა (რომც უნდოდეს, მთარგმნელობითაც კი ვერ ირჩენს თავს, როგორც ეს არაერთმა მისმა კოლეგამ მოახერხა საბჭოეთში, – არ გამოუდის თარგმანი). ამიტომაც, „ინდუსტრიული“ მეთოდებით მუშაობს (წინასწარ გამზადებული რითმებითა და უცილობლად დასანერი სტრიქონების ყოველდღიური გრაფიკით); ამ მეთოდით მუშაობს იქაც, სადაც განზრახ, „მარცხენა“ ხელით წერს („მაგნებისთვის“!); მაგრამ, ზოგჯერ იქაც, სადაც დარწმუნებულია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ტოლფას შედეგს შექმნის: 12 ნელს მოანდომებს „მშვიდობის წიგნს“ (დასასრულ, დაასკვნის, რომ პოემა – „მსოფლიო სახელს მოიპოებს!“); პასუხად კი, ჟურნალ „მნათობის“ რედაქციისაგან გამოგზავნილ წერილში წაიკითხავს: „ამ პოემის ამ სახით გამოქვეყნება მხოლოდ ჩრდილს მიაყენებს თქვენს დიდ სახელსო“. რაც უფრო დიდია მოლოდინი – მით უფრო მწარეა განხილვვა: ლიტერატურულ ასპარეზზე მრავალი წყენის მიუხედავად, გალაკტიონს, ასეთი სიმძაფრით, ვგონებ, არცერთი მარცხი არ განუცდია.

მართლაც და, რა უცნაურია ეს მისი ბედის ვარსკვლავი, რომელიც მარტო ტოვებს სწორედ მაშინ, როცა გვერდზე მდგომი ერთგული მრჩეველი სჭირდება, რომელიც გულახდილად ეტყვის, რომ მისი დიდი ჩანაფიქრი „ინდუსტრიული მეთოდებით“ ვერ განხორციელდება... თუმცა, დაუჯერებდა კი ვინმეს ეს „თავგადაკლული, ათრთოლებული, ვიტყვი – წერას ატანილი, შეშლილის პათოსით შეპყრობილი“ პოეტი (თვარაძე 1972: 220).

რა გასაკვირია, რომ კოლეგების კეთილგანწყობაში ისედაც დაეჭვებული გალაკტიონი, „მნათობის“ რედაქციის პასუხს „მშვიდობის წიგნის“ თაობაზე, ობიექტურ შეფასებად კი არ აღიქვამს, არამედ მტრულ შესტად – კიდევ ერთ შტრიხად მისი „გამიზნული იგნორირების“ საერთო სურათში (ამჯერად, ვგონებ, ასე ნამდვილად არ იყო). აი, სამი წლის შემდეგ, „მნათობში“, გალაკტიონის საიუბილეოდ გამოქვეყნებულ,

მაგრამ მართლაც დამაკვირვებელ წერილში, მთელი მისი წვლილი XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში „საბჭოთა ეპოქის მგზნებარე მომღერლის“ როლამდე იყო დაყვანილი. ერთი შეხედვით, სწორედ ასეთი „ანტი-ბიოგრაფია“ მიესადაგებოდა გალაკტიონისსავე დაჟინებით შექმნილ „პარადულ პორტრეტს“, მაგრამ „საიუბილეო“ წერილის ადრესატს არ გასჭირვებია ამ „პანეგირიკის“ ქვეტექსტის ამოცნობა.²

როგორ გინდა, ამდენი განხიზღვის შემდეგ, კვლავ მიუჯდე შენს სანერ მაგიდას?! გალაკტიონის „დაბმული ჭინკა“ „მნათობთან“ კონფლიქტზე რამდენიმე წლით ადრე თარიღდება, თუმცა, სწორედ ამგვარ, დეპრესიულ განწყობაზე თუ დაინერებოდა ეს უცნაურად შემამოფოთებული ლექსი:

ჩემი სამწერლო მაგიდის ფეხზე
მიბმული ჭინკა
ტირის: რად გინდა, რად გინდა ლექსი
და ალის ჭიქა?
რად გინდა ბროლის რიტმი, მუსიკა?
სიკვდილი გელის!
წრიალებს ჭინკა, ხმაურობს ჭინკა
და მწარედ მწყევლის.
არის აქ შეშლა და ჯოჯოხეთი
თუ ისტერია —
შენ მართალი ხარ! მართლაც, რომ ბედი
არ მიწერია!
შენ მართალი ხარ! ლურჯი ედემი
ქარმა დაბურდა,
მაისი გაჰქრა და ბალი ჩემი
გაუდაბურდა!
უჩინრად რბიან დღენი და თვენი,
არ ვთვლი მათ დენას
და გამარჯვება, უდაბნოვ, შენი
მე მართმევს ენას,
საუკუნეთა ვდგევარ წინაშე
ასე გულმკვდარი,
თან ქვითინებენ: ჭინკა ბინაში
და გარედ ქარი.

(ტაბიძე 2011: 200)

პორტრეტი: მოდით, ახლა „გვიანდელი“, განაწყენებული გალაკტიონის უკვე არა „პარადულ“, არამედ რეალისტურ „სიტყვიერ პორ-

ტრეტს“ დავხედოთ, რომელიც ქართული ჰერალდიკის მკვლევარს, მიხეილ ვაძბოლსკის ეკუთვნის: „დიდი ხნის უნახავები ვიყავით და ცვლილებები მით უფრო საჩინო იყო, – იხსენებდა გალაკტიონის იერს პოეტთან 1956 წელს სტუმრობისას, მიხეილ ვაძბოლსკი, – დამძიმებულიყო და წვერიანი „სმოლენშჩინის გლეს“ დამსგავსებოდა. წვერზე ხშირ-ხშირად ხელის ჩამოსმას დასჩვეოდა, თვალები კი ძველებურად ხან ბავშვური, კეთილი, სუფთა, ხან ღრმა, ეკლიანი და გამჭოლი დარჩენოდა. იგი ძლიერი და წელმაგარი ადამიანის შთაბეჭდილებას მოახდენდა, ლოყის ხშირი თრთოლა და თითების კანკალი რომ არა“ (ვაძბოლსკი 2003: 285).

„მალლა მფრენი“: რამდენადაც უმწეოა გალაკტიონი ყოფით ურთიერთობებში, იმდენადვე უცთომელია იგი თავისი პოეტური მისიის განჭვრეტისას: „ჩემთვის დღესავით არის ნათელი, / რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა,“ – ურყევი თვითდაჯერებით წარმოთქვა 25 წლისამ; ორმოცს გადამცდარმა, უკვე იცის, რომ – შოთას, ილიას, აკაკისა და ვაჟას პანთეონს მიაკუთვნებენ და, რადგან „პანთეონი“ ვახსენე, იმ ერთ უთარილო სტროფსაც გავიხსენებ, რომელშიც წინასწარ მიგვინიშნა თავისი მარადიული განსასვენებელი:

რომ მახარებდეს შური ბინდისა,
დამძიმებული მუქი ხავერდით,
დამასაფლავეთ მე მთანმინდაზე
აკაკის გვერდით.

(ტაბიძე 1966: 446)

გალაკტიონის პროვიდენციალიზმი ისეთივე ამოუხსნელია, როგორც მისი გენია, რომელიც პოეტის ცხოვრების ბოლოს, როდესაც, ერთი შეხედვით, ყველა რესურსი ამონურულია – სულიერიც და ფიზიკურიც, მოულოდნელად გამოანათებს ხოლმე, როგორც მზის სხივი მოქუფრულ ცაზე.

„შეჯამება“: თვითმკვლევლობამდე რამდენიმე წლით ადრე, გალაკტიონმა თავის დღიურში (დღიური 337 – 1955 წელი) ასეთი ჩანაწერი გააკეთა: „ყოველმა პატიოსანმა ქართველმა მწერალმა საბოლოოდ უნდა გაარკვიოს თავისი დამოკიდებულება გალაკტიონ ტაბიძისადმი, ვინაიდან ამით იგი გაარკვევს თავის დამოკიდებულებას მეოცე საუკუნის ქართული მწერლობისადმი“. მაშინ, ამ ჩანაწერს ყოვლად კონკრეტული ადრესატები ჰყავდა გალაკტიონის ლიტერატურული გარემოცვიდან. ლიტერატორთა მომდევნო თაობები, გალაკტიონის სიცოცხლესა და სიკვდილზე დაფიქრებისას, ამ ფრაზას აღიქვამენ, როგორც პიროვნულ

გამონწვევას და ერთგვარ ზნეობრივ ტესტს. უკვე ჩვენს დროშიც კი, რამდენი „ტაბუს“ დაძლევა მოუწიათ იმ მკვლევარებს, ვინც დაუფარავად ლაპარაკობდა გალაკტიონის ტოტალურ სიმარტოვეზე ჭილაძისეული „გოდორიდან“ ამომძვრალი კაშელების გარემოცვაში; იმ „ლიტერატურულ ამქარზე“, რომელმაც თავისი პირველი პოეტისათვის უფრო იოლად გაიმეტა საფლავი აკაკის გვერდით, ვიდრე ბინა თავის სამეზობლოში, სწორედ მთანმინდის სიახლოვეს...

გვინდა თუ არა ეს ჩვენ, საბოლოოჯამში, გალაკტიონის ცხოვრების ბოლოდროინდელი პერიოდის თვალმიდევნებისას (და არა მხოლოდ ბოლოდროინდელის: იხ. ჩვენი წერილი „ეგზისტენციალური შიში“ „გალაკტიონოლოგიის“ I ნიგნში) სუიციდალური ინტენციის მიზეზებს ვეძებთ და ჩვენს კითხვებს მივყევართ პოეტის „ყოფნა-არყოფნის“ დილემასთან, რომელიც გალაკტიონის მთელ ცხოვრებას გასდევს და ვერანაირად ვერ აიხსნება მხოლოდ ყოფითი პრობლემებითა და პროფესიული ვნებათაღელვით.

საფიქრებელია, რომ პოეტის რეფლექსირებად ნატურას თან სდევდა ის „გაორების მწარე შიში“, რომელიც მან ერთხელ, ესოდენ პათეტიკურად უარყო („ამ ჩემს თმებში ვერცხლის ჩრდილებს / სიბერის დრო აქსოვს...“), რადგან კარგად იცოდა, რომ ცხოვრებისეულ გაორებას, სულიერი ბზარი მოსდევს და არ უნდოდა აბჯარშეხსნილი დახვედროდა წარმოსახულ მტრებს.

გალაკტიონს მაინცადამაინც არ მოსწონდა, მაიაკოვსკის რომ ადარებდნენ, მაგრამ თუ პოეტის თვითმკვლელობაზეა ლაპარაკი, ამ ორ ტრაგედიაზე მსგავსი მაგალითი ძნელი მოსაძებნია. ვის შეუძლია დაიჯეროს: მაიაკოვსკიმ იმიტომ მოიკლა თავი, რომ მისმა ბოლო სატრფომ – ვერონიკა პოლონსკაიამ არ ისმინა პოეტის მუდარა („დარჩი, თორემ თავს მოვიკლავო!“), რადგან თეტრში, რეპეტიციაზე აგვიანდებოდა. (თავზარდაცემული პოლონსკაია, რომელმაც სადარბაზოდან გასვლისას გაიგონა გასროლის ხმა, მერეღა წაიკითხავს მაიაკოვსკის რამდენიმე დღით ადრე გამზადებულ გამოსათხოვარ წერილს, სადაც ისიცაა მოხსენიებული პოეტის ოჯახის წევრთა შორის).

როდესაც თვითმკვლელის იარაღზე ჩახმახი უკვე შეყენებულია, ყოველთვის მოიძებნება მიზეზი სასხლეტის გამოსაკრავად: გალაკტიონს არ დაუტოვებია გამოსათხოვარი წერილი, მაგრამ მისი ბოლოდროინდელი ჩანაწერები განა იგივე მზაობაზე არ მეტყველებენ?! არ მინდა გავიმეორო აქ, „ეგზისტენციალურ შიშში“ თვალმიდევნებული „სუიციდალური ინტენციის“ გამოვლინებანი გალაკტიონთან მისი ცხოვრების, პრაქტიკულად, ყველა პერიოდში. ერთადერთი, რასაც

აღვნიშნავთ, ისაა, რომ, ჩვეულებრივ, ამგვარად დამძიმებულ ფსიქიკაში სუიციდალურ განწყობილებათა მიზეზები, როგორც წესი, დროთა განმავლობაში მონაცვლეობენ და გალაკტიონთანაც ასე იყო: მისი ჩანაწერებიდან და დღიურებიდან გამომდინარე, რატომღაც მგონია, რომ დედის მუცლიდან გამოყოფილ ეგზისტენციალურ შიშს, თანდათან, დოსტოევსკისთან („ეშმაკნი“) აღწერილი „კირილოვის კაზუსი“ შეენაცვლა, რომლის მიხედვითაც – თვითმკვლელი, ანუ სიკვდილის შიშის დამთრგუნველი ადამიანი ღმერთს უტოლდება! პოეტის ცხოვრების დასალიერზე, ამ „საკრალური აქტის“ აღსრულებას ისეთი მოტივაცია მიემატა, როგორიცაა შემოქმედისათვის ყველაზე მტკივნეული და ყველაზე შემაშფოთებელი საკრამენტული კითხვა: „რამდენად უცთომელი იყო მისი ცხოვრების გეზი და მისი გენისათვის საბედისწერო ხომ არ აღმოჩნდა ხელისუფალთათვის ასე უხვად გაღებული ხარკი?!“

არ მეგულება გალაკტიონის ცხოვრებისა და შემოქმედების მკვლევარი, რომლისთვისაც ვახტანგ ჯავახიძის უმდიდრესი ბიოგრაფიული ნარატივი სამაგიდო წიგნი არ იყოს. მაგრამ, სამწუხაროდ, „უცნობში“, გალაკტიონის თვითმკვლელობის მიზეზთა 13-პუნქტიან ჩამონათვალში, რატომღაც გამოტოვებულია პოეტის ცხოვრების ბოლო წლების თვითგანხილვის ტრაგიკული შედეგი.

პირადად მე, ეს მიზეზი უმთავრესი მგონია, რადგან არ მინდა დავიჯერო, რომ პოეტს სიცოცხლესთან ანგარიშსწორება მხოლოდ გარემოებათა ზენოლამ აიძულა და არა თვითრეფლექსიამ, რომელიც თვითგვემსა და თვითგანადგურების იდეაფიქსში გადავიდა... ვერ წარმომიდგენია, რომ ის დრამატული კითხვები, გალაკტიონის ყოველ ჩაკვირვებულ მკითხველს რომ ებადება, თავად გალაკტიონს არ მოსდიოდა თავში. თავის ჩანაწერებში და დღიურებში იგი, გასაგები მიზეზების გამო, გაურბოდა ამ თემას. მაგრამ პოეტი რისი პოეტია, თუ ერთხელ მაინც არ აღმოხდება ყველაზე მტკივანი სათქმელი და სწორედ ლექსად არ იტყვის იმას, რასაც უჯრაში გადამალული დღიურის ფურცლებსაც კი არ ანდობს...

სწორედ ასეთი პოეტური აღსარებაა „საგურამო“, ჩვენი ესსეს დასაწყისში რომ გავიხსენეთ და ნამდვილად არ მიკვირს, რომ არ ამ შემადრწუნებელი პოეტური დოკუმენტის დამწერს მოუხდა „გულწრფელი ჩანგის განწყვეტილი სიმით“ თავი მოეშთო...

ტრაგიკულმა, მაგრამ პროვიდენციალურმა ყესტმა ღირსება შეუნარჩუნა დიდი პოეტის გენიას: „ხმამალლა სახელდებული და საყოველთაოდ გაცხადებული“ სიკვდილით (მერაბ მამარდაშვილის

განსაზღვრება რომ გავიმეოროთ), თაობათა მესხიერებაში, თავისი ბიოგრაფია გალაკტიონმა სამუდამოდ დაუპირისპირა იმ „საბჭოურ ფარსს“, რომელშიც, ნებისთ თუ უნებლიედ, მონაწილეობდა და ცხოვრების უმეტესი ნაწილი შეაღია.

შენიშვნები:

1) ოლია ოკუჯავა დანარჩენ 156 პატიმარან ერთად, დახვრიტეს 1941 წლის 11 სექტემბერს ღამით, ქ. ორიოლთან, ტყეში. ლ.ბერიას მიერ წარდგენილ დასახვრეტ პირთა სიას ი.სტალინის რეზოლუცია ადევს („Известия ЦК КПС“, 1990, №18).

2) „მნათობის“ 1959 წლის იანვარ-თებერვლის გაერთიანებულ ნომერში გამოქვეყნებული სტატიის ავტორი გახლდათ გიორგი (გია) მარგველაშვილი. ტექსტი იმდენად ტენდენციური იყო, რომ ვახტანგ ჯავახაძემ გალაკტიონის თვითმკვლევლობის მიზეზთა 13-პუნქტიან ჩამონათვალში მე-9 პუნქტად შეიტანა („უცნობი“, 2013 წ, გვ. 806) და ამით, ავტორი, ფაქტობრივად, ესეისტ ფრენსის ჯეფრის გაუთანაბრა – კიტსის „ლიტერატურულ მკვლელს“. შემდგომში, გია მარგველაშვილი გალაკტიონის შემოქმედების პოპულარიზაციითა და თარგმნით, თავდაუზოგავად ცდილობდა გამოესწორებინა თავისი შეცოდება.

დამონებანი:

ვადბოლსკი 2003: ვადბოლსკი მ. „შეხვედრები გალაკტიონ ტაბიძესთან“. *გალაკტიონოლოგია*. წიგნი II. თბილისი: 2003.

ვასაძე 2010: ვასაძე თ. „სტალინური რეალობის სახე“. *გალაკტიონოლოგია*. წიგნი V. თბილისი: 2010.

თვარაძე 1972:

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი* 12 ტომად. ტ. II. თბილისი: 1966.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი* 12 ტომად. ტ. XII. თბილისი: 1975.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *რჩეული*. თბილისი: 2005.

ტაბიძე 2008: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა*. ტ. IV. თბილისი: 2008.

ტაბიძე 2011: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა*. ტ. VIII. თბილისი: 2011.

ტაბიძე 1982: ტაბიძე ნ. *გალაკტიონი*. თბილისი: 1982.

ტაბიძე 2000: ტაბიძე ნ. *გალაკტიონი*. თბილისი: 2000.

ტაბიძე 1997: ტაბიძე პ. *მოთხრობები, ბარათები გალაკტიონთან*. თბილისი: 1997.

TAMAR BARBAKADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Galaktion Tabidze's Stable Verse Forms

At the beginning of the 20th century an acute interest in stable verse forms against the background of reformation of modernism and national verse can be considered a signal of general semantic function.

For penetration into the mysteries of the “creative and technic side” of the verse Galaktion considered it necessary mastering of both theory and practice of stable forms: sonnet, rondo, octave, tercet, triolet, sextine, ballad, gazela, sestine, pantum, canzone, villanelle, etc.

Georgian modernists with more or less accuracy took into account foreign sources of Georgian stable verse forms

Key words: sonnet, octave, ballad, gazela, villanelle.

თამარ ბარბაკაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

გალაკტიონ ტაბიძის მყარი სალექსო ფორმები

ქართული მყარი სალექსო ფორმების მიმართ გამძაფრებული ინტერესი XX ს. 10-იან წლებში, მოდერნიზმისა და ეროვნული ლექსის რეფორმაციის ფონზე, ზოგადი სემანტიკური ფუნქციის მაუწყებლად უნდა ვაღიაროთ: გალაკტიონი, „ცისფერყანწელები“ და მოდერნიზმის ეპოქის სხვა ქართველი პოეტები (იოსებ გრიშაშვილი, ალექსანდრე აბაშელი, ტერენტი გრანელი, სიმონ ჩიქოვანი, სანდრო შანშიაშვილი, კოტე მყაშვილი და ა. შ.) ლექსის სტრუქტურის განახლების გარეშე შეუძლებლად მიიჩნევდნენ ეროვნული პოეზიის (იდეურ, თემატურ) მოდერნიზაციას.

გალაკტიონი ლექსის „შემოქმედებითი და ტექნიკური მხარის“ საიდუმლოთა წვდომისათვის აუცილებლად თვლიდა მყარი ფორმების: სონეტის, რონდოს, ოქტავის, ტერცინის, ტრიოლეტის, სექსტინის, ბალადის, გაზელის, სიცილიანის, პანტუმის, კანცონის, ვილანელის და ა.შ. როგორც თეორიის, ასევე პრაქტიკის ათვისებას.

ქართული მყარი სალექსო ფორმების უცხოურ წყაროებს მეტ-ნაკლები სიზუსტით ითვალისწინებდნენ ქართველი მოდერნისტები. თარგმნილსა თუ ორიგინალურ ლირიკაში ბევრი არაკანონიკური, სახეშეცვლილი სონეტი, ტრიოლეტი, რონდო, ოქტავა და ა.შ. გვხვდება.

გალაკტიონის მყარი სალექსო ფორმების შესწავლა გვარწმუნებს, რომ პოეტი ზედმინევით ღრმად, საფუძვლიანად ეცნობოდა უცხოურ ორიგინალს, ხანგრძლივად ეუფლებოდა და ხვეწდა წერის ტექნიკას: თუ 1908-1914 წწ. დაწერილი მყარი ფორმები ჯერ კიდევ არაკანონიკურია, 1915-1922 წლებში გალაკტიონმა დაწერა კანონიკური: ტერცინებით („ივანზე“), ვილანელი („ყოველივე, ქარია და ჩვენება“), ტრიოლეტი („ალაზანთან“), კანცონა, ოქტავა, გაზელა და ა.შ. სალექსო ტექნიკის საკითხები განიხილა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალმა“ (1922). ჩვენ მივაკვლიეთ, აგრეთვე, გალაკტიონის ცნობილი ლექსის „ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია“ უცნობ სონეტურ ვარიანტს, რომელიც 1922 წლით თარიღდება (ბარბაქაძე 2009: 93-99).

გალაკტიონის „ერთი ლექსის“ საღამოზე წარმოთქმული სიტყვა (1956) ნათლად წარმოგვიდგენს პოეტის განუწყვეტლივ ზრუნვას „პოეზიის ტექნიკის“ დაუფლებისათვის. მას ეჭვი არ ეპარებოდა, რომ „მიღწევები დიდი პოეტებისა, გენიალური პოეტების ტექნიკური ოსტატობისა ხანგრძლივი, გულმოდგინე, თავდადებული მუშაობის შედეგია... მაგრამ ისინი შესწავლილნი არ არიან“ (ტაბიძე 1975: XII, 202).

ცნობილია, რომ გ. ტაბიძეს პირველ წიგნში (1914) ორი ევროპული მყარი სალექსო ფორმა შეუტანია: „ლაურა. სონეტი“ და „მე მესიზმრები“ (რონდო). მყარი სალექსო ფორმების ქართველი მკვლევარი როლანდ ბერიძე გ. ტაბიძის რონდოებს: „ჩვენი ჟურნალი“, „სდგას ხეივანი“, „არიან დღენი“ და „ქარი მოგონებათა“ კლასიკურ რონდოებად მიიჩნევს (1927 წ. კრებული). რ. ბერიძემ პირველმა მიაქცია ყურადღება, აგრეთვე, გალაკტიონის ხელნაწერს, რომელსაც შემოუნახავს პოეტის ე.წ. „რონდო უბოლოო...“ მკვლევარი გალაკტიონის ლექსებს „დღეთა კარებთან ვდგავარ წუხილით“, „ზღვას ცისფერად ედებოდა შუქი...“ პანტუმებად მიიჩნევს (ბერიძე 2010: 292-303).

გალაკტიონის პირველი სონეტი „ლაურა“ ე.წ. „საარქივო გამოცემაში“, სამწუხაროდ, შეცვლილი სათაურითა („ჟამსა სევდისას“) და გრაფიკით არის დაბეჭდილი (ვარიანტი ა: 28898-50, გვ. 49) (ტაბიძე 2005: I, 259) და არა პირველი პუბლიკაციის მიხედვით (ტაბიძე 1914: I, 86). ამგვარი დაუდევრობა აძნელებს ჭეშმარიტების დადგენას მყარი სალექსო ფორმების ისტორიისა და თეორიის საკითხების კვლევისას.

გალაკტიონმა, ჩანს, 1914 წელს პირველი სონეტი იტალიური წარმომავლობის მყარ ფორმად გაიაზრა, ამიტომაც უწოდა მას „ლაურა“.

ამ სათაურის შეცვლა დაუშვებლად მიგვაჩნია; მით უფრო, რომ ქართულ პოეზიაში სონეტის შემოტანისა და დამკვიდრების პირველი ეტაპიც (XIX ს. 30-იანი წლები) ლაურას სახელს უკავშირდება: ამ დროს გიორგი ერისთავმა თარგმნა პეტრარკას LXI სონეტი „კურთხევა“, აგრეთვე, ადამ მიცკევიჩის „ყირიმული სონეტების ციკლიდან“ – „მოგონება“ (1838), რომელიც ლაურას ეძღვნება.

გალაკტიონმა პირველ კრებულში ორი ევროპული მყარი სალექსო ფორმის ინვარიანტული სახე წარმოგვიდგინა, რომელთა არაკანონიკურობა მოსალოდნელი იყო.

სონეტი, როგორც ორიგინალური ფორმა ლექსისა, ყურადსაღებად მიუჩნევია გალაკტიონს თავისი ლექსების I კრებულის განხილვისას: „ნიგნში არის სონეტი“, – წერდა პოეტი 1950 წლის 17 ნოემბერს წერილში „საკუთარი ლექსების შესახებ“ (ტაბიძე 1975: 152).

გ. ტაბიძის ორიგინალურსა და თარგმნილ სონეტებს საგანგებოდ განვიხილავთ სონეტისადმი მიძღვნილ ჩვენს ნაშრომში (ბარბაქაძე 2008: 138-153).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ერთი ლექსის“ საღამოზე წარმოთქმულ სიტყვაში გ. ტაბიძე საგანგებოდ აღნიშნავდა უცხოური მყარი სალექსო ფორმების წერის წესების შესწავლის აუცილებლობას: „და ჩვენ მოვალენი ვართ, ვიცოდეთ კანონები ყველა ფორმებისა, კანონები, რომლებიც უბრალოდ არ დამკვიდრებულან. ჩვენ უნდა ვიცოდეთ ყველაფერი“ (ტაბიძე 1975: 203). ცნობილია, რომ გალაკტიონ ტაბიძე საგანგებოდ მსჯელობდა „ბალადის“, როგორც ევროპული მყარი სალექსო ფორმის, თავისებურებასა და მისი დამკვიდრების აუცილებლობაზე ქართულ პოეზიაში. გ. ტაბიძემ ოდნავ სტილიზებული სახით შექმნა ფრანგული ბალადის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუში: „***აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“ (ტაბიძე 2005: III, 239). საგულისხმოა, რომ ამ ბალადის პირველი ვარიანტი 1916 წელს არის შესრულებული, სახელწოდებით: „ბალადა დაწერილი ბაგრატის ტაძრის ნანგრევებში“. ეს ლექსი 1916 წელს დაუწერია გ. ტაბიძეს, რომელსაც ფრანგული ბალადის სტროფიკა და გარიტმის სისტემა მხოლოდ 1927 წლის კრებულში შესული ზემოხსენებული ლექსისათვის მოურგია (ტაბიძე 2005: III, 433).

ევროპული მყარი სალექსო ფორმების მიმართ ინტერესი გალაკტიონმა განსაკუთრებული სიღრმით გამოამყუდუნა 1935-1939 წლების უბის წიგნაკებსა და ჩანაწერებში. საარქივო გამოცემის ოცტომეულის XV წიგნი ადასტურებს პოეტის დაუცხრომელ ზრუნვას ფრანგული ლექსის თეორიის ასათვისებლად. მას კონსპექტურად დაუმუშავებია (რუსულ ენაზე) 1938 წელს, მოსკოვში გამოცემული წიგნი: „Хрестоматия по западно-европейской литературы. Литература средних веков (IX-XV вв.)“

Сост. проф. Р.О. Шор.“ გალაკტიონს გადმოუწერია ფრანსუა ვიიონის ბალადები, „დიდი ანდერძის“ ნაწყვეტები, რონდო და ა. შ. (ტაბიძე 2008: 251-259). საარქივო გამოცემის მეოხებით მივაკვლიეთ გალაკტიონის ბალადას, სახელწოდებით „გორი“. კერძოდ, „დ-127(293)“-ში, ანუ გალაკტიონის ნაცრისფერყვიან უბის ნიგნაკში, რომელიც 30 გვერდს მოიცავს (1939 წ.), პოეტის ამგვარ ჩანაწერს ვკითხულობთ: „ტეხნიკურად რა არის ამ ნიგნში ახალი?..

... 4. ახალია ფორმა თანამედროვე ბალადის. ლექსში „გორი“ (ამ ფორმით იგი პირველი ქართული ლქსია)... ახალია ფორმა ბალადის – (შესავალი „გორი“-ს) (ტაბიძე 2008: 607). ამ ჩანაწერის გაცნობის შემდეგ დავინწყე ძებნა გალაკტიონის ლექსისა „გორი“, რომელსაც მალე ნავაწყდი ამავე ნიგნში, 313-ე გვერდზე:

ჩვენი ლიახვი, თხრობის
გადაქცეული ჟინად,
დიდი ბელადის ყრმობის
მხარეს ამშვენებს წინად
აქ ცეცხლში ბრძმედილ რკინად
იდგა ტოლი და სწორი
ომი მიაჩნდათ ლხინად,
ასეთი იყო გორი.

გზებად – ველები მტრობის,
ციხის კედლები – ბინად,
აღყა მრავალი სნობის
დარტყმა მეხად და გვრგვინვად,
ძვლებს, აქ მიმოყრილს ზვინად
ფრთებს აზომებდა ქორი
ომი მიაჩნდათ ლხინად,
ასეთი იყო გორი.

აღბათ, უყვარდა კობას
აქ დაფიქრება ხშირად
სამშობლო მხარის, ძმობის
მცველებს სამარედ სძინავთ!
მტერთან გარედ და შინად
არა ერთი და ორი,
თავს დასტეხია გმინვა,
ასეთი იყო გორი.

კაცობრიობის ბრწყინვად
სჩანდა ვარსკვლავი შორი,
ყრმა გასცქეროდა: „სძინავთ“.

ასეთი იყო გორი.

(ტაბიძე 2008: XV, 313-314)

ამ უბის ნიგნაკის ხელნაწერი ოლლა დარიუსს ეკუთვნის, ალბათ, ამიტომაც ლექსის ბოლოს ინიციალებია: „ლ. დ.“.

როგორც ჩანანერი გვაუწყებს, გალაკტიონის აზრით, „გორი“ თანამედროვე ბალადის ახალი ფორმაა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ გალაკტიონს 1938 წელს პროფ. რ. შორის მიერ გამოცემული ქრესტომათიის მიხედვით, „ბალადის“ განმარტება ჩაუწერია, „გორის“ კომპოზიციასა და სტრუქტურაში უნდა არეკლილიყო იგი. „ბალადა-ლექსი, რომელიც სამი სტროფისაგან შედგება, უკანასკნელი სტროფი (envoy) შედარებით მოკლეა, გამართულია სამჯერადი რითმით, აუცილებელია რეფრენი, ტაეპების რიცხვი სტროფში უნდა დაემთხვეს მარცვალთა რაოდენობას ტაეპში (8-10)“ (ტაბიძე 2008: XV, 251). გალაკტიონის „გორი“ 3 სტროფისაგან შედგება. თითოეულ სტროფში 8 ტაეპია, რომელთაგან თითოეული 7-მარცვლიანია (5/2). რითმები: თხრობის – ყრმობის, ჟინად – წინად – რკინად – ლხინად, სწორი – გორი, მტრობის – სნობის, ბინა – გრგვინვად – ზვინად – ლხინად, ქორი – გორი და ა. შ. ე. ი. ჯვარედინად განლაგებული სამკეცი რითმის მიხედვით არის გართმული. ბალადის რეფრენია: „ასეთი იყო გორი“. ბალადის 3 სტროფი მთავრდება გზავნილი (envoy):

კაცობრიობის ბრწყინვად
სჩანდა ვარსკვლავი შორი,
ყრმა გასცქეროდა: „სძინავთ“.

ასეთი იყო გორი.

როგორც ვხედავთ, გ. ტაბიძე თავის „ბალადას“ სახელწოდებით „გორი“ სახელმძღვანელოში მოცემული განმარტების დაცვით წერს. გ. შენგელის აზრით, „ფრანგული ბალადის“ განვითარების ადრინდელ საფეხურზე, envoy, ანუ გზავნილი მიმართული იყო პრინციპადმი, ვისაც პოეტი თავის თხზულებას უძღვნიდა. გზავნილის სამი ტაეპი წინა სამი სტროფის შინაარსიდან გამომდინარეობს და განმტკიცებულია შემაჯამებელი სტრიქონით (შენგელი 1960: 297).

გალაკტიონს „გორი“ 1939 წლის 30 აგვისტოს უკვე ამგვარი ფორ-
მით ჩაუნერია: „ბალადა, დაწერილი გორის ციხესთან“:

ბალადა, დაწერილი გორის ციხესთან

— მითხარ, ლიახვო, გრძნობის, გადაქცეულო ჟინად,
დიდი ბელადის ყრმობის არე რა იყო წინად?
— წინად? ფოლადის რკინად იდგა ტოლი და სწორი,
ომი მიაჩნდათ ლხინად... ასეთი იყო გორი.

გზნებათ ველები გზნობის, ციხე-კედლები ბინად,
ალყა მრავალი ხნობის, დარტყმა მეხად და გრგვიწვად,
ძვლებს აქ მიმოყრილს ზვინად, ფრთას აზომებდა ქორი.
ომი მიაჩნდათ ლხინად... ასეთი იყო გორი...

გულანთებული კობა აქ ოცნებობდა ხშირად,
სამშობლო მხარის, ძმობის მცველებს სამარედ სძინავთ.
მტერთან – გარედ და შინად, არა ერთი და ორი
ომი მიაჩნდათ ლხინად... ასეთი იყო გორი.

კაცობრიობის ბრწყინვად სჩანდა ვარსკვლავი შორი.

1939, 30 აგვისტო

5 საათი დილის

(ტაბიძე 2005: VIII. 519)

პირვანდელი ვარიანტი ბალადისა 14-მარცვლიანი საზომით
(5/2//5/2) შესრულებულ მყარ ფორმად გარდასახულა, რისთვისაც
8-ტაეპიანი სტროფები კატრენებად გადაქცეულა. ყოველი კატრენი,
ძველი ვარიანტის მიხედვით, ბოლოვდება რეფრენით: „ომი მიაჩნდათ
ლხინად... ასეთი იყო გორი...“ შეცვლილია „ბალადის“ საბოლოო ვარი-
ანტის „გზავნილი“: „კაცობრიობის ბრწყინვად სჩანდა ვარსკვლავი
შორი“.

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონი ბევრს ფიქრობდა, სწავლობდა
და პრაქტიკულად ხვეწდა „ბალადის“ მყარ სალექსო ფორმას. თუ 1927
წლის კრებულში დაბეჭდილი პირველი ბალადა „***აქ მარმარილოს
მაღალი სვეტი“ სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) შესრულებული
სამი რვატაეპედისგან შედგება, რაც, ნაწილობრივ, „გორის“ სტრო-
ფიკაშიც განმეორდა, „ბალადა, დაწერილი გორის ციხესთან“ – კა-
ტრენებით არის შესრულებული...

როგორ უკვე ვთქვით, ბალადის თეორიაზე საგანგებოდ მსჯელობს გალაკტიონი 50-იან წლებში. „დღიური – 269“, რომელიც 1951 წლით თარიღდება, გვაცნობს გ. ტაბიძის ჩანაწერს: „პირველი ქართული ბალადები“ (ტაბიძე 2008: XVIII, 166-167).

გალაკტიონი საგანგებოდ ემზადებოდა სალამოსათვის, რომელიც „ბალადას“ მიეძღვნებოდა.

გალაკტიონის დამსახურებად უნდა მივიჩნიოთ 1922 წელს ქართულ პოეზიაში ვილანელისა და გაზელის//ლაზელის შემოტანა.

XIX ს. 10-20-იანი წლების ქართული პოეზიის თავისებურებას განსაზღვრავდა ე.წ. ნეო-ორიენტალიზმი, რაც ახალი დასავლურ-აღმოსავლური სინთეზი იყო (კენჭოშვილი 1999: 59). ვიზიარებ ი. კენჭოშვილის აზრს, რომ ქართული პოეზიის განვითარებაზე, ლექსის ფორმის გააზრებაზე ზეგავლენა იქონია სპარსულმა პოეზიამ, რომლის ნიმუშები „სიტყვებისაგან შედგენილი ნამდვილი მუსიკალური კომპოზიციებია“ (ო. სენკოვსკი). ისევე, როგორც არაბულმა პოეზიამ ხელი შეუწყო დანტეს ტერცინების სამმაგ რითმებს, ასევე უდავოა აღმოსავლური, უპირველესად – სპარსული პოეზიის წვლილი ქართული სრულყოფილი, ზუსტი, იდენტური რითმის დამკვიდრებისას.

როგორც ფრანგი პოეტები მიუბრუნდნენ რონდოს, ტრიოლეტებს, ვილანელსა და დიდი ხნის წინათ მივიწყებულ სხვა „მუსიკალურ“ სალექსო ფორმებსა და საზომებს, ასევე, გალაკტიონმა დაიწყო ზრუნვა ქართულ პოეზიაში ვილანელისა და გაზელას, მისი ვარიაციების დამკვიდრებისათვის.

„გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ პირველსავე ნომერში გამოქვეყნებულია წერილი „გაზელა“ და ამ აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმის ნიმუში: „არა ზეცა, არა ლანდი, არაფერია“; ყ. „კანდელის“ 1-2 ნომრების ბიბლიოგრაფიული მიმოხილვისას კი საუბარი ვილანელზე („გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“ 1922: I, 33, 39) გვიდასტურებს პოეტის დაუმცხრალ ძიებას ქართული პოეზიის ახალი ფერისცვალების გზისა. შეიძლება, თამამად ითქვას, რომ გალაკტიონის დაკვირვებანი გაზელაზე//ლაზელზე დღესაც საყურადღებოა და განსაკუთრებით კი გასათვალისწინებელია პოეტის მოსაზრება უცხოურ სალექსო ფორმაში ქართული სულის ჩანერგვის“ თაობაზე. გ. ტაბიძე ბესიკის პოეზიის თავისებურებად მიიჩნევს სულის, ტემპერამენტის გადმოტანას და ფორმის უგულვებლყოფას (დოიაშვილი 2003: 42).

ცალკე საკითხია გალაკტიონის პოეზიაში ოქტავების დამკვიდრების საკითხი. ტრადიციულად, ისტორიულად, ცნობილია, რომ ოქტავა, როგორც მყარი სალექსო ფორმა, მსოფლიო პოეზიაში ჯერ ეპიკურ ჟანრში – პოემაში – გამოჩნდა. ოქტავებით პოემის წერა ტრადიციულად იქცა

ევროპაში (ჯოვანი ბოკაჩო, ლუიჯი პულჩი, მათეო ბოიარდი და ა.შ.), ხოლო შემდეგ ლირიკაშიც დამკვიდრდა (ბერიძე 1995: 323). გალაკტიონიც ამაყოფიდა: „ოქტავებით ვწერ პოემას...“, თუმცა მისი საუკეთესო ოქტავები ლირიკული ლექსებია („ლილიან ფრთებით“, „ოქტავები“). „ლილიან ფრთებით“ თავდაპირველად „ლურჯ ხომალდთან“ ერთად იყო დაბეჭდილი. 1927 წლის კრებულში კი დამოუკიდებელ ლექსებად წარმოადგინა ორივე. „ლილიან ფრთებით“ კლასიკური ოქტავაა: ჯვარედინად გართმული ექვსტაეპედი და მოსაზღვრე, წყვილადი რითმით გამართული ორტაეპედი: abababcc. ასეთივე კანონიკური სამი ოქტავა დაუნერია პოეტს 1935 წლის 2 დეკემბერს სათაურით „ოქტავები“ (ტაბიძე 2006: V, 71). ერთ-ერთი, შუა ოქტავა გვაუნყებს:

ამოიწურა ის ფანტაზია,
მასთან ყოველი და ყველაფერი,
გარემო თითქოს ისევ ნაზია,
მაგრამ სიკვდილით არის ნაფერი.

ცხოვრება ისევ ქვეყანაზედა —
არ არის ნიჭი ცით მონაბერი.
არს კარიერა ახალი რასის —
ჰკლავს სევდა, როგორ ოდესმე რასინს.

„გაზელა“ კი 1925 წელს დაწერილ ლექსშიც „ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“ გაიხმინა:

შორეულ დღეებს მახლობლად უზის
მცოდნე ჰაფიზის, მცოდნე გაზელის
ცივი ოცნება შხეფავს აუზის
ჩვენი დროც ისევ რუსთაველს ელის.
(გალაკტიონი 2005, III: 142)

დამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. *სონეტი საქართველოში*. თბილისი: „უნივერსალი“, 2008.
ბარბაქაძე 2009: ბარბაქაძე თ. „გალაკტიონ ტაბიძის ცნობილი ლექსის უცნობი სონეტური ვარიანტი“. *სჯანი*. 10. თბილისი: 2009.
ბერიძე 1995: ბერიძე რ. „მყარი სალექსო ფორმები“. *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1995.

ბერიძე 2010: ბერიძე რ. „შენ ზღვის პირად...“. *გალაკტიონოლოგია*. ტ. V. თბილისი: 2010.

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თ. „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი“. *გალაკტიონოლოგია*. ტ. II. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, გალაკტიონის კვლევის ცენტრი. თბილისი: 2003.

კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 1999.

ტაბიძე 1914: ტაბიძე გ. *ლექსები*. ტ. I. თბილისი: 1914.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. XII. თბილისი: 1975.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა 25 წიგნად*. წიგნი I, წიგნი V, წიგნი VIII. თბილისი: „ლიტერატურის მატთანე“, 2005.

ტაბიძე 2008: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა 25 წიგნად*. წიგნი XV (დღიურები. უბის წიგნაკები. ჩანაწერები. 1935-1939). წიგნი XVIII (1950-1954). თბილისი. „ლიტერატურის მატთანე“, 2008.

შენგელი 1960: Шенгели Г. *Техника стиха*. Москва: 1960.

LEVAN BREGADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Galaktion Tabidze’s Poem „Akaki Tsereteli“

(Poetical observations)

Galaktion Tabidze’s (1891-1959) long poem „Akaki Tsereteli“ (1940) is very interesting from the point of view of interrelation between poetical tradition and novation. The poem aims at due assessment of the creative work and public life of Akaki Tsereteli (1840-1915), as a great poet and a leader of the national liberation movement. From the point of view of poetic form, the poem attracts readers’ attention, on the one hand, by its basing on the forms characteristic for Akaki Tsereteli’s poetics, and, on the other hand, by a full (even to the utmost) development of poetic figures existing in Akaki Tsereteli’s works in embryonic or less emphasized forms, which gives an impression of poetic competition with the great predecessor.

Key words: Galaktion Tabidze, Akaki Tsereteli, poetic competition.

ლევან ზრეგაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

გალაკტიონ ტაბიძის პოემა „აკაკი წერეთელი“ (პოეტიკური დაკვირვებანი)

გალაკტიონ ტაბიძის პოემა „აკაკი წერეთელი“ (1940) მეტად საინტერესოა პოეტური ტრადიციებისა და ნოვაციების ურთიერთ-მიმართების თვალსაზრისით. ეს არის ესეისტური პოემა, რომელიც აკაკი წერეთლის, როგორც დიდი პოეტისა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერის, შემოქმედებისა და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ღირსეულად შეფასებას ისახავს მიზნად. პოეტური ფორმის თვალსაზრისით იგი იმით იქცევა ყურადღებას, რომ, ერთი მხრივ, ეყრდნობა (ესეისება, იმეორებს) აკაკი წერეთლის პოეტიკისთვის დამახასიათებელ ფორმებს (სტროფის აგების წესს, რითმათა სისტემას, ლექსიკას, სიტყვათწარმოებას, სასაუბრო მეტყველებასთან მიახლოებულ სინტაქსს...), ხოლო მეორე მხრივ, სრულად, შეიძლება ითქვას, უკიდურესობამდე ავითარებს აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში ჩანასახის ფორმით არსებულ თუ შედარებით ნაკლებად აქცენტირებულ პოეტიკურ ფიგურებს (ასონანსური თუ კონსონანსური რითმა, მარგინალურ მეტყველების ნაწილთა სარიტმო სიტყვად გატანა, პროზაიზმების გამოყენება...), რაც დიდ წინაპართან პოეტური გაჯიბრების შთაბეჭდილებას ახდენს.

მთელი პოემა (რამდენიმე სტროფის გამოკლებით) სამჯერადი რითმით შესრულებული კატრენებისაგან შედგება (aaba). ქართულ ხალხურ პოეზიაში გავრცელებულ ამ სალექსო ფორმას ხშირად იყენებდა აკაკი წერეთელი, ასე რომ, გალაკტიონის მიერ აკაკი წერეთლის შესახებ დაწერილი პოემისთვის ამ სალექსო ფორმის შერჩევა უთუოდ ამან განაპირობა. აკაკი ხინთიბიძე წიგნში „აკაკის ლექსი“ წერს:

„განსაკუთრებით საინტერესოა აკაკი – სამჯერადი რითმის ხელოვანი (...). გართმვის ეს სახეობა, რომელიც ჩვენს ზეპირსიტყვიერებაშია გავრცელებული, აკაკიმ თავის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ხერხად აქცია. ბევრი საუკეთესო ლექსი პოეტს ამ რითმაზე აქვს აწყობილი (...). სამჯერადი რითმა (aaba) ქართული კლასიკური ლექსისათვის დამახასიათებელი არ ყოფილა; ნაკლებად გვხვდება იგი რომანტიკოსთა შემოქმედებაშიც. ასე რომ, აკაკი ფაქტიურად პირველი პოეტია, რომლის ლექსებში გართმვის ამ სახეობამ რელიეფურად იჩინა თავი“ (ხინთიბიძე 1972: 154).

პოემა ათმარცვლიანი (5/5) სამჯერადი რითმით დაწერილი სტროფებით იწყება, ასეთია პირველი ოცი სტროფი, მერე კი ბოლომდე რვა-მარცვლიანი მაღალი შაირით (4/4) მიმდინარეობს თხრობა, ძირითადად კვლავაც სამჯერადი (ალაგ-ალაგ ჯვარედინი, ინტერვალიანი და კატრენული) რითმით შესრულებული ლექსით.

რა ძვირფასი ფერებია,
რა ნარნარი ჩქერებია,
მოძრაობენ იმნაირად,
თითქო სულიერებია!
(ტაბიძე 1972: 19)

მკითხველს, რომელსაც აკაკის უპოპულარესი ლექსის – „სალამურისა“ და მრავალი სხვა შედეგის (***) „ერთხელ ვნახე მეტად ვერა“, (***) „ალექსანდრა გამიხელდა“, „სიმღერა“: „სამეფოო ძველთა ძველო“) მელოდია ყურში აქვს ჩარჩენილი, შეუძლებელია არ გაახსენდეს იგი ამ პოემის კითხვისას.

პოემის სტრიქონები გართმულია როგორც ზუსტი, ასევე არაზუსტი – ასონანსური, კონსონანსური და დისონანსური – რითმით, ანუ ყველა თაობის რითმას ვხვდებით გალაკტიონთან, ოთხმარცვლიანი ომონიმებით დაწყებული (**შეილება** [კარი] : **შეილება** [ფერით] [ტაბიძე 1972: 55]; „სადაც ვარდი **და იები** / ეს მუდმივი **დაიები**“ [ტაბიძე 1972: 69] და დამთავრებული მხოლოდ თითო საყრდენი თანხმოვნის მქონე დისონანსური რითმით (**მაშინ** : **ავშარს** [ტაბიძე 1972: 112]), აკაკისთან კი არაზუსტი რითმა, ასონანსს თუ არ ჩავთვლით (**მშობელს** : **სოფელს** [წერეთელი 1950ბ: 101; შდრ. ხინთიბიძე 1972: 123]; **ნამგალი** : **სამკალი** [წერეთელი 1950ა: 126; შდრ. ხინთიბიძე 1972: 123]), მეტად იშვიათია და მოულოდნელიც, ვინაიდან არაზუსტი რითმების დრო ჯერ არ დამდგარიყო. სწორედ ამიტომ ის თითო-ოროლა კონსონანსი თუ დისონანსი, რომელიც აკაკი წერეთელთან გვხვდება, მეტად საგულისხმოა რითმის ისტორიისა და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სარიტმო გემოვნების განვითარების თვალსაზრისით (*ცვალება* : *ბადა*; *და მე არა* : *დამიარა*; *ჯალაბო* : *მოჩანჩალობო*; *მონება* : *მე ნება* [ხინთიბიძე 1972: 126] და სხვ.). აი აკაკის ერთი ხმოვანაკლული კონსონანსი (თანამედროვე პოეზიაში ერთობ პოპულარული სახეობა რითმისა) ლექსიდან „სიმღერა მკის დროს“, რომელიც სამჯერადი რითმით არის დაწერილი:

მეთაურო, **თაბაგარო**,
ნუ გგონია, რომ **დაგეჩაგრო!**

ნახავ მკაში, რომ შენც ჩვენთან
ბევრი ოფლი გადმოღვარო!
(წერეთელი 1950ა: 126)

(კლასიკური რითმა რომ გამოვიდეს, უნდა იყოს ან თაბაგარო :
დაგვჩავ[ა]რო, ან თაბაგრო : დაგვჩავრო).

აკაკისთან აქა-იქ გვხვდება ბოლოხმოვანგანსხვავებული კონსო-
ნანსებიც, რაც ამჟამად ასევე ძლიერ პოპულარულია, მოდურია:

თვითო დღე და თვითო **ღამე**
იყო მათის ტანჯვის **ჟამი**.
(წერეთელი 1950ა: 116; შდრ. ხინთიბიძე 1972: 126)

მომხიბლე, ქალო, მომეც **სიამე**,
ეს მოტყუება იქნება ტკბილი,
სიცოცხლეს მექმნეს გინდ ერთი **წამი**
და წამის შემდეგ მწარე სიკვდილი.
(წერეთელი 1950ა: 182; შდრ. ხინთიბიძე 1972: 126)

აკაკი ხინთიბიძის დაკვირვებით, „ბგერის გადანაცვლება რითმაში, თანხმოვანთა და ხმოვანთა არაპირდაპირი შეხვედრები, ტაეპის ჩართვა რითმის ეფფონიაში და სხვა მისთანები, რომლებიც ჩვეულებრივია თანამედროვე რითმის პრაქტიკაში, ნაწილობრივ მაინც აკაკის დამსახურებაცაა. მაგრამ თავისუფალი რითმა აკაკის პოეზიაში მხოლოდ ჩანასახის ფორმითაა მოცემული; მას შემდგომი გაშლა-განვითარება და გაღრმავება ესაჭიროებოდა, რაც მომდევნო პოეტურმა თაობამ შეასრულა“ (ხინთიბიძე 1972: 164-165).

„მომდევნო პოეტურ თაობაში“ რითმის განვითარების თვალსაზრისით გალაკტიონ ტაბიძის დამსახურება განუზომელია, კერძოდ, კონსონანსურ-დისონანსური რითმა გალაკტიონის შემოქმედებაში არაჩვეულებრივ მომხიბვლელობას იძენს. გავიხსენოთ საუკუნის რითმად აღიარებული **სილაში ვარდი : სილაჟვარდე**.

ვნახოთ კონსონანსურ-დისონანსური რითმის ნიმუშები განსახილავი პოემიდან:

მისი ნაქცევა თუ უნდა **დემონს**,
სიკვდილი დევდეს თვითონ, **დეე, მას!**
(ტაბიძე 1972: 7)

ან კიდევ ასეთი მეტად თამამი დისონანსები:

არ დავხანდე მე, **მონეტე,**
მისალმებით მხნედ **მივიდე**
ჯგუფთან, ალზე გალანდულთან,
მძლავრი ცეცხლის ლივლივითა.
(ტაბიძე 1972: 29)

როცა საქმე ითხოვს[,] **მაშინ**
მაგრად მოსწევს ცხენის **აგმარს,**
იხდის თავის ანაფორას,
და იმოსავს ჯაჭვს და ჯავშანს.
(ტაბიძე 1972: 112)

ხალხის სამსახურის **აზრით**
აქ ილია **ბუმბერაზი**
„საქართველოს მოამბე“-ს სცემს,
ლოზუნგებით სავსე **გაზეთს.**
(ტაბიძე 1972: 94)

თუ ამ დისონანსებს აკაკი წერეთლის დროინდელ რითმებს შევადარებთ, დავინახავთ რა ძლიერ შეცვლილა რითმის ესთეტიკა მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში. თუმცა, კვლავ უნდა გავიმეოროთ, რომ ამ მოვლენის ჩანასახი აკაკის პოეზიაშივე შეინიშნება, ხოლო „გალაკტიონმა კონსონანსი – ხმოვნების შეუთანხმებლობა რითმაში – ეს, ერთი შეხედვით, უხეში სახეობა რითმისა, ჩვენი სმენისათვის მისაღებ, კეთილხმოვან მოვლენად აქცია“ (ხინთიბიძე 1987: 237).

* * *

ყურადღებას იქცევს პოემაში ანჟანბემანების არაჩვეულებრივი სიუხვე. ანჟანბემანი ანუ გადატანა, რაც კლასიკურ პოეზიაში ნაკლად ითვლებოდა (დოიაშვილი 2000: 5-6), რომანტიკოსებიდან მოკიდებული ერთ-ერთ უაღრესად ეფექტურ პოეტიკურ ფიგურად იქცა. აკაკი წერეთელიც ხშირად მიმართავდა მას.

აკაკი ხინთიბიძის მონოგრაფიაში „აკაკის ლექსი“ ვკითხულობთ: „აკაკის ლექსის რიტმში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს გადატანა (ანჟანბემანი), რომელიც სალექსო ფრაზის სინტაქსურ წყობაზე რიტმული ძალდატანების შედეგს წარმოადგენს“ (ხინთიბიძე 1972: 74).

ამ პოეტური ფიგურის, ვ. ჟირმუნსკის სიტყვით, „მხატვრულად გათვლილი დისონანსის“ (დოიაშვილი 2000: 35) ზუსტი დეფინიცია ასეთია:

„ანჟანბემანი ანუ გადატანა ენოდება ისეთ რიტმულ-სინტაქსურ ფიგურას, რომელიც წარმოიქმნება მეტრული რიგისა და სინტაქსური დაყოფის შეუთავსებლობისას. მისი რეალიზაციისათვის, როგორც წესი, აუცილებელია გრამატიკული პაუზის არქონა ტაეპებს შორის და შიდა პაუზის არსებობა ტაეპის შიგნით“ (დოიაშვილი 2000: 31).

აკაკი ხინთიბიძის სიტყვით, მართალია, ანჟანბემანის, როგორც შეგნებული მხატვრული ხერხის, სათავეებთან ჩვენს სინამდვილეში ნიკოლოზ ბარათაშვილი დგას, მაგრამ „ასეთი სისრულით, სიფართოვით, მრავალსახეობით ანჟანბემანი პირველად აკაკის პოეზიაში გამოვლინდა“ (ხინთიბიძე 1972: 85).

ვნახოთ ტაეპობრივი ანჟანბემანის რამდენიმე ეფექტური ნიმუში აკაკი წერეთლის შემოქმედებიდან:

არც შურია, არც ძრახვა

იქ... არც რამე მტრობაო.

(წერეთელი 1955: 142; შდრ. ხინთიბიძე 1972: 77)

(მგელი უხატავს გუგულს არკადიას – მიწიერ სამოთხეს. ანჟანბემანით ხაზგასმულია, გაძლიერებულია არკადიის მნიშვნელოვანება).

ყოველგვარი მოსავალი

კაცის თავზე უნებური

ღვთის რისხვაა და ტყვილად ბედს

რას უჩივი, რას ემდური.

(წერეთელი 1956: 242)

ამ ოთხტაეპიან სტროფში სამი ანჟანბემანია (მაქსიმუმი!) – სალექსო მეტრით გათიშულია სამი სინტაგმა.

„კიდევ უფრო იშვიათი და მოულოდნელია ე. წ. სტროფული ანჟანბემანი: ერთ სტროფში დაწყებული სალექსო ფრაზის მეორეში გადატანა და დამთავრება. (...) კლასიკურ პოეზიაში წერტილდაუსმელი სტროფი ძნელი წარმოსადგენია“ (ხინთიბიძე 1972: 82).

ამავე მოვლენის გამო თეიმურაზ დოიაშვილის მონოგრაფიაში, რომელიც ანჟანბემანს ეძღვნება, ვკითხულობთ:

„რამდენადაც სტროფი მეტრულ-ინტონაციური დამოუკიდებლობით და სემანტიკური დასრულებულობით ხასიათდება, სტროფული ანჟანბემანი გადატანის შედარებით იშვიათი სახეობაა და თავისი იშვიათობის გამო – განსაკუთრებით ეფექტურიც“ (დოიაშვილი 2000: 58).

ვნახოთ აკაკი წერეთლის სტროფული ანჟანბემანები ლექსში „სალამური“:

.....
როცა მწყემსი გიპყრობს ხელში
და გაჰკივის მთა და ველში,
ტკბილსა ხმასა ცაში ჰკარგავს
და სევდისას – შავს ქვესკნელში,

მაშინ ფიქრი ჩემი შენს ხმას
გარს ეხვევა, ვითა ძმა ძმას,
და შენი კვნესით მაგონებს
საქართველოს მწარე მოთქმას.

.....
მაგრამ, ზოგჯერ, რომ ტკბილი ხმა
სანუგეშოდ მიჰფრენს აღმა
და ჩემთ გიჟთა ოცნებათა
ხარბად ინთქავს უფსკრული ღრმა,

თავგანწირულს მამულის მცველს
წარმოვიდგენ მაშინ ქართველს:
მტერს შეჰყვირის: „ჰკა მაგასა!“
გამოსული ბრძოლისა ველს.

(წერეთელი 1950ა: 87-88)

გალაკტიონმა კიდევ უფრო გაამრავალფეროვნა ანჟანბემანი საზოგადოდ თავის შემოქმედებაში, ხოლო ამ პოემაში ხომ ამ მხრივ ყველა რეკორდი მოხსნა!

ანჟანბემანი ყველა შემთხვევაში სალექსო ფრაზის ამა თუ იმ ნაწილის აქცენტირებას ახდენს. ხოლო თუ ასეთი აქცენტირება შინაარსობრივად იმაზე მეტად არის მოტივირებული, ვიდრე ამ ნაწილზე უბრალოდ ყურადღების გამახვილებისთვის იქნებოდა საჭირო, მაშინ ანჟანბემანი არაჩვეულებრივ გამომსახველობას სძენს პოეტურ სახეს.

თეიმურაზ დოიაშვილის მონოგრაფიაში ვკითხულობთ:

„ცნობილი ფრანგი ესთეტიკოსი ჟან მარი გუიო აღნიშნავს, რომ გადატანის მეშვეობით „ლექსი იტევს მეტ იდეებს, მეტ გრძნობებს, მასში გროვდება, ასე ვთქვათ, მეტი ფარული ემოცია, მეტი ნერვიული ძალა...“. ეს ნიშნავს, რომ ანჟანბემანს უკავშირდება გარკვეული აზრობრივ-სემანტიკური და გრძნობად-ემოციური შინაარსი. (...) გაუაზრებელი გადატანა, სიტყვათა მექანიკური გათიშვა არამცთუ მხატ-

ვრულ ეფექტს იძლევა, არამედ გაუმართავ ფრაზას და დეფექტურ ლექსს ქმნის. ამიტომ, როგორც ბ. ტომაშევსკი აღნიშნავს, ყოველთვის საჭიროა ანჟანბემანის მოტივირება, გამართლება“ (დოიაშვილი 2000: 35).

დავაკვირდეთ ამ თვალსაზრისით გალაკტიონის ანჟანბემანებს განსახილავ პოემაში.

გიმნაზიაში არსებული აღმზრდელობითი მეთოდის სისასტიკეზე გალაკტიონი ასე გვიყვება:

სხვაგვარ ზრდიდნენ, სხვაგვარ წრთვნიდნენ[,]
სხვაგვარ ჭკუას ასწავლიდნენ
წკეპლით. წკეპლა ითვლებოდა
მომავალის გზად და ხიდედ.
(ტაბიძე 1972: 63-64)

გადატანის იმ სახეობამ, რომელსაც “reget”-ს უწოდებენ, ინტონაციურად ისეთნაირად გამოყო სიტყვა „წკეპლით“, რომ ამ წკეპლის დარტყმის ხმაც გვესმის და თითქოს მოქნეული წკეპლის მოძრაობასაც ვხედავთ.

მომდევნო სტროფში კი აკაკი წერეთლის ლექსის ერთ უმთავრეს თავისებურებაზე ამახვილებს გალაკტიონი ყურადღებას და აღნიშნავს, რომ „სულიკოს“ ავტორმა იმ ხანად რამდენადმე „დამძიმებულ“ ქართულ ლექსს სიმსუბუქე, სილაღე დაუბრუნა:

ახალი დრო აგუგუნდა,
ლექსი სიმძიმისგან უნდა
გამოიხსნას, რაც არ ვარგა,
მიეყაროს ქვა და გუნდა.
(ტაბიძე 1972: 82)

აქ სიტყვა „გამოიხსნას“ ინტონაციურად თვითონაც **გამოიხსნილია** სტროფიდან, ანუ ანჟანბემანი შინაარსობრივად მოტივირებულია, რითაც მეტი გამომსახველობა მიღწეული.

აგერ, გადის ასი წელი,
რაც აკაკი წერეთელი
დაიბადა, ჩვენთვის ეს დღე
ძვირფასია, საყვარელი.
(ტაბიძე 1972: 128)

სიტყვა „დაიბადა“ ინტონაციურად ისეა გამოყოფილი სტროფიდან, თითქოს ახალშობილი გამოეყო დედის სხეულს.

ამ პოემაში სტროფული ანჟანბემანიც მრავლად გვხვდება, რომელთაგან ორიოდე მაგალითს მოვიყვათ სანიმუშოდ.

მუზების არ-მადლიერი,
უბინაო და მშიერი,
დადიოდა, და არ იყო
ქვეყნად კაცი ღვთისნიერი –

მისი ტანჯვა დაენახა,
შველა მიზნად დაესახა –
წყარო არსებობისათვის
რამე მისთვის მოენახა.
(ტაბიძე 1972: 90)

აქ სტროფული გადატანის მეოხებით აქცენტი კეთდება ახალგაზრდა აკაკი წერეთლის ტანჯვაზე, რაც პოეტის შექირვებული მატერი-ალური მდგომარეობით იყო გამონგეული.

ცოტა ქვემოთ კი ანჟანბემანი უკვე სამ სტროფს აერთიანებს. ეს ის ეპიზოდია, სადაც იმაზეა ლაპარაკი, რომ ნიჭიერ ყმაწვილს, თანამედროვე ტერმინი რომ ვიხმაროთ, სპონსორი გამოუჩნდა, რომელიც მოიხიბლა ახალგაზრდა კაცის გამძლეობით, პირდაპირობით, მიზნისკენ დაუოკებელი სწრაფვით, ირწმუნა მისი დიდი მომავალი („შორს წავაო წერეთელი“. – ტაბიძე 1972: 91) და

შეამჩნია, დააფასა,
მგოსნის ახალგაზრდობასაც
თითქო აპატია რამე
და უფასო შესთავაზა

ბინა, ღვინო და სადილი.
აუსრულეს რა წადილი,
რაკი გაუმართეს ხელი,
მგოსანმა ეს მცირე წვლილი

თვით სამოთხის ძღვნად ჩასთვალა,
მოიკრიბა მთელი ძალა,
დღით და ღამით თავისუფალ
მუშაობას დაეძალა.

(ტაბიძე 1972: 92)

ანჟანბემანის ერთი ფუნქცია რიტმის მონოტონურობის დარღვევაც არის, რაც ციტირებულ ფრაგმენტში იმით ხორციელდება, რომ კატრენულ სტროფში მეოთხე ტაეპის ბოლოს მოსალოდნელი ხანგრძლივი, სულის მოსათქმელი, პაუზა მომდევნო სტროფის პირველი ტაეპის ბოლოს არის გადატანილი ორგზის. ინტონაციურად ისე გამოდის, თითქოს ხუთტაეპიანი, ოთხტაეპიანი და სამტაეპიანი სტროფები წაგვეკითხოს და არა სამი ოთხტაეპიანი. ეს კი ამ მონაკვეთს, მინიმუმ, ყურით ერთობ საინტერესო აღსაქმელს ხდის.

ზემოთ აკაკი წერეთლის „სალამურიდან“ დავიმონმეთ ფრაგმენტი, რომელიც ორ სტროფულ ანჟანბემანს შეიცავდა, რთული ქვეწყობილი წინადადება იყო სტროფიდან სტროფში გადატანილი – დამოკიდებული წინადადება მე-4 სტრიქონის ბოლოს მთავრდებოდა, სადაც მძიმე იყო დასმული, ხოლო მთავარი წინადადება მომდევნო სტროფში გადადიოდა. კიდევ უფრო ეფექტურია გალაკტიონის ახლახან ციტირებული სტროფული ანჟანბემანის ნიმუშები, სადაც უკვე სინტაგმებია სალექსო საზომის რიტმის მიერ გათიშული, რასაც კლასიკურ ქართული პოეზიაში ვერ ვხვდებით.

პირველი ნაკითხვისას ყოველთვის ერთბაშად ვერ მივხვდებით, ანჟანბემანის მოლოდინი რომ უნდა გვექონდეს, მაგრამ თუ სტრიქონი ისეთი მარგინალური მეტყველების ნაწილით ბოლოვდება, როგორც არის მაპირისპირებელი კავშირი ან ნაწილაკი, ვთქვათ, **ხოლო, მაგრამ, კი**, მაშინ სრულიად აშკარაა, რომ ანჟანბემანთან გვექნება საქმე, და მკითხველიც მომზადებულია საამისოდ, ანუ მომზადებულია იმისთვის, რომ, რაც ამ უდეტრებს მოჰყვება, იმას განსაკუთრებული, საგანგებო ყურადღება მიაქციოს.

ვნახოთ, რა ეფექტურად იყენებს გალაკტიონი ამ დანიშნულებით მაპირისპირებელი კავშირის ფუნქციის შემსრულებელ „კი“ ნაწილაკს:

ხალხის რჩეულის ხმა, პოეზია!
დასაბამიდან მკვიდრი ფესვია –
ის უყვართ, ხალხის სიყვარული **კი***
ყოველ ჯილდოზე უმაღლესია!
(ტაბიძე 1972: 8)

გაიღვიძოს ყველა ერმა,
სკოლას მოჰყვეს გზა და ფერმა,

* აქ თორმეტმეულშიც და ამ პოემის 1940 წლის გამოცემაშიც (ტაბიძე 1940: 114) მძიმეა დასმული, რაც სწორი არ არის.

მდიდრებს დავცემთ და მერე კი
ვერ დაგვძლიოს ვერაფერმა.
(ტაბიძე 1972: 32)

ახლა ისეთი შემთხვევები ვნახოთ, როდესაც „კი“ ნაწილაკი რითმად არის გატანილი ტაეპის ბოლოს, რაც კიდევ უფრო შთამბეჭდავს ხდის ანჟანბემანს („გადატანის ზემოქმედება გაცილებით უფრო ძლიერია, თუ ტაეპი, საიდანაც გადატანა ხორციელდება, გართიმულია“. – ხინთიბიძე 1972: 80). საზოგადოდ, მარგინალურ მეტყველების ნაწილთა ანუ უდეტრების (შორისდებულების, ნაწილაკების, მაკავშირებელი და ხმაბაძვითი სიტყვების...) გართიმვა (რაც კლასიკურ პოეზიაში მეტად იშვიათია) და ამ გზით მათი აქცენტირება, ერთი მხრივ, უთუოდ რითმის განახლებისაკენ სწრაფვის შედეგია, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს ახალი დროისთვის დამახასიათებელი დემოკრატიზაციის, სოციალური და სხვა სახის იერარქიების მოშლის პროცესსაც შეიძლება ეხმიანებოდეს. აკაკი უდეტრებს იშვიათად რითმავს, უფრო – სატირულ-იუმორისტულ ლექსებში. გალაკტიონთან კი ასეთი რამ უკვე ხშირია.*

პოემა „აკაკი წერეთელში“ „კი“ ნაწილაკის გართიმვის ექვსი შემთხვევა შევნიშნეთ:

მაგრამ ჩვენი ბავშვები კი,
ვით ახალი სჯობს წეს-რიგი,
სწავლას მიესწრაფებიან,
სწავლისკენ აქვთ თადარიგი.
(ტაბიძე 1972: 30)

ყველაფერში გაჩნდა ნასკვი[,]
თვითონ ქართულ ლმერთშიაც-კი
ეროვნული სულის სახეს
ნახულობდა მრავალს, ასკეცს.
(ტაბიძე 1972: 51-52)

შორი დასავლეთიდან კი
საამური ჟღერდა ჩანგი,
ჰქუხდა ახალ ამბავებად
როგორც ჰიმალაით განგი.
(ტაბიძე 1972: 76)

* ამის თაობაზე იხ. ჩვენი სტატია „უდეტრები რითმად“ (ბრეგაძე 2011: 42-50).

რიგი მტრობდა, მაგრამ რიგი
გულგრილობდა, მრავალი კი
კვლავ ღელავდა. მაშ ვის უნდა
აღეარებია იგი?
(ტაბიძე 1972: 87)

-**კი**-ზე დამთავრებული ორი საკუთარი სახელი გაერთიმა „**კი**“
ნაწილაკს. ერთი თვით ამ პოემის პროტაგონისტისა გახლავთ:

მოხუცები დრტვინვენ: „**რა კი**
ეს **აკაკი** თუ **ბაკაკი**
არ ისვენებს, ნურც იქნება
მასზე ბევრი ლაპარაკი“.
(ტაბიძე 1972: 88)

მეორე კი ცნობილი რუსი რევოლუციონერი დემოკრატის გვარია –
ჩერნიშევსკი:

მძლავრი ფანტასტიურ მდევზე
იდება... **იდებს-კი**
ჯერ არ ნახულ ენერგიით
აღრმავებდა ჩერნიშევსკი.
(ტაბიძე 1972: 73)

დავაკვირდეთ კონტრასტს: ერთი მხრივ, უაღრესად სერიოზული,
„ლონიერი“ ლექსიკა („მძლავრი“, „ფანტასტიკური დევი“, „იდები“,
„ენერგია“, „აღრმავებდა“), ხოლო, მეორე მხრივ, კალამბურული ხასია-
თის რითმა, რაც კომიკურ ელფერს ანიჭებს მთელ სტროფს იმის მიუხე-
დავად, ჰქონდა თუ არა ამგვარი ჩანაფიქრი ავტორს. ამასვე ვერ ვიტყ-
ვით წინა სტროფზე, სადაც პოემის პროტაგონისტის სახელია რითმაში
გათამაშებული, ვინაიდან აქ ესოდენ სახალისო რითმა არ გვაქვს, და
რომც გვქონდეს, რაკი ახალგაზრდა აკაკისადმი „მოხუცების“ უპა-
ტივცემლო დამოკიდებულებაა ამ სტროფში გადმოცემული, ფორმა და
შინაარსი ერთმანეთთან კონფლიქტში ვერ მოვიდოდნენ.

* * *

აკაკი წერეთლის პოეტური ხელწერისთვის დამახასიათებელია
მრავალმარცვლიანი სიტყვების გამოყენება. ამის თაობაზე აკაკი
ხინთიბიძე წერს:

„ხალხური ლექსის ანალოგიით, აკაკის უყვარს მრავალმარცვლიანი სიტყვები, რითაც ზოგჯერ თითქმის მთელ ტაეპს ავსებს: „და **გამოსახმარისებლად** / შიგ ეყენა მხოლოდ წყალი“, ანდა: „ვნახავ ყოველგვარ სანახავს, / რაც **გასაკვირველიაო**“, ან კიდევ: „ერთ ბომონში კერპი იდგა / **გამოქადაკებული**“. [...] ეს გრძელი სიტყვები თითქმის შეუფერხებლად, ერთი ამოსუნთქვით იკითხება და ტაეპს სილადეს აძლევს. რამდენადაც ერთმარცვლიანი სიტყვები ხშირი პაუზებით ამუხრუჭებენ ტაეპის რიტმს, იმდენად მრავალმარცვლიანი სიტყვები ხელს უწყობენ რიტმის ბუნებრივ მდინარებას, თითქოსდა, აფართოებენ ტაეპის საზღვრებს“ (ხინთიბიძე 1972: 44-45).

თუ აკაკი წერეთელი მრავალმარცვლიანი (შვიდმარცვლიანი) სიტყვებით „ზოგჯერ თითქმის მთელ ტაეპს ავსებს“, გალაკტიონის პოემა „აკაკი წერეთელში“ ზოგჯერ მთელი რვამარცვლიანი ტაეპი ერთი სიტყვაა:

ხან გზა ვარდით უნდა ჰფაროს;
თავისი გზა გაიაროს,
თანამემამულეები
დაანაფოს უკვდავ წყაროს.
(ტაბიძე 1972: 110)

ასეთი სიტყვები მეტ გამომსახველობას იძენენ, როცა ისინი რალაცნაირად შინაარსის, სათქმელის რომელიმე ნიუანსსაც აძლიერებენ სწორედ ამ თავიანთი მრავალმარცვლიანობით:

მისი ლექსის მკვეთრი სხივი,
იყო მჩატე, მაგრამ მკვრივი,
მისით ფორმა იქმნებოდა
ძალადაუტანებლივი.
(ტაბიძე 1972: 83)

ამ სტროფში რვამარცვლიანი სიტყვა „ძალადაუტანებლივი“, რომელიც მთელ სტრიქონს ავსებს, თითქოს იმის ილუსტრაციაც არის როგორი მჩატე/მსუბუქი და ამავედროულად მკვრივიცაა აკაკის ლექსი. შემდეგ:

და პოემა თორნიკესი
მომავალის არის გეზი,
იგი არის მოწოდება,
ქადაგება უმძაფრესი.

ძახილია პოეტისა,
ძმებისათვის, სხვებისათვის,
მთელი საქართველოს მკვიდრთა
გაერთიანებისათვის.
(ტაბიძე 1972: 111)

აქაც ეს, ჩვენ მიერ ხაზგასმული, სიტყვა-სტრიქონი თითქოს იმ გაერთიანების / ერთიანობის ილუსტრაციაა თუ სიმბოლოა, რომელზეც ამავე სტროფშია საუბარი.

გრძელი სიტყვებით ზოგჯერ ირონიული დამოკიდებულების გამოხატვაც ან გაძლიერებაც ხერხდება:

და მეფე კი თვითმპყრობელი,
მრისხანე და ულმობელი,
ღვთისგან მირონცხებული და
„განმათავისუფლებელი“.
(ტაბიძე 1972: 101)

რვამარცვლიანი სიტყვა-სტრიქონის („განმათავისუფლებელი“) – ირონიული ინტონაციით წაკითხვა ბევრად უფრო მოსახერხებელია, ვიდრე ორ- ან მეტსიტყვიანი ტაპისა.

იმპერატორ ალექსანდრე მეორის მკვლელობის ამბავი (როგორც ცნობილია, ამ მოვლენას მიეძღვნა აკაკი წერეთლის ლექსი „გაზაფხული“ [„დღეს მერცხალი შემოფრინდა“]. ამის შესახებ იხ. წერეთელი 1950ა: 452-453) პოემაში ასეა მოთხრობილი:

ბოლოს გზა აქვს – ცეცხლის გიზგიზს[,]
მეფე მსხვერპლი ხდება ბიძგის,
იფეთქებს და ყოველივეს
სწყვეტს ყუმბარა გრინევიცკის:

და თუნდ წამით გაანათა
უეცარი შუქით – მათი
უდიდებულესობისა*
მოკვლით ნისლი და წყვილიადი.
(ტაბიძე 1972: 104)

* აქ თორმეტმეულშიც და ამ პოემის 1940 წლის გამოცემაშიც (ტაბიძე 1940: 114) მძიმეა დასმული, რაც სწორი არ არის.

ირონიას აქ, რვამარცვლოვანი სიტყვა-სტრიქონის გარდა („უდიდებულესობისა“), მაღალფარდოვანი მყარი გამოთქმის („მათი უდიდებულესობა“) შემადგენელი სიტყვების ანჟანბემანით გათიშვაც აძლიერებს.

* * *

წინამდებარე ნაშრომი წინასწარი, დაზვერვითი, სამუშაოა პოემა „აკაკი წერეთლის“ შესწავლის გზაზე, – პოემისა, რომელიც როგორც შინაარსის, ასევე სალექსო ფორმის თვალსაზრისით მრავალ სიურპრიზს გვპირდება.

დამოწმებანი:

ბრეგაძე 2011: ბრეგაძე ლ. *ლიტერატურული (გამო)ძიებანი*. თბილისი: „არტანუჯი“, 2011.

დოიაშვილი 2000: დოიაშვილი თ. *Enjambement*. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2000.

ტაბიძე 1940: ტაბიძე გ. *აკაკი წერეთელი*. თბილისი: „ფედერაცია“, 1940.

ტაბიძე 1972: ტაბიძე გ. *თხზულებანი* თორმეტ ტომად. ტ. 9. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

წერეთელი 1950ა: წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* თხუთმეტ ტომად. ტ. 1. თბილისი: საქართველოს ს.ს.რ. სახელმწიფო გამომცემლობა, 1950.

წერეთელი 1950ბ: წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* თხუთმეტ ტომად. ტ. 2. თბილისი: საქართველოს ს.ს.რ. სახელმწიფო გამომცემლობა, 1950.

წერეთელი 1955: წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* თხუთმეტ ტომად. ტ. 4. თბილისი: საქართველოს ს.ს.რ. სახელმწიფო გამომცემლობა, 1955.

წერეთელი 1956: წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული* თხუთმეტ ტომად. ტ. 5. თბილისი: საქართველოს ს.ს.რ. სახელმწიფო გამომცემლობა, 1956.

ხინთიბიძე 1972: ხინთიბიძე ა. *აკაკის ლექსი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ხინთიბიძე 1987: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონის პოეტიკა*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1987.

NANA GONJILASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“The Knight in the Panther’s Skin” – Interpretations and Tests in Galaktion Tabidze’s Poetry

Uniqueness of Rustaveli and his „The Knight in Panther’s Skin“ as something giving feeling with love, wisdom and heroism is characteristic for lyrics of Galaktion. Rustaveli – „meskhi“, singer tiger, poem of tiger, in Galaktion’s poetry refers to new images. It doesn’t deal with „The Knight in Panther’s Skin“ only, but is expressed in other thematic verses. For Galaktion „being in panther’s skin means eternity of love. Real poet is a tiger wounded with love, enchained Amiran looking through the eyes of a tiger; bravery of people impregnated with „strife of ideas“ facing future faith.

Key words: Rustaveli Galaktion Images-symbols Panther’s Skin

ნანა გონჯილაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„ვეფხისტყაოსანი“ – ინტერპრეტაციები და ცდანი გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში

შოთა რუსთაველის სწორუპოვრობისა და „ვეფხისტყაოსნის“ შთაგონებით ახალ სახექმნადობათა ამეტყველება და ინტერპრეტაცია, თუ შეიძლება ითქვას, ყველაზე მეტად გალაკტიონის ლირიკაში იხილვება. პოეტი სისხლხორცეულად გრძნობს და განიცდის „ვეფხისტყაოსანს“, ვითარცა „მზიური გრძნობის“, სიყვარულის, სიბრძნისა და გმირობის სადიდებელ პოემას. შოთა რუსთაველი – „მესხი“, „მომღერალი ვეფხვის“, „ვეფხისტყაოსანი“ – „ვეფხის პოემა“ – გალაკტიონის პოეტურ სიტყვაში ახალ განსახოვნებათა დასაბამია. „გაშლი ვეფხისტყაოსანს და ვეფხად გადაიქცევი“ („...ნაძვის ხეების ელვარება...“) – ამბობს პოეტი და ეს გარდასახვა პოემის სისხლხორცეულ, სულით ხორცამდე განცდას, გათავისებასა და აღქმა-გააზრებას გულისხმობს. „ვეფხის პოემა – აი, მართლა აკადემია“ („შოთას უკვდავის სახელდება“ – ტაბიძე 1973: 139), – როგორც გალაკტიონი „ვეფხისტყაოსანს“ უწოდებს, მის ლირი-

კაში ვეფხის განსახოვნებათა ერთგვარი განმსაზღვრელია. ეს ეხება არა მხოლოდ „ვეფხისტყაოსანთან“ დაკავშირებულ პოეტურ სიტყვაქმნადობებს, არამედ სხვა თემატიკის ლექსებსაც. მიჯაჭვული ამირანის „ვეფხვის თვალით“ გამოხედვა (პოემა „ამირანი“), „იდების ჟინით“ გაჯერებული მომავლის რწმენასთან პირისპირ მდგომი ადამიანი-ვეფხვის გულუშიშრობა – „როს ვეფხვი ხარ და მომავლის, გჯერა, არ გეშინია“ („ათას ცხრაას ორმოცი წელი“ – ტაბიძე 1970: 215), გმირული შემართების წარმომაჩენელი „ფხიანი ვეფხვის ნახტომი“ („აფხიარცა“ – ტაბიძე 1967: 284) და მრავალი სხვა სტრიქონი მითოსურ სახეებთან ერთად „ვეფხისტყაოსნის“ სიმბოლიკითაა ნასაზრდოები. გალაკტიონს მრავალი ლექსი აქვს მიძღვნილი რუსთაველისა და მისი პოემისადმი. აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთ მათგანში ლირიკული სუბიექტის ჩანაცვლება ხდება და რუსთაველის სიტყვას გალაკტიონის ხმა უერთდება. ლექსში „შოთა რუსთაველი შავი ზღვის პირად“ პოეტის წარმოსახვით შავი ზღვის სანაპიროდან მშობლიურ მინას მიადგა გადახვენილი მოყმე – რუსთაველი, რომელიც ქებას ასხამს დანატრებულ მხარეს და ემადლიერება ყველაფრისათვის. იგი მზადაა სამშობლოს შესწიროს თავი.

სამშობლოს მიმართ რუსთაველის ერთგვარ მონოლოგ-აღსარებას გალაკტიონი საკუთარ სათქმელად იხდის და, შესაბამისად, მშობლიური მიწის სიყვარულის სადიდებელში მისი დამოკიდებულება მყდრადდება, „უთვალავი ფერით“ შემკული ქვეყნის ედემად აღქმა მისი სუბიექტური განცდაა. გალაკტიონი საქართველოს პიროვნულობით აღბეჭდავს და მისი შინაგანი ბუნების, მახასიათებლად ახალ ოდენობას იშველიებს – „ვეფხვობას“. „ვეფხვობა“ აქ პირდაპირ რუსთაველის სახისმეტყველებას მიემართება და ქვეყნის შეუპოვარ ბუნებასთან ერთად, მისი მშვენიერების განცდასაც ითავსებს. გალაკტიონისათვის „ვეფხვობა“, როგორც ჩანს, საუკეთესოდ წარმოაჩენს ქართველი ადამიანის ხასიათის თვისებებს. ამდენად, „ვეფხისტყაოსნის“ კონკრეტული სახე-სიმბოლო სინა-არსი გალაკტიონის ლექსის მიხედვით, ზოგადქართული ბუნების თავისებურებად წარმოდგება.

ლექსი „მესხის გამოხედვა“ კვლავაც ქართველის საამაყო „ერთ ვინმე მესხს“ – რუსთაველს – ეძღვნება. გალაკტიონი ვეფხვის სიმბოლიკას აქაც იმავე შინაარსით მოიხმობს:

ვეფხვების შემოგარეებს
სხვა ვერვინ იტყვის მესხურად.
(ტაბიძე 1966: 198)

ვეფხვის სახე-სიმბოლო გალაკტიონის სხვა ლექსშიც – „მესხეთ-ჯავახეთი“ – წარმოჩინდება. პოეტი რუსთველური სიტყვით სახელდება ამ კუთხეს და მას საქართველოს „სახეს“, მის „ფერს“ უწოდებს. აქვე ხმიანდება პოეტის ნატვრა-ოცნება:

ამოძრავდეს მთა და ქედი, გამოზრწყინდეს ქართლის ბედი,
ახმაურდეს ვეფხი მეტი, მეტის ძალით და იმედით —
დღეგრძელობდეს მესხი, თან ის მესხი უახლოეს ხანის,
მესხი „ვეფხისტყაოსანის“, მესხი – მესხეთ-ჯავახეთის!
(ტაბიძე 1966: 232)

აქ „ვეფხვი“ და მისი „ხმაური“ ქართველ კაცს მიემართება და ვეფხვებრი სიძლიერის, შემართების და იმედით აღვსების ნატვრას უკავშირდება. ვეფხვი, ერთგვარად, წარსულისა და აწმყოს გამაერთიანებელი ადამიანის სახეა, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ მესხს, რუსთაველსა და გალაკტიონის თანადროული მესხეთ-ჯავახეთის მკვიდრთ, ქვეყნის შემოქმედთა სისხლხორცეულ კავშირს გულისხმობს.

ვეფხვის ქვეყნის სახე-სიმბოლოდ აღქმა, ჩვენი აზრით, ვიზუალურ მხარესთან (კონტრასტულ და ფერადოვან გარემოსთან) ერთად, ქვეყნის რაობას, ერის მსოფლმხედველობას (ევროპული და აზიური ბუნებისა და ცნობიერების სინთეზს, სიკეთე-სიყვარულისთვის და ბოროტებასთან მებრძოლ ბუნებას, თავდაჭერილობასა და სიფიცხეს, მიმტყვევლობასა და შეურიგებლობას, სტუმართმოყვარეობასა და მტრის მტრულად დახვედრას და ა.შ.) მიემართება. ამავდროულად, რუსთაველის მიერ ნესტანის (და ზოგადად – ქალის) ვეფხვის სახებად აღქმა დედა-ვეფხვის დედა-სამშობლოს ცნებასთან მიმართებასაც გამოკვეთს, რაც, ვფიქრობთ, სამშობლოსა და ქალის ერთი და იმავე სახისმეტყველებით, ვეფხვის სიმბოლოთი გააზრებას „უცხო და საკვირველ“ პოეტურ ხილვად აღარ აქცევს.

„ვეფხისტყაოსნის“ ნესტანის ვეფხვის სახებად წარმოსახვა საფუძველი და შთამაგონებელია გალაკტიონის ლექსში „ჩვენი საზღვრები გადმოლახა“ ომში მიმავალი მეომარი ქალის სახისა. მჭედელი მამა ქალიშვილს გულის გასართველად ომში „ვეფხისტყაოსანს“ ატანს და ეუბნება:

როდესაც განახო, ვეფხვო, მოსული
გზებით მარჯვენით... (ტაბიძე 1967: 35).

ომში მიმავალი ქალი გალაკტიონის წარმოსახვაში სწორედ ნესტანის სახე-სიმბოლოს განასახიერებს, მასავით შეუპოვარს, მრისხანეს,

ბობოქარს, დაუდგრომელს და იმავდროულად მშვენიერს, ნაზს და მომხიბვლელ არსებას.

„ვეფხისტყაოსნის“ ავთანდილის ვეფხისტყაოსნობას და ვეფხვის ნატებს უკავშირდება გალაკტიონის ლექსი „ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“:

ძველ სასახლეში ვეფხვის ტყავებით
ფარავდა ვინმე გობელენს, მანდილს,
შვენოდა იგი ფერ აყვავებით
აქ სადარბაზოდ მოსულ ავთანდილს.
(ტაბიძე 1966: 199)

გალაკტიონის ნარმოსახვაში ვეფხვის ტყავის ფერებით „დამშვენებული“ ავთანდილი, „არაბეთიდან მოსული მონა“, „მცოდნე ჰაფიზის, მცოდნე გაზელის“, რუსთაველის სახედ აღიქმება, რომელსაც თამართან „ლექსების კონა“ მიაქვს. გალაკტიონის მიერ ავთანდილის სახეში რუსთაველის ნარმოდგენა მიჰყვება სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულ მოსაზრებებს, რომელთა მიხედვით, რუსთაველი თავის სახე-ფერად ტარიელს ან ავთანდილს სახავს.

პოემა „სინათლის ყვავილი“ კიდევ ერთხელ გააცოცხლებს ვეფხის ტყავით მოსილ ველად გაჭრილ მიჯნურს – თამსირს:

უეცრად მივიდა
კაცი ხანდაზმული,
მხარზე ვეფხვის ტყავი
ჰქონდა გადაცმული (ტაბიძე 1973: 22).

ვეფხისტყაოსანი კაცი წვეულებაზე ერთ ქალს, მეგის, „სინათლის ყვავილს“ მიაერთმევს, წინა დღით რომ შეჰპირდა. საბოლოოდ ირკვევა, რომ მისი შეხვედრა სხვა მეგისთან ასი წლის წინ იყო.

აღნიშნულ ლექსთან დაკავშირებით მ. გუგუშვილი ნაშრომში – „რუსთაველი გალაკტიონის პოეზიაში“ – აღნიშნავს: „პოემის დრამატულ ვარიანტში, რომელიც რამდენიმე ხელნაწერთაა შემონახული, მასპინძელი მიმართავს თამსირს:

თამსირ! ვით ატარე
შენ ეს ასი წელი?
რისთვის რუსთაველის
გახდი ტარიელი? (იქვე)

ამრიგად, ტარიელის პროტოტიპია სატრფოს დავალებით ველად გაჭრილი მიჯნური, რომელიც ას წელს ეძებდა სინათლის ყვავილს და გვიან, მაგრამ პირნათლად ბრუნდება სატრფოსთან, ვეფხის ტყავით შემოსილი“ (გუგუშვილი 1975: 43).

ჩვენი აზრით, „სინათლის ყვავილი“ პოეტურ შემოქმედებას გულისხმობს (რუსთაველი, თამარი, „ვეფხისტყაოსანი“ – თამსირი, მეგი, „სინათლის ყვავილი“. ზოგადად, გალაკტიონი ამ განსახოვნებით წარმოაჩენს რუსთაველური ჭეშმარიტი სიყვარულის მარადიულობას, რომელიც ყველა ეპოქის კუთვნილებაა და რომელსაც ყველა დროში ჰყავს თავისი ვეფხისტყაოსანი, სატრფოსათვის ველად გაჭრილი რაინდები, „ვეფხისტყაოსნითა“ და „სინათლის სხივით“ დამშვენებულნი.

გალაკტიონი ლექსში „ვნერ ვინმე მესხი მელექსე“ საკუთარ თავს წარმოსახავს მესხ მელექსედ, რომელიც მის შემოქმედებაში რუსთაველს განასახოვნებს. ეს ლექსი ერთგვარად წარმოაჩენს გალაკტიონის მეორე პოეტურ „მეს“, აქაც ხდება ლირიკული სუბიექტის ჩანაცვლება და ლექსის სტრიქონებში შესაძლოა რუსთაველის და იმავდროულად, გალაკტიონის სიტყვის ამოკითხვა:

შმაგი, ვით ვეფხვი დაჭრილი,
მშობლიურ მთა და ველებზე,
ვარ ოცნებისთვის გაჭრილი
მე, ვინმე მესხი მელექსე (ტაბიძე 1966: 128).

„ვეფხისტყაოსნის“ ეპილოგისეული „ვინმე მესხი მელექსე“, რომელიც გალაკტიონის შემოქმედებაში თამარზე გამიჯნურებული „დიდებული“, „ღვთაებრივი“, „მზეთა მზე“ რუსთაველის პიროვნებადაა მიჩნეული, პოეტისათვის იმავდროულად საკუთარი პოეტური „მე“-ს იდენტობად მოიაზრება, სიყვარულითა და პოეზიით „დაჭრილი ვეფხის“ სახებად:

ჯერ ლექსი მწვავდა, მერე მზე,
ჯერ მზე და მერე ლექსები (იქვე, 127).

ზემოგანხილული ლექსების საფუძველზე შესაძლებელია თქმა იმისა, რომ გალაკტიონის შემოქმედებაში არაერთგზის ვლინდება შო-თა რუსთაველის პოემის სათაურის და მისი მთავარი სიმბოლოს – ვეფხვის – პარადიგმული სახისმეტყველება, რომელიც ამასთანავე ახლებურ დატვირთვის იძენს და მრავალმხრივი შინაარსით წარმოჩინდება. გალაკტიონისთვის „ვეფხისტყაოსანი“ სრულიად საქართველოა, ამიტომაც

იხილვება მის პოეზიაში „ვეფხვობა“, „ვეფხვების შემოგარენი“, ვეფხვის ტყავის საღებავებით გაჯერებული სივრცე, ვეფხვისდარი ქართველი, „ვეფხვის თვალით“ გამოხედვა, „ფხიანი ვეფხვის ნახტომი“ და თავად „ოცნებით გაჭრილი“ პოეტი, სიყვარულით „დაჭრილი ვეფხვი“.

„პოემა ვეფხვისა“ სრულიად განსხვავდება გალაკტიონის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ თემატიკაზე შეთხზული ლექსების ციკლისაგან. იგი ცალსახად მოდერნისტულია; ერთდროულად ექსპრესიონიზმისა და იმპრესიონიზმის, ნანილობრივ ეგზისტენციალიზმის, უმეტესწილად კი სიმბოლიზმის ნიშნებს ითავსებს. შესაბამისად, „პოემა ვეფხვისა“ მრავალპლანიანი აზრობრივი შრეების წვდომისაკენ მიმართავს მკითხველის ფიქრსა და წარმოსახვას, განსჯასა და ხედვას, რაც აზრის პლურალიზმის განმაპირობებელი და განმსაზღვრელია. ლექსში კონკრეტულთან და ამ კონკრეტულის მიმანიშნებლბთან ერთად, რომლებიც „ვეფხისტყაოსანს“ უკავშირდება, პოეტი ვიზიონერული მხატვრული სამყაროსა და აბსტრაქციის გზით, მკითხველის გულიყურს მასშტაბური ხედვა-ჭვრეტისაკენ წარმართავს. ეს იმგვარი, რაღაც არაცნობიერი და ღრმა იდუმალებით გამსჭვალული ფიქრი-წარმოსახვაა, რომელიც დრო-სივრცის საზღვრებს ერთგვარად მოხაზავს და იმავდროულად კიდევ შლის და არღვევს, სიახლოვე-სიმორის და უდროო-დროის განზომილებით წარმოდგება. „პოემა ვეფხვისა“ მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს ამჟღავნებს; მასში მოდერნიზმის ესთეტიკა და პოეტიკა ვლინდება.

ლექსის სათაური „პოემა ვეფხვისა“ იმთავითვე „ვეფხისტყაოსნისკენ“ მიმართავს ფიქრს და მკითხველიც ამგვარი მზაობით აღჭურვილი მიჰყვება სტრიქონებს, თუმცა კი გალაკტიონი, რუსთველისეული მეტაფორული აზროვნებისდა კვალობაზე, ახალ, პირად-ინდივიდუალური გრძნობად-განცდებით გამსჭვალულ სივრცეებს მიგვაახლებს. ეს გალაკტიონის შეგრძნებათა, განწყობათა, ხედვათა წყებებია და, შესაბამისად, მკითხველი რუსთაველის ფიქრზე ნაფიქრს საფიქრალად იხდის და თავადაც (ცნობიერედ თუ უცნობლობით) ახალ ფიქრთა, მსჯელობათა და ხედვათა „დამბადი“ ხდება. ამდენად, გალაკტიონი ერთგვარი მედიუმიან რუსთაველსა და მკითხველს, შესაძლებელსა და შეუძლებელს, რეალურსა და მიდმურს, არსებულსა და სასურველს შორის. მკითხველი „ორგემაგე“ მეტაფორა-სიმბოლოების ამომცნობ-ამომხსნელის ურთულეს როლში აღმოჩნდება და ეპოქათა დრო-სივრცით დახაზულ ლაბირინთში ვარაუდებითა და ალბათობებით გზის გამკვალავის ფუნქცია ენიჭება. გალაკტიონის ზმანებადქცეულ ფიქრთა ხვეულებში „ვეფხისტყაოსნისეული“ პასაჟების გარდათქმათა ჩართვა მკითხველს

რუსთველის ნათქვამისაგან მოწყვეტის საშუალებას არ აძლევს, თუმცა კი დრო-სივრცული განზომილების მასშტაბურობა ამისკენ უბიძგებს.

ლექსის სათაური – „პოემა ვეფხვისა“, რუსთაველის პოემის გალაკტიონისეულ ხედვასა და აღქმას ითავსებს, კერძოდ, ლექსის სახელდებაში არ ჩანს ვეფხვის ტყავის მატარებელი გმირი და მხოლოდ ნესტანის სახე-სიმბოლო, ვეფხვი, წარმოჩინდება. ვფიქრობთ, გალაკტიონის ლექსის სათაური, უფრო მეტად, მკითხველზეა ორიენტირებული, რათა იმთავითვე გაცხადდეს ლექსის თემატიკა, უანრის მითითება კი თვალნათლივ გამოკვეთს „ვეფხისტყაოსანთან“ მიმართებას (და, ალბათ, განასხვავებს მას ხალხური „ლექსი ვეფხისა და მოყმისაგან“). და მართლაც, „პოემა ვეფხვისა“ რეციპიენტის წარმოსახვაში მხოლოდ და მხოლოდ „ვეფხისტყაოსანს“ მიემართება, რამეთუ ქართველი მკითხველი ვეფხვთან დაკავშირებულ სხვა პოემას არ იცნობს.

„პოემა ვეფხვისა“ კლასიკური ლექსის კანონის ფარგლებს ნაწილობრივ მისდევს. პოეტის ამგვარი არჩევანი, ალბათ, ლექსის შინა-არსმაც განაპირობა – რუსთაველი გარკვეული პირობითობებისგან თავისუფალი მოაზროვნე და „ვეფხისტყაოსანი“ – ახალი, რენესანსული სულის, პიროვნული თავისუფლებისკენ მსწრაფი და თავისუფლებას ნაზიარები ადამიანების სამყარო. ამგვარი შინა-არსის ლექსი კლასიკური საზომის ჩარჩოებში ვერ „დაეტევა“. აქ სუბიექტურ სინამდვილეს მხატვრული სინამდვილე უდევს საფუძვლად და ეს მხატვრული სამყარო ახალ მხატვრულ განსახოვნებას ესაძირკვლება. გალაკტიონის პირად-ინდივიდუალურს რუსთველური საყოველთაო განსაზღვრავს და წინამძღვრობს, გარკვეულ გზასა და გეზს აძლევს.

ლექსის დასაწყისი სტრიქონები – „აქ დასიცხული თვლემით გრძნობენ ვეფხვთა სიარულს, თითქო ცეცხლში ხარ და განწირულ სიტყვას ჰკიოდე...“ (გვ. 305) – ერთგვარად ასოცირდება ედვარდ მუნკის ნახატთან „ყვირილი“, რომელიც, თავის მხრივ, „ყვირილის ხელოვნების“, ექსპრესიონიზმის დასაბამს უკავშირდება. „...ჰერმან ბარი ამ მიმდინარეობის შესახებ წერდა: „არასდროს არ ყოფილა ასეთი დრო; საშინელებით, მომაკვდინებელი შიშით შეჰყრობილი დრო. არასდროს არ ყოფილა სამყარო ასეთი მკვდარივით მდუმარე. არასდროს არ ყოფილა ადამიანი ასეთი უსუსური. არასდროს არ ყოფილა ის ასეთი დამინებული. არასდროს არ ყოფილა სიხარული ასეთი მკვდარი. გასაჭირი ღრიალებს, ადამიანი საკუთარ სულს უხმობს, დრო გასაჭირის გამომხატველ ღრიალად იქცევა. ხელოვნების ღრიალი წყვდიადში უერთდება ამ ყველაფერს. ეს ღრიალი დახმარებისკენ მოწოდებაა, ის სულს უხმობს. ეს არის ექსპრესიონიზმი“ (ბოიდი 1925: 236)“ (ლომიძე 2016: 12).

ეს სიტყვები გალაკტიონის თანადროულ ეპოქას და პოეტის სულიერ მდგომარეობას სავსებით შეესატყვისება, რასაც ლექსის ზემომოხმობილი სიტყვები ცხადყოფს. ამ აზრს ამონმებს სიტყვა „აქ“, რომელშიც, ვფიქრობთ, საქართველო იგულისხმება, სადაც ვეფხვის-დარ გმირთა „სიარულს“ ყოველგვარ ფსიქო-სომატურ მდგომარეობაში მყოფნი „გრძნობენ“ და „ხედავენ“ („თვლემშიც“ კი). „აქ“ ერთგვარად შემოსაზღვრავს და აკონკრეტებს სივრცესა და დროს, რომელიც „ცეცხლში“ ყოფნასთან ასოცირდება. და ამ შეჭირვებასა და გაუსაძლის ტკივილში, სიკვდილს რომ აახლოვებს, გალაკტიონისთვის ერთადერთი და მთავარი შვება სიტყვის ამოთქმა, „სიტყვის კივილია“, რომელიც, მისი თქმით, „განწირულია“. ეს მთავარი სიტყვა, როგორც ლექსში იკითხება, „ვეფხისტყაოსანს“ უკავშირდება –

ცას, დედამინას, ადამიანურს
„ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებში ვხედავ არეულს.
(ტაბიძე 1973:305)

ეს ორი ტაეპი ერთიანად იტევს „ვეფხისტყაოსნის“ შინა-არსს, ამქვეყნიურის იმქვეყნიურთან მიმართებას და უმთავრესს, „ადამიანურს“, რომელიც რუსთაველის ეპოქის მთავარი სიახლეა, რენესანსული სულის გამომხატველი და რომელიც გალაკტიონის ეპოქისათვის ერთობ გაუცხოებული და შორეულია.

ლექსში „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული სინამდვილის და მისი განმასახოვნებელი მხატვრულ ენის წიაღში პირად-ინდივიდუალური განწყობის, სიზმრისეული წარმოსახვის და ალუზია-რემინსცენციების გზით, ახალი მხატვრული სინამდვილე და სახექმნადობათა წყება იქმნება, მკითხველი რუსთაველსაც ეზიარება და გალაკტიონისეულ გააზრებასაც საფიქრალად იხდის. გალაკტიონი „ვეფხისტყაოსანსა“ და მკითხველს შორის ერთგვარი მედიუმი, „გზა და ხიდი“.

ზემომოხმობილი ტაეპები, გარკვეულწილად, შესავალია, რომელიც ლექსის შინაარსს განსაზღვრავს და „ვეფხისტყაოსნის“ გალაკტიონისეულ ხედვასა და სისხლხორცეულ გრძნობა-განცდას ათვალსაჩინოებს. ლექსის მომდევნო სტრიქონები, ვფიქრობთ, ჯვარსახოვნებითაა წასაკითხი, რამეთუ მათში „ვეფხისტყაოსნის“ პასაჟებთან ერთად, შესაძლებელია, გალაკტიონის თანადროული ყოფის სინამდვილის ამოიკითხვა –

ვით სულდგმულები, ირევიან მცენარეები,
ვეფხვი მოქმედობს ღმობიერი და თან მრისხანე,
ხან მნგრეველების არის ყრილობა:

იფეთქა ცეცხლმა, იბუგება მთელი ქვეყანა –
ზეციით სიცივე და გულგრილობა
ვის სურდა ქვეყნად ჩამოეყვანა? (იქვე: 305)

მოხმობილი ნაწყვეტი იმთავითვე ცხადყოფს „ვეფხისტყაოსნი-სეულ“ მხატვრულ სინამდვილეს, რომელიც „უთვალავი ფერით“ შემკულ ქვეყანას, ადამიანის გარემომცველ სივრცეს ერთიანად ასულიერებს, თვით უსულო საგნებსაც კი ასულდგმულებს, სიცოცხლით ალავსებს. „ლმობიერი და თან მრისხანე ვეფხვი“ ნესტანის პიროვნებას, მის შინა და გარე სახეთ მიემართება – „ვეფხი შვენიერი“ და „ვეფხი პირგამეხებული“, რომელიც „მოქმედობს“, რამეთუ მისი ჩანაფიქრით, სიტყვითა და მოწოდებით პოემაში ახალი, ხიფათითა და ტრაგიზმით აღსავსე გზა იწყება.

გალაკტიონი „მნგრეველების ყრილობაში“, შესაძლოა, გულისხმობდეს ნესტანის გათხოვებასთან დაკავშირებით ფარსადანის, მისი მეუღლისა და სამ დიდებულთა თათბირს, რომელსაც ქვეყანაში არეულობა, ტახტის მემკვიდრის გადაკარგვა-გაუჩინარება და დიდი უბედურება მოჰყვა (იგულისხმება შემდგომში ხატაელთა შემოსევა). გალაკტიონის შეკითხვა, რომელიც ამქვეყნად „ზეცის სიცივისა და გულგრილობის“ დასადგურების მოსურნეთა ვინაობის გაგებას ეხება, შესაძლოა, ფარსადანს და ნესტან-ტარიელსაც მიემართებოდეს, რამეთუ აღნიშნული ეპიზოდის მრავალგვარი ნაკითხვაა შესაძლებელი. შესაბამისად, პოეტის შეკითხვა არ აზუსტებს ადრესატს და ამდენად, რუსთაველის კვალობაზე, მკითხველს საფიქრალად უტოვებს, ამოიცნოს, ვინ არის ამ „ნგრევა“-არეულობის მომწყობი მთავარი მოქმედი პირი.

ვერტიკალური ნაკითხვით, რომელიც ზემოაღნიშნული ტაეპების მეორე პლანს გულისხმობს, შესაძლებელია, აქ იგულისხმებოდეს კომუნისტური და, ზოგადად, დიქტატორული რეჟიმის სისასტიკე და უმონყალო რეპრესიები, რომლებიც ადამიანთა გარკვეულ ჯგუფს – „მნგრეველებს“, აერთიანებს („იფეთქა ცეცხლმა, იბუგება მთელი ქვეყანა“). „ზეციით სიცივე და გულგრილობა“, ვფიქრობთ, დამნაშავეთა კვლავაც „ბოგინს“ და მათ მიერ ჩადენილი უსჯულოების განუკითხაობას უნდა მიემართებოდეს.

შესაძლებელია, „მნგრეველების ყრილობა“, ზოგადად, ბოროტების კრებითი სახელი იყოს და მასში სიკეთის „მნგრეველთა“, ყოველივე ადამიანურის წინააღმდეგ მიმართული ძალის სიმბოლო იგულისხმებოდეს.

გალაკტიონი ლექსის შემდგომ ტაყებში მკითხველს მიმართავს და „ვეფხისტყაოსნის“ „ჯერ არნახული“, „უცხო და საკვირველი“ სამყაროსკენ მიაპყრობინებს მზერას, თავად კი ამ თვალთ უხილავი, წარმოსახვითა და გონების თვალთ „საჭვრეტი“, დრო-სივრცით უკიდევანო ქვეყნიერებისკენ მიუძღვის. და ამ გზაზე, უპირველესად, ერთ-ერთ საოცრებას – ნაპირზე მოსასმენად გამომსხდარი ქვების სულიერებას („შეხედეთ: ქვებიც გამომსხდარან მოსმენად მშვიდი“ – 306) – დაანახვებს და შეაგრძობინებს. „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონთა გალაკტიონისეული გარდათქმა ავთანდილის „გალობიდანაა“, რომელშიც წამყვანია აზრი, რომ სამყაროში ყველაფერი ღვთიურობითაა აღბეჭდილი, რომ ადამიანია სამყაროს გვირგვინი („ჩვენ კაცთა მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერთა“) და სწორედ ის წარუძღვება ამქვეყნიურობას უფლის ნიაღისაკენ.

„ტრადიციასთან კავშირის, გარკვეული კულტურული კოდების, ციტატურობის განსაკუთრებული ინფორმაციული და კონსტრუქციული მნიშვნელობა, მათი გამოყენება ლექსის იერსახის განმსაზღვრელ საწყისად გალაკტიონის ლექსის ერთ-ერთი არსებითი ნიშან-თვისებაა. მის ლექსებში ცხადად ისმის სხვადასხვა პოეტურ სისტემებთან და ლიტერატურულ და კულტურულ ტექსტებთან უწყვეტი დიალოგი, რითაც მუდმივად შეგვახსენებს, რომ არა მხოლოდ თავისი, არამედ სხვისი სიტყვებითა და ინტონაციით მეტყველებს, რომ მის ლექსებში არა მხოლოდ პირადად მისი და ქართული, არამედ სხვადასხვა კულტურა ხმიანობს“ (კენჭოშვილი 2016: 160).

გალაკტიონის გააზრებით, „ვეფხისტყაოსანი“ მათრობელი „მშვიდი სამუშისა“ და „მშვიდი ჭავლეტის“ ნიაღია, სადაც ყოველივე, სანსკრიტის მსგავსად, სიძველით სუნთქავს. პოეტი რუსთველის ქმნილებაში საყოველთაო სიბრძნესა და ჭეშმარიტებას ხედავს, აღმოსავლეთივით ძველს და ამავდროულად – მარად ახალს, განახლებადს (აღმოსავლეთის უძველესი სიბრძნის ყოველგვარი გამოვლინების დასავლეთისგან მიღების, განახლებისა და გარდასახვის კვალობაზე) –

აქ ძველი არის ყველაფერი, როგორც სანსკრიტი,
მაგრამ ახალი მუდამ, როგორც აღმოსავლეთი (იქვე: 306).

ეს ორი ტაყები სავსებით იძლევა საფუძველს თქმისა – გენიალური შემოქმედის გენიალური წვდომა. და მართლაც, „ვეფხისტყაოსანი“ – შუასაუკუნეებისა და რენესანსის სააზროვნო ნაკადთა შორის „გზად და ხიდად“ გადებული, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის სხვადასხვა მოძღვრებათა, სიბრძნეთა და კულტურათა დამტევი, მათს საძირკელ-

ზე ამოზრდილი და ახალ „შტოთა“ გამომღები. „ვეფხისტყაოსანი“ – ქართველთა ეროვნულ-სარწმუნოებრივი იდეალების „ნათლის სვეტი“, საამქვეყნო და საიმქვეყნო იდეალების ჰარმონიული თანაყოფნის მქადაგებელ-შემსხმელი; ადამიანის ახალი იდეალისა და პიროვნულ-ინდივიდუალური სანყისის დამამკვიდრებელი; ამაღლებულის მშვენიერების, სულის განსხეულების შემსხმელი; მხატვრულ სიტყვაში განსახოვნების ყოველი ფორმის შემთავსებელი და კიდეც მრავალი სხვა.

ამდენად, გალაკტიონმა პოეტური „იდუმალი გზებით“ ორიოდ ტაეპში გააცხადა საკითხთან დაკავშირებით მეცნიერ-მკვლევართა მრავალრიცხოვან ნაშრომებში გამოთქმული შეხედულებანი და სჯანი. ლექსის მომდევნო სტრიქონები, თითქოს, კვლავაც არაბეთის სპასპეტს და მის „გალობას“ დასტრიალებს, მაგრამ აქ, სავარაუდოდ, პოეტის ლირიკული „მე“ შემოდის, რომლის ხმა ამ „გალობას“ ეხმიანება, მხოლოდ – თანადროულ ეპოქასთან მიმართებით:

ასეთ ოცნებას ხსნა არ მოელის,
სიმღერა აღარ იგრძნობს დაასრულს.
დაცხრება სული უდაბნოელის,
გულცივი ზეცა რომ გადასაზროს (იქვე: 306).

პირველი ტაეპის შინაარსიდან გამომდინარე, პოეტს, სავარაუდოდ, იმის თქმა სურს, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ ახდენილი ოცნებაა და ამგვარი საოცნებო სრულქმნილების შექმნა აღარაა საგულვებელი, რომ რუსთაველმა „ვეფხისტყაოსნით“ ამოწურა სათქმელი და „იგრძნო დასასრული“. მსგავსად ამისა, მისი „ქნარი“ დასასრულს ვერ შეიგრძნობს. ალბათ, ამას გულისხმობდა პოეტი, რომ „უცხოა და საკვირველის“ შექმნას თავისი დრო და ჟამი აქვს, რომელიც პოეტმა უნდა იგრძნოს და გაასრულოს, როგორც რუსთაველმა – „ვეფხისტყაოსანი“ და ავთანდილმა – „გალობა“, მიჰყვეს რუსთაველის ნათქვამს შაირობისა და სხვადასხვა რიგის მელექსეთა შესახებ; „უდაბნოელი“ კი – ზემომოხმობილი ტაეპებიდან გამომდინარე, რუსთაველი უნდა იყოს (რაც, შესაძლოა რუსთაველის ბერად შედგომის გადმოცემას უკავშირდებოდეს, ან სიმბოლურად – მწყურვალ მეუდაბნოეს, ნყურვილის დაოკებით, „ვეფხისტყაოსნის“ გასრულებით, სულის მომშვიდება-„დაცხრომა“ რომ შეძლო). მხოლოდ ამგვარი გზითაა (სულის მომშვიდებით) შესაძლებელი, როგორც გალაკტიონი ამბობს, „ზეცის გადასაზვრა“, საკუთარი ნააზრევით, ფიქრითა და განსჯით ზეცას მიწვდომა (გავიხსენოთ ავთანდილის სიტყვები – „მით ვისწავლებით, მოგვეცეს შერთვა ზესთ

მწყობრთა წყობისა“ – 781, 4). ამავე ტაეპში „გულცივი“ ზეცა გალაკტიონისეულ შეფასებად წარმოდგება, რომელიც შესაძლოა, რუსთაველს მიემართებოდეს, ვითარცა მისი „არ წყალობისა მთოველი“ (რაც მისი პიროვნების შესახებ არსებულ გადმოცემებს უნდა მიჰყვებოდეს) ან თავად გალაკტიონის სულიერი განწყობის, უიმედობისა და მიუსაფრობის გამომხატველი იყოს (რასაც პოეტის ბიოგრაფია და მისი არაერთი ლექსი მოწმობს).

ლექსში უეცარი გადასვლები, თითქოს დაუმთავრებელი და შეწყვეტილი აზრები ერთგვარი მინიშნებებია, რომლებიც მკითხველისაგან ელის დასრულებას; გალაკტიონის წარმოსახული სამყარო მისგან თანაშემოქმედებას ითხოვს. და ეს იოლი არაა, რთული შემოქმედებითი გზაა, გულითა და გონებით საგრძნობ-საძიებელი და იმავდროულად – საფრთხილო. პოემაში თავჩენილი მხატვრული პარადიგმები წმინდა რუსთველურ ორიგინალურ სახექმნადობებთან ერთად, პოეტის მიერ სხვადასხვა კულტურული კოდების, სიმბოლოების, ალუზიების, რემინისცენციების მოხმობით წარმოჩინდება. აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს უკანასკნელნი არა პირდაპირ, უცვლელად არის გადმოტანილი, არამედ რუსთაველის განსახოვნებათა კვალობაზე, ძველის შენარჩუნებით და ახალ თვალსაწიერთა (თუნდ ერთი შტრიხის) გახსნით ვლინდება.

ლექსში ზოგჯერ ლოგიკური კავშირების დაფიქსირება ძნელდება, თუმც ფსიქოლოგიური კავშირი შენარჩუნებულია „... რაც ექსპრესიონიზმისა და სურრეალიზმის გავლენით ეგზომ თვალსაჩინოა მოდერნისტების შემოქმედებაში“ (კენჭოშვილი 2016: 36).

ლექსში დროის უწყვეტობის განცდას „საუკუნეთა მღვრიე მრავლობის“ გასვლის და შთამომავლობის შთამომავლობით ჩანაცვლება-„ჩამოცლის“ აღნიშვნა ქმნის და მკითხველიც, გალაკტიონთან ერთად, გადაეგლება საუკუნეთა მდინარებას და მოულოდნელად „მსოფლიოს დედის“, მაიას, წიაღში აღმოჩნდება. აქ სათქმელი თითქოსდა „ვინროვდება“ და მოულოდნელად პოეტის მზერა, ერთი შეხედვით, სრულიად მოულოდნელ სურათს ხატავს –

ქარმა ველებზე ძნები დაშალა
და მიმოფანტა ქვეყნის კიდეზე:
შევუნთოთ ცეცხლი, რომ იგი ალი
იყოს უვრცესი და უდიდესი! (იქვე: 306)

ეს წიაღსვლა ამგვარ შთაბეჭდილებას მხოლოდ ერთი შეხედვით ქმნის. ვფიქრობთ, ძნები, სიმბოლურად, ერთად თავმოყრილი იმ კულტურის სულიერი საგანძურია, რომლიც თავისი ბრწყინვალეობით მთელ

ქვეყანას წვდება. სავარაუდოდ, ამგვარი გააზრებითაა შესაძლებელი, აიხსნას გალაკტიონის მოწოდებაც ამ ძნებზე ცეცხლის შენთებისაკენ, რათა მისი ნათელი და მხურვალეობა კონკრეტული სივრცის ფარგლებს გასცდეს.

ლექსში ამ სამყაროს სხვა სამყარო მოსდევს და ზენდების სამხრეთ-დასავლეთისკენ სვლას, „ინდოთა ჩანგის“ სამხრეთ-აღმოსავლეთით ამუსიკება ენაცვლება. აქ, სხვა სამყაროთაგან განსხვავებით, გალაკტიონი მეტ ყურადღებას ინდოეთს უთმობს, რაც სავსებით ბუნებრივია. ინდისა და პენჯის ხეობის, განგისა და ჰიმალაის ხსენებას კვლავაც აბსტრაქტული და ფერადოვანი ხილვის მსგავსი სურათი მოჰყვება –

გადაიშლება კვამლი მხუთარი
და გადიქცევა მზის ვუალებად,
შემდეგ იფეთქებს, რომ საკუთარი
ნარს მისცეს სუნთქვის საშუალება (იქვე: 306).

წინარე სტროფის მსგავსად, როგორც ჩანს, გალაკტიონი ინდოეთის სამყაროს განსახოვნების ბოლო ნაწილს ბუნების მოვლენათა არაორდინალური პოეტური ხილვით ასრულებს, რომელიც კვლავ და კვლავ პოეზიას უკავშირდება. გაშლილი „მხუთარი კვამლი“ – სიმბოლოურად, სიცოცხლის მომწამვლელი და ჩამკლავი გარემო – გალაკტიონის ხედვაში „მზის ვუალებად“ გადაიქცევა და „იფეთქებს“, რამეთუ ჭემმარიტების, სიკეთის შემცველი აზრი (რომელიც რალაც პერიოდში გაუსაძლისი გარემომცველი სივრცით სუნთქავს) არ იკარგება, მხატვრულ სიტყვად, „ქნარის“ ამოსუნთქვად იქცევა.

ლექსის მომდევნო სტროფიც, რომელიც უეცრად „მოვარდნილი ღვართქაფის“ ჰიმალაის მწვერვალების გზებისა და უფსკრულები-სკენ სვლას და ზეცას მიწვდომას ხატავს, ვფიქრობთ, ამ „ქნარის“ ამუსიკების სიმბოლური სახექმნადობაა, მოძრაობით, სიძლიერით, შეუპოვრობით დამუხტული და სულიერებით ზეცამდე ამაღლებული, ზეცას ნაზიარები –

ავა ზეცამდე – და შეეხება
იქ, ლაჟვარდებში რომ გემებია.
აჰა, ალისფერ ნაღმით შელება,
თითქო ის ცეცხლიც უგემებია (იქვე: 306).

გალაკტიონი ინდოთ ქნარის ამუსიკების შემდგომ ლაკედემონის და ელადის სიბრძნის ხსენებით, ძველი საბერძნეთის ცივილიზაცია-

საც სწვდება, ეგვიპტის მძლავრ გენიასაც ახსენებს და ეს ყველაფერი „ვეფხისტყაოსნის“ შინა-არსს მიემართება. ამას ცხადად მიაწინებს აღნიშნულ მონაკვეთში პოემის ამბის შესატყვისი რამდენიმე ტაეპის ჩართვა – „მეგობარს კიდევ მეგობარი შეურჩენია“ და „ისარი გულზე ვის არა სოდეს?“ (307). ეს სტროფიც პოეზიის ხსენებით სრულდება –

იყო მრავალი განადგურება,
ლექსთა სიკვდილი კი – არასოდეს (იქვე: 307).

ამდენად, გალაკტიონისათვის ყველგან და ყოველთვის, ყველა დროსა და სივრცეში პოეზია ხმიანობს („პოეზია – უპირველეს ყოვლისა“), ის ყოველგვარ ნგრევასა და უბედურებას, ქარ-ცეცხლსა და ნიაღვარს თავს აღწევს, საუკუნეებს გადასაზღვრავს და „გადასაზრავს“ და არასოდეს კვდება, რამეთუ ჭეშმარიტი პოეზია უკვდავია. ლექსში გაბნეული ყველა დრო-სივრცე საზრისს „ვეფხისტყაოსანთან“ მიმართებით იძენს. ამას, როგორც უკვე აღინიშნა, გალაკტიონი რუსთაველის ნააზრევის კვალობაზე გამოთქმული ტაეპების ჩართვით აღწევს, რათა მკითხველმა ამ წარმოსახვათა ლაბირინთში გზა არ დაკარგოს და გალაკტიონის გულისა და გონების თვალთ დასახული კულტურული მსოფლიოს თვალსაწიერი „ვეფხისტყაოსნის“ გასააზრებლად წარმართოს –

ომებში ლომი – ნახტომიდან შამბის არშიით,
ტაიჭნი ჰქრიან, როგორც მძაფრი ისრები ქარში,
მაგრამ ხანდახან დაუნდობელ გრძნობებზე სტირის
ელეგიური დღე იზიდას და ოზირისის (იქვე: 307).

ეს სტროფი სავსებით თვალნათლივ წარმოაჩენს „ვეფხისტყაოსნის“ პასაჟებს, ლომი ტარიელის მამაცობასა და „შამბის არშიით“ ნახატ გარემოს, ტაიჭთა ქროლას, იზიდასა და ოზირისის ელეგიური დღის ხსენებით კი – ნესტანისა და ტარიელის სიყვარულის ამბავს.

აქვე იხილვება „ვეფხისტყაოსნის“ არაბეთი, რწმენისა და „ოცნების ქვეშევრდომი“, „ძლიერი, გამძლე და ამაყი ტომი არაბთა“. გალაკტიონი ცხადი მინიშნებით როსტევეან მეფესაც ახსენებს –

მას რაინდული ჰქონდა სული, სავსე ანთებით,
ლაშქართ მრავალი აღტაცება მისდევდა თანა (იქვე: 307).

და ამ ეპიზოდშიც პოეზია ჩნდება. გალაკტიონის წარმოსახვაში როსტევეანის სამეფო საგანძურები „დაგროვილი ფოლიანტებითა“

აღსილი, მისი ეპოქა კი „პოეზიით მდიდარ ხანად“ წარმოდგება. გალაკტიონი ამ ეპოქისათვის მთავარს ამგვარად გამოკვეთს –

რაც ამ ხანაში არის მთავარი
და რაც ყველაზე უფრო შორია,
ეს: გადამრჩენი წვიმას ყავარი,
რითაც იფარავს ძველს ისტორია (იქვე: 307).

ვფიქრობთ, ყავარი, რომლითაც ისტორია სიძველეს ინახავს და იფარავს, სიტყვაა, როგორც პოეტი ამბობს, „საგანძურებში დაგროვილ ფოლიანტებში“ აღბეჭდილი სიტყვა. და თუ გავითვალისწინებთ ლექსის თემასა და მთავარ სათქმელს, აქ მხატვრული სიტყვა, თავად პოეზია უნდა იგულისხმებოდეს.

„ვეფხისტყაოსნის“ ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის შესახებ არაერთი თვალსაზრისია გამოთქმული, თუმცა გალაკტიონის წარმოსახვა ყველა საზღვარს „გადარკალავს“ და პოემაში მოცემულ გეოგრაფიულ არეალთან ერთად, კვლავაც სხვადასხვა უძველეს ცივილიზაცასა და კულტურას ჩართავს, რამეთუ რუსთაველის პოემაში მათს განსახოვნებას, ყველა ეპოქის სუნთქვასა და ფერს შეიგრძნობს და ხედავს. ლექსში ჩნდება „უდაბნოთა ბედუინები“, უხსოვარი დროით და უსაზღვრო მანძილით დაშორებულ, ოდესღაც თავისუფალ ქალაქთა სიმდიდრეც გამოკრთის, რომელთა ადგილას ახალ მხარეთა სახელები ჩნდება. ამ ხილვა-წარმოსახვას გალაკტიონი „ცნობას მიაფერებს“ და დასძენს, რომ ამ ახალმა

...არ ნაშალა იმ ხმათა დარგი,
მუდამ ყველაზე უფრო ახალი
და უფრო კარგი (იქვე: 308).

აღნიშნულ ტაეპებში, როგორც ჩანს, გალაკტიონი კვლავ იმეორებს ერთხელ უკვე თქმულს, რომ ძველი მუდამ ახალია და უფრო კარგი, რამეთუ ის პარადიგმათა, უნივერსალიათა ნიაღია და ამდენად, განახლებადი და შეუცვლელიც.

ლექსში წარმოსახულ სამყაროში უდაბნოთა ბედუინებს აქლემთა ქარავნებისა და ცხვრების ჯოგიცვლის, თვალწინ მშვენიერი კარვებით მოფენილი გარემო იშლება და სტუმართმოყვარე და მამაც ადამიანთა ლანდები ჩნდება. სიმყუდროვესა და „სალამოს ქარვების“ სიმშვიდეს პოეტი ქარცეცხლითა და შერყევით, „ქაოსის შერხევით“ არღვევს. იქ ელვადქცეული პოეზია „იფეთქებს“. გალაკტიონისათვის ყველაფერი პოეზიით იწყება და ყველგან პოეზიაა.

განსახილვებათა ამგვარი დინამიკა, კადრებად რომ იშლება და ერთიანი ხილვის მონოდებისთვისაა გამიზნული, ქვეყანათა, სამყაროთა ცვლის სურათს აფიქსირებს და დროსივრცულ გარემოს კუმშავს, ავიწროებს. ამგვარი აღქმა პერსპექტივის მასშტაბური ხედვისაკენ წარმართავს მკითხველის მზერასა და ყურადღებას (გვახსენდება დიმიტრი მეფის სიტყვები შიო მღვიმელისადმი მიძღვნილი საგალობლიდან – „მღვიმე ფართობს სამყაროდ“). გალაკტიონისეული ასოციაციათა წყების აღქმა-გააზრება, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის ახლებურ ნაკითხვას ითხოვს, კვლავ და კვლავ მკითხველის შინაგან სამყაროზე დამოკიდებული.

„გალაკტიონის სიმბოლისტური პოეტიკით შექმნილ ლექსებში „ხილულ ელემენტებში“ სხვა რეალობა გამოკრთის. შემოქმედებით პროცესზე დაკვირვება გვითვალსაჩინოებს, რომ პოეტი-სიმბოლისტი სანყის სტადიაზე ემპირიული სინამდვილიდან ამოდის, შემდგომ კი თანდათანობით მიიწევს სიღრმისაკენ: იშლება რეალობის კონტურები და ჩნდება „უსხეულო ქვეყანა“, აგებული მშვენიერების კანონებით“ (დოიაშვილი 2016: 175).

გალაკტიონი ზემოაღნიშნული სტროფით ერთგვარად ასრულებს „ვეფხისტყაოსნის“ საზრისის ამოცნობას, მისი შინაგანი სამყაროს ხედვას, რომელიც „სულითა ხოლო საცნაურია“. ლექსის შემდგომ ნაწყვეტებში პოეტი მკითხველს იმ დროის „შესანდობრის“ შესმისაკენ მოუწოდებს, როდესაც პოეტი მსოფლიო ძალად მიაჩნდათ და ნუგეშით უყვარდათ; როდესაც იგი არა მარტო პოეტი იყო, არამედ ბედუინიც, მეომარიც და მოსამართლეც; როდესაც მისი სიტყვა გრიგალად აღიქმებოდა და ქვეყნიერებას არყევდა.

პოეტი კვლავ „ვეფხისტყაოსანს“ უბრუნდება და ფიქრობს, რომ პოემას შეინახავს აღმოსავლეთი და პერგამენტები, პალმის ფოთლებზე „სისხლიანი ცრემლებით“ (შდრ. რუსთაველის „სისხლითა ცრემლმდათხეული“) ნაწერი ან სპილოს ძვალზე „სასოებით ამოკვეთილი“. გალაკტიონის თქმით, „ვეფხისტყაოსანი“ საუკუნეთ წყებას, „დროთა ბანაკებს“ გასცდება, მას მომავლიდან კვლავაც შესცქერიან და სხვაგვარი დიდება ელის. პოეტი ამ ფრაზებით „ვეფხისტყაოსნის“ უნივერსალობასა და მის ცხოველმყოფელობას გამოკვეთს. შესაბამისად, გალაკტიონის თქმით, მას წარსული ინახავს, თუმც კი იგი აწმყოსა და მომავლის სიტყვაა, ახალი აზრის, ინტერპრეტაციის, ფიქრისა და განსჯის ასპარეზია.

ლექსის დასასრულს გალაკტიონი „ვეფხისტყაოსნის“ ძალმოსილებაზე, ზეციურთან წილნაყარობაზე (ზეცის „გადარკალვაზე“), მასთან ზიარების სიხარულზე ამახვილებს ყურადღებას. სტროფს ასრულებს

„ვეფხისტყაოსნის“ მეტაფორაქცეული ცნობილი ასტროლოგიური სურათის – მზისა და ლომის შეყრის – გალაკტიონისეული განსახიზვენება –

საუკუნეთა ტყეებს იქით მოჩანს ბუნაგი:
იქ ესალმება შუქი ნათელს ზოდიაკალურს (იქვე: 309).

გალაკტიონს ამ სურათის ხილვა იმედად ესახება, რომ ომიანობის ჟამს გადამალულ, ჩამალულ თუ „ჩაკალულ“ ძველ ხელნაწერებს სრულიად შემთხვევით აღმოაჩენენ. აღნიშნულით სრულდება „პოემა ვეფხვისა“, „ვეფხისტყაოსნის“ მოდერნისტული ხედვით გააზრების უაღრესად საინტერესო ნიმუში, რომელმაც

...არ ნაშალა იმ ხმათა დარგი,
მუდამ ყველაზე უფრო ახალი
და უფრო კარგი (იქვე: 308).

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ლექსში „პოემა ვეფხვისა“ უკიდევანო გამომსახველობითი შესაძლებლობების მეშვეობით, მოძრაობა რეალური პლანიდან რაღაც უცნობსა და ამოუცნობისკენ მიემართება. სასრულში უსასრულოს ძიება-ჭვრეტა, რეალურში წარმოსახულის, თვალთ არნახულის ხილვის გაცხადება, მრავალგვარი და მრავლისმეტყველი ასოციაციები, იდუმალების ესთეტიკით გამსჭვალული გაუცნაურების შეგრძნება გალაკტიონსა და მკითხველს ერთ მთლიანობად აქცევს.

ლექსი „პოემა ვეფხვისა“ მრავალგანზომილებიანი შრეებისგან შედგება. იქმნება ერთგვარი ქრონოტოპული კოლაჟი, რომელიც მოდერნიტების შემოქმედებისათვის ერთობ ნიშნეულია. ლექსში წარმოსახულ სამყაროთა (გარდა ინდოეთისა და არაბეთისა) სურათი „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული ტექსტის რეალობის მიღმა იხატება. მათ შორის კავშირთა ახსნა მხოლოდ სიმბოლური გააზრებითა და სიღრმისეული წვდომითაა შესაძლებელი. რუსთაველის პოემაში უძველეს ცივილიზაციათა დანახვა მსოფლიო კულტურაში დამკვიდრებული მათი შინაარსით ხდება საცნაური. სურრეალურის მხატვრულ რეალობაში ჩართვა და პოეზიის ძალით დრო-სივრცეთა ლოგიკური კავშირებით შეკვრა ლექსში უმთავრეს სათქმელს ქმნის. პოემის მხატვრულ სინამდვილეში დროით განუსაზღვრელი სხვადასხვა კულტურული კოდების დანახვა-შემოტანას გარკვეული მიზანდასახულება და ფუნქცია აქვს, კერძოდ, რუსთაველის გენიალობის, მისი ხედვის მასშტაბურობის, „ვეფხისტყაოსნის“ ყოვლისმომცველი შინა-არსის, მისი უნივერსალობის ჩვენება.

დამონეგანი:

გუგუშვილი 1975: გუგუშვილი მ. *რუსთაველი გალაკტიონის პოეზიაში*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1975.

კენჭოშვილი 2016: კენჭოშვილი ი. „გალაკტიონის პოეტური კანონი“. *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

ლომიძე 2016: ლომიძე გ. „მოდერნიზმი, როგორც ინვარიანტი“. *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. „პოეზია“, ტ. 2. *თორმეტტომეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. „პოეზია“, ტ. 3. *თორმეტტომეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. „პოეზია“, ტ. 4. *თორმეტტომეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1967: ტაბიძე გ. „პოეზია“, ტ. 5. *თორმეტტომეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1967.

ტაბიძე 1970: ტაბიძე გ. „პოეზია“, ტ. 8. *თორმეტტომეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1970.

ტაბიძე 1973: ტაბიძე გ. *რჩეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

ტაბიძე 1973: ტაბიძე გ. „პოეზია“, ტ. 10. *თორმეტტომეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

KETEVAN ELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Wine as a Destiny

Artistic language of modernism represented “intellectual epatage” – aggravated by the picturesque aspect, and that, from its part, created the feeling of “culturological discussion” and relevantly, completely new space of thinking was liberated – “deriving” the perception from chrestomathic, philosophical and literary “references”. This was the case of Galaktioni as well, who set the uncommon “winespeech” poetics. Perhaps that’s why Galaktioni perceived wine as his vital “principle” and forever dizzy, was waiting for the lustration of his restless soul till the “serenest wine color” and for the creative coziness. Paradoxically, wine for Galaktioni was the survival instinct of “poetic dignity” – covered by the occultism of destiny.

Key words: Galaktioni, Wine, Destiny, Modernism.

ქეთევან ელაშვილი

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ღვინო როგორც ბედისწერა

„გარეთ ზუზუნებს ქარი,
შიგნით ხმაურობს ღვინო...“

გალაკტიონი

მოდერნიზმის მხატვრული ენა წარმოადგენდა „ინტელექტუალურ ეპატაჟს“ – გამძაფრებულს სახისმეტყველებითი ასპექტით, რამაც, თავის მხრივ, წარმოშვა კულტუროლოგიური დისკურსის განცდა. შესაბამისად, გამოიკვეთა სრულიად ახალი სააზროვნო სივრცე – შემეცნების ერთგვარი „გაყვანა“ ქრესტომათიული ფილოსოფიური თუ ლიტერატურული „ბმიდან“.

მხატვრული ხედვის ეს დიაპაზონი ავტორს უკვე თავისუფალ ლიტერატურულ „ფორმატს“ სთავაზობდა, ბუნებრივია, შემოქმედებითი სიღრმის გათვალისწინებით. ასე იყო გალაკტიონის შემთხვევაშიც, რომელმაც დაამკვიდრა ღვინისმეტყველების უჩვეულო პოეტიკა, რადგან მისთვის ღვინო ბედისწერა იყო უმთავრესად და ჩიხში აქცევდა პოეტის ბიოგრაფიას.

ალბათ, ამიტომაც მიიჩნია გალაკტიონმა ღვინო საკუთარი ცხოვრების „ზნედ“ და მარადშემთვრალი ელოდა მბორგავი სულის დანაშენდასა თუ შემოქმედებით სიმყუდროვეს.

და მაინც, – რა იყო ღვინო გალაკტიონისათვის?!

ყველაზე უკეთ ამაზე „სიტყვათა სანახელში“ მოქცეული ღვინო მეტყველებს – სრულიად უჩვეულო პოეტური ილუსტრაციების მეშვეობით. ლექსთა ამ თემატურ რკალში, ამჯერად, დათარიღებას არ ენიჭება ძირეული მნიშვნელობა, რადგან ეს მისი ცხოვრების ნებისმიერი პერიოდის თანმდევი ემოციაა.

დროის უსასრულობას ადევნებული პოეტი ისე იყო „ღვინის არტახებს“ ჩაჭიდებული, როგორც დამფრთხალი ცხენის სადავეებს ჩაფრენილი მეეტლე. სწორედ ღვინის დაბინდული „ქცევით“ ჟამარეული გალაკტიონი ამ წუთისოფელში საკუთარი მიუსაფრობის შეცნობას ბოდლერისეული მედიტაციებით „მთვრალი“ ლამობდა (ბოდლერის წერილი – „იყავით მთვრალი“); თუმცაღა გალაკტიონს „მემთვრალეობის“ თავისი კონცეფცია ჰქონდა და „ღვინის საათის“ უსასრულობაში ბოლომდე მაინც არ იძირებოდა...

იყო შარლ ბოდლერი: „მწარე და ძვირფასი
თრობის საათია, ღვინის საათია!“
ასე იძლეოდა პასუხს შეკითხვაზე –
რომელი საათია?

(„რომელი საათია?“,
ტაბიძე 1966: 256)

გალაკტიონი საკუთარ „ჟამს“ ღვინოსთან განდობილი¹ ელოდა
მოთმინებით;

„მარტოობის ორდენის კავალერი“ მხოლოდ ლექსთამეტყველე-
ბით ამოთქვამდა სულის ტკივილს; მაგრამ რატომღაც, ცრემლთცვენა
ოდენ „ცისფერი ღვინოებით“ იყო მოძალებული („სტიროდა სული ცის-
ფერ ღვინოებს“). ეს ლექსი გალაკტიონის ერთგვარი ავტობიოგრაფია
– შესაბამისად, სულთან ნილნაყარი. ამიტომაც, ამ პოეტურ სივრცეში
ღვინის ტრადიციული ფერი სრულიად წარმოუდგენელი იქნებოდა (აქ,
ღვინო მამაკაცური ნებელობისა თუ შინაგანი პათოსისაგან დაცლილია
– ქ.ე.), რადგან ის იდუმალების, ტანჯვის, მარადიული „ყულფით“ თვით-
ლიკვიდაციის უჩვეულო გამოვლინება იყო. თუმცაღა, იმავდროულად,
ცრემლთცვენით გაბრწყინებულ თვალთა ნათებაც, რომელიც მთელი
ცხოვრება სულს უნისლავდა პოეტს და არსებობას კიდევ უფრო ილუ-
ზორულს ხდიდა:

სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს,
ღვინო ეძებდა სულ სხვას პირიქით
და შემდეგ უცნობ პიანინოებს
ატრიალებდა ტანჯვის ლირიკით.
(„სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“,
ტაბიძე 1966ა: 67)

„ფერთამეტყველებით ლექსის სულის შეგრძნება ეს ერთგვარი
მისტიკაა, რადგან „ფერი“ თვალსაწიერის შეუცნობელი ემოციაა, –
მძაფრად მომწუსხავი და იმპულსური, სრულიად მოუხელთებელი და
დაუმორჩილებელი, ფერი ერთგვარი ბენვის ხიდია წუთისოფლის ვნე-
ბათა ჭიდილში, რომ არ ნაიშალო და შინაგანი მეტყველება რომ შეინარ-
ჩუნო. ფერთა ამოთქმით ხომ სული იხსნება და არა მარტოდენ თვალი.
თვალი ოდენ მყისიერად ამოაფრქვევს ფერებს“ (ელაშვილი 2012: 93).
აი, ამიტომაც, გალაკტიონთან „ცისფერი ღვინო“ არაა მარტოდენ
„მომხიბლავი არაარსი“ (ლურჯი ფერის გოეთესეული სახელდება). აქ
„სიცისფერეს“ ლურჯ ფერში (ემოციებისგან ჩამქრალი) თეთრი ფერის

შექრა ინვევს, რითაც ცისფერი სრულიად იცლება ზემგრძნობელობისგან, უსასრულობისგან თუ ეზოთერიზმისგან. ფერთა ეს „შეუსაბამო თანაარსებობა“ კი „ღვინის პოეტიკას“ აბსოლუტურად უცვლის გეზს. „განა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიაში ცოტა შემთხვევაა, როცა შემოქმედებითი ექსტაზის, გონების ილუზინაციის, ნათელმხილველობის, მძაფრი შეგძნებისა თუ განცდების გამოსაწვევად არა ხელოვნურ, არამედ ბუნებრივ პრეპარატს – ღვინოს ან, როგორც ბოდლერი წერდა, – „თხევად მზეს“ ეძალებოდნენ... არც ისაა დასაძალი, რომ ამ ცდუნებას, გალაკტიონიც ვერ ასცდა. ჩვენ ხომ ვიცით, რომ დროდადრო ისიც უხდოდა ხარკს „თხევადი მზის“ კულტს. მართალია, უფრო ცხოვრებაში, ვიდრე ხელოვნებაში“ (კვესელავა 1977: 417).

თუმცა მთლად ასეც არ იყო – ღვინოს ერთგვარ ხარკს გალაკტიონი თავისი პოეზიითაც უხდოდა. ამიტომაც იყო, რომ „ქაოსის ნისლში“ („საახალწლო ეფემერა“) მას ერთადერთ გზამკვლევად მხოლოდ „მუსიკა, ღვინო და ყვავილები“ ესახებოდა. შესაბამისად, საკუთარი ცხოვრების ბილიკიც მხოლოდ „ღვინისფერი მდინარის“ სადარი იყო („ღვინისფერო მდინარევ“). ამქვეყნიური ყოფაც – თავისი „დრამატული შენაკადებით“ წყლისა თუ ღვინის უსასრულობაში შთაინთქმება. ცხოვრებისეული „დიდების“ წაღებაც მეყსეულად წყალს დააკისრა და არა ღვინოს, რადგან ღვინოს ოდითგანვე უცდომელი გზა აქვს თავისი დაგმანული ჭეშმარიტებით. აქედანაა: ერთგან – „ღვინომ მიიღოს ღვინისა“ („ხვალემ იზრუნოს ხვალისა“); მეორეგან – დიდი მწუხარების მომტანი სასმელი („მწუხარება შენზე“), სადაც ღვინო სულის ტკივილის ნიღაბია, თასების შევსებაა დარდით და მწუხარების უნაპირობაა; მესამეგან – ინვერსიულ მეტაფორად გარდაისახება – სიძლიერითა და ნებელობით აღსავსე პათეტიკურ „ალის თასად“.

საგულისხმოა ისიც, რომ მიუსაფრობის „დიდი ტკივილი“ ღვინის არსობრივი ტრანსფორმაციით იცვლება და წამიერად ჩნდება „შეების სხივი“. ეს შუადღის ჟამია („შუადღის გულმოდგინება“) – მზის „მნიფობა“. ამიტომაც იჩენს პოეტის გული „მოდგინებას“ რალაც „ახალი ილუზიების“ შესაცნობად და, სავსებით ბუნებრივია, რომ დროის ამ მონაკვეთში ღვინომაც განიცადოს ფერიცვალება – ის ხომ მასის უმნიკვლო მზის ნაჟურად უნდა იქცეს და „შუადღე დაათროს მასის ღვინით“ („მასის ღვინოში“ – ერთგვარი შეუსაბამობაც იკვეთება – სიძველისა და სიახლის სრული შეუთავსებლობით – ქ.ე.).

ეს ერთგვარი სიმბოლოცაა გალაკტიონის სულსანიერისა: მან ნუთისოფლის მთელი მისტერია, ისევ და ისევ, „ღვინოს აჰკიდა“ და გადანყვიტა „შეუცნობლობის ბურუსში“, ერთხელ და სამუდამოდ, ამ რეპლიკით გაუჩინარებულდყო:

სადაც უნდა შევიარო,
ღვინოს დამაძალებენ,
მწუხარება ვერ დავფარო:
ღვინოს დააბრალებენ!
(„ღვინოს დააბრალებენ“,
ტაბიძე 1966ა: 32)

მაგრამ ცხოვრებასთან „უბრადმყოფ“ გალაკტიონს ზეალსვლის თუ ზესწრაფვის შთაგონებას, თუნდაც წამიერად, ბროლის თითები („ხელეები“) უბრუნებს – მზისგან ალისფერი ღვინით „მეტყველი“. თუმცა, არც ეს იყო გამოსავალი „უამარეული“ პოეტისათვის, რომელიც ბედნიერებასთან თავისი „დრამატული პერიპეტეების“ სრულ აცდენას განიცდიდა და, ასეთ დროს, ერთი რამღა რჩებოდა – განურჩევლობის სიცარიელე:

სულ ერთი არის: ღვინით ან ქალით
ან ყვავილებით – გაქრნენ ვნებები.
(„დგება შემოდგომა“, ტაბიძე 1966ა: 75)

შემოქმედის ყოველდღიური დილემა – მარადიულ უსასრულობასთან უთანასწორო ჭიდილით, სულისმოთქმა „უანკარეს ღვინით“ („ცხოვრება ჩემი“), გალაკტიონისათვის მთელი ცნობიერი ცხოვრების თანმდევი ემოცია იყო. ოღონდ ერთ რამეს ყოველთვის ითვალისწინებდა: ცდილობდა უკიდურესი სიმთვრალის დროსაც კი, რომ „თვალის სიფხიზლე“ შეენარჩუნებინა და „ღვინო თვალს არ მოჰკიდებოდა“ („ძველისძველი ღვინო“). – ეს ხომ საოცარი ხელოვნებაა, ერთგვარი „ილუზიონისტობაცაა“, სიმთვრალის ფლობის უმაღლესი კატეგორია – ღვინო ნილბად იმგვარად აქციო, რომ იმავდროულად სულის სიფხიზლის „როლიც“ დააკისრო. ბუნებრივია, ღვინოსთან „საოცარი ინტიმის“ რებუსიც თავად გალაკტიონს უნდა აეხსნა ჩვენთვის:

შენ მხარზე დოქით, მე ხელში წიგნით
მოვედით მარანს;
არ ჩნდა მემარნე და ჩვენ ძვირფასი
ღვინო მოვიგნეთ,
უკვდავი ღვინო: შენ ჩემი თასით,
მე შენი წიგნით...
(„მოგონება“, ტაბიძე 1973: 588)

აქ, წიგნისა და ღვინის „სიმბოლური თანაარსებობა“ ღვინისმეტყველებას უფრო მასშტაბურს ხდის და ღვინოც მკვიდრდება, როგორც „ცხოვრების უმშვენიერესი მეტაფორა“. ერთ-ერთ ლექსში კი („ო, მეგობრებო, ჩვენი სერობა“) ღვინო უკვე ზებუნებრივადაა გაცხადებული, „სტიქიის საგნად“, რომელსაც პოეტმა „საკუთარი ოცნება და სიყვარული“ მიაბარა („ისევ ოცნება და სიყვარული“). ამიტომაც გალაკტიონი, რომელიც მარადღუამ „ყოფით იყო მთვრალი“, „მთვრალი იყო ცეცხლით“, უმთავრესად, მაინც „ღვინით მთვრალი“ ეგონა ყველას („მთვრალია ყოფით, მთვრალია ცეცხლით“)...

იმაზეც ერთხმად თანხმდებოდნენ, რომ გალაკტიონი ღვინოსთან^{2*} სრულიად უჩვეულოდ იყო წილნაყარი, რასაც „უბის წიგნაკს“ განდობილი ეს ჩანანერი კიდევ უფრო საცნაურს ხდის (1949 წლის 9 მაისი):

ღვინოს არ ვსვამდი, ეხლა დავინყე,
სახეს მასხარის გრიმი წავიცხე...
(„უბის წიგნაკი“ 1992: 120)³

აქ კიდევ ერთხელ ხაზგასმით იკვეთება, როგორ გაურბის „ღვინის ნილაბს“ ამოფარებული პოეტი ცხოვრების გულისგამანვრილებელ „პროზაულობას“ და მოჩვენებითი – წამიერი იმპულსურობით როგორ ცდილობს, „ერთ იმათაგანად“ არ გადაიქცეს. ამასთანავე ისიც უნდა დავამატო, რომ გალაკტიონი არათუ ლექსთამეტყველებით, არამედ თავისი წერილითაც – „ნარკოზი და ხელოვნება“ ცდილობს „თრობის“⁴ ფენომენის თავისებურ გათავისებას – შემოქმედებითი თვალსაწიერისა და „ჰალუცინაციური სამყაროს“ ერთმანეთისგან კატეგორიული გამიჯვინით: „სადაც ხელოვნების სახელით იკრიბებიან ადამიანები, იქ ადგილი არ აქვს მთვრალ კომპანიას... ხელოვნებას გამოყავს ადამიანი თავისი „მეს“ საზღვრებიდან და არღვევს მის ეგოისტურ კარჩაკეტილობას და განცალკევებას. სვამენ მონყენილობისა და ბოლმის გამო, მწუხარების გამო... იკმაყოფილებენ თრობის ნყურვილს მღვრიე წყაროებისაგან... მაგრამ ღვინოს არ შეუძლია შექმნას შინაგანი შეგნება...“ (ტაბიძე, 1975: 165).

ერთი შეხედვით, ღვინის „არაფრისმთქმელი თავისუფლება“ რატომღაც ბევრ მწერალსა თუ არამწერალს საშუალებას აძლევდა თავი გალაკტიონის მენახედ გამოეცხადებინა, ანდა იმის მტკიცებას შედგომოდა, რომ მას თითქოსდა ღვინო აწერიებდა მარტოოდენ...

გალაკტიონის ცხოვრებას თავისი მემატინანეც გაუჩნდა – მისი „შემოქმედებითი ზესწრაფვით“ მონუსხული ვახტანგ ჯავახიძე. სწორედ მან შექმნა პოეტის სრულიად უჩვეულო ისტორია სახელ-

დებით „უცნობი“, გამსჭვალული გალაკტიონის სიდიადისა და განუმეორებლობის შეგრძნებით: „ნასვამი იშვიათად წერდა: – ეხლა მე მთვრალი ვარ და იმიტომ ვწერ. ხვალ ფხიზელი შევწახდები. არაფერია...“. იქვე „საკუთარ თავს მოძღვრავდა: – ღვინო საჭირო არ არის. მთვრალი კაცი ყოველთვის სისულელეს ამბობს. ფხიზელი მე ყოველთვის კარგ შთაბეჭდილებას ვახდენ, მხოლოდ სითამამე არ მაქვს. კარგია ფხიზელი სითამამე...“ ამგვარი რამეც ჩაუნიშნავს საგანგებო სახელდებით „ღვინო“: ყანწის შემდეგ ღვინო აბითურებს ჟანგს. დაღვეს კაცი ღვინოს და გადმოიღვრება ჟანგი, გამოიჟღავნდება ყველა საიდუმლო. დაღვე ღვინოს და დატრიალდებიან მთები, აივსებიან ღრუბლები („მთებო, ღრუბლებო, რა მოგივიდათ, ღვინოს მე ვსვამ, და თქვენა თვრებით?“ (ჯავახაძე 1988: 90-93).

კიდევ ერთსაც დავამატებ, რისი გვერდის ავლაც შეუძლებელია – ესაა ვახტანგ ჯავახაძის მიერ გალაკტიონის „ზენა ნიჭის“ ერთგვარი ამოცნობის მცდელობა: „მისი შედეგები ერთი ამოსუნთქვით დაწერილებს ჰგვანან. თითქოს ღმერთი კარნახობდა და ქალღმერთს გადატანის მეტი აღარაფერი დარჩენოდა (ზებუნებრივი მუხტის გამო – ქ.ე.). ლეგენდაც შეუქმნეს, მხოლოდ ნასვამი წერდაო...“ (ჯავახაძე 1988: 124).

გალაკტიონის „ღვინოსთან შეთამაშებას“ მისი უახლოესი გარემოცვაც იხსენებს; აქედან ერთ-ერთი ნოდარ ტაბიძეა – გალაკტიონის ძმისშვილი, რომელიც „შემთვრალ პოეტს“ ასე გვიხატავს: „როცა ბახუსი ელაციცებოდა, დიდად არ დაგიდევდათ საზოგადოებრივ აზრს...“ (ტაბიძე 2002: 142).

„მსუბუქი დაუდევრობა“ (ასეთ დროს) მისი გამოგონილი „როლი“⁵ იყო, რათა „აუმღვრეველი“ კანონმორჩილი საზოგადოება თავისებურად გამოეწვია დეულში. და ამიტომაც სვამდა დაუსრულებლად... ერთ-ერთი ამგვარი ეპიზოდთაგანი – მისთვის ოლია ოკუჯავას რეპრესიის პერიოდი იყო, კერძოდ კი – 1937 წელი; „უიმისოდაც სასმელს შეჩვეული რამდენსამე თვეს გონს აღარ მოსულა... სიმთვრალეს აპათია მოსდევდა, მერე – ისევ ეჭვი, შფოთვა და ყოველდღიურობაში გაურკვეველობა ბრალიანისა და უბრალოს ერთ ჯამში მოქცევა, მაინცდამაინც მტრად მიჩნევა“ (თვარაძე 1972: 176-183). თუმცა, ამ უშედავათო ბრძოლაში საკუთარ მარცხს სავსებით რეალურად ჭვრეტდა და „მარტოსულობის დემონს“ მთელი სიმძაფრით უპირისპირდებოდა... ასეთ წუთებში ღვინის „მღვრიე დინებას“ აფარებდა თავს და საგულდაგულოდ ინიღბებოდა. ამით კი – ვითომდა „კეთილმოსურნეთა“ განქიქების მსხვერპლიც ხდებოდა ხოლმე.

გალაკტიონის „განუმეორებლობის“ აღქმენილი შეგნებულად გვერდს უვლიდნენ ამ „დელიკატურ თემას“⁶ და მხოლოდ საჭიროე-

ბის შემთხვევაში ცდილობდნენ საგულდაგულოდ გაეთავისებინათ და ამოეცნოთ გალაკტიონი „მემთვრალეობის ჟამს“.

მიხეილ კვესელავა წერდა კიდეც ამის შესახებ, ოღონდ საოცარი სიყვარულითა და დანდობით; „გულწრფელი არ ვიქნებით, თუ გალაკტიონზე საუბრის დროს ამას გვერდს აუვულით, რადგან ჩვენს თაობას ბევრი მითქმა-მოთქმა გაგვიგონია. ბევრჯერ თვითონაც გვინახავს მთვრალი გალაკტიონი, მაგრამ აბა, ეს რა სალაპარაკოა. დარწმუნებული იყავით, ამაზე არც მე ჩამოვაგდეძი სიტყვას, რომ ამ „სიმთვრალეს“ თავისი პოეტური ასპექტიც არ ჰქონდეს... რომლიდანაც იგი ძალიან იშვიათად თუ გამოდიოდა, რადგან ეს ხელოვნებით თრობა იყო და არა ღვინოთი. გალაკტიონი ამას „ხელოვნებით გაბრუებას“ უწოდებდა... გალაკტიონი თუ რამეთი მთვრალი იყო – პოეზიით; სიმღერით (თვითონ წერს „სიმღერით დათვრაო“), მუსიკით, გრძნობით, სიყვარულით, სიხარულით, სილამაზით, მწუხარებით, ახალ-ახალი სანახაობით; ზევით ცით, ქვევით დედამიწით, ატმის ყვავილებით, ალუბლის ღიმილით, ცისფერი თოვლით, ლურჯი ზღაპრებით... და „მაინც ღვინით ჰგონიათ მთვრალი“ (კვესელავა 1977: 418-420).

პოეტის ღვინოსთან განაპირებასთან დაკავშირებით, ერთი ნიშანდობლივი დეტალი გრიგოლ რობაქიძეს შეუნიშნავს: „... ერთხელაც არ მინახავს ნადიმზე და არც მსმენია როდესმე ელხინოს მას: ჩვენებურად, ქართველურად...“ (რობაქიძე 2012: 291)

ცხადია, ეს პორტრეტი სრულყოფილი არ იქნებოდა, რომ ავტორს გალაკტიონის სულსანიერის „უკუწრებელი სენი“ – მარტოსულობა, როგორც პოეტური სულის უმძაფრესი ტკივილი ისე არ გაეთავისებინა. რადგან, ამის გარეშე, ყოვლად შეუძლებელი იქნებოდა დიდი შემოქმედის უჩვეულობისა თუ მისი უცნაური მემთვრალეობის ჯეროვანი შეცნობა.

გალაკტიონიც ასეთ დროს მთელი ძალით ღვინოს ენაფებოდა, რათა როგორმე თავი დაეღწია „მარტოობის საცეცებისგან“ და „თრობის სითამამით“ სულის ბორცვა ჩაეხშო. ამიტომაც იყო, რომ ის ბოლომდე არც პოლ ვალერიისეული „ინტელექტუალური თრობის“ გზას ადგა. ის მხოლოდ თავის გზას მიუყვებოდა ეულად... და, რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს, ღვინო გალაკტიონისათვის „პოეტური ღირსების“ თვითგადარჩენის ინსტიქტი იყო – ბედისწერის ეზოთერიზმით დაბურული.

დაბოლოს – მცირედი დაფიქრება ღვინისმეტყველებაზე:

„ღვინო უხსოვარი დროიდან იყო სიმბოლო ღვთაებრივი შეცნობისა, ხოლო ვაზი უკვდავების... ქართულმა ცივილიზაციამ ღვინის კულტთან დაკავშირებით მრავალი რიტუალი გაითავისა და საკუთარ

ყალიბში მოაქცია. ამის შედეგად შეიქმნა ქართული სუფრის უნიკალური ტრადიცია, რომელმაც, თავის მხრივ, ასაზრდოვა განუმეორებელი ქართული მრავალხმიანობაც, ხელოვნებაც და მწერლობაც“ (აბზიანძიე, ელაშვილი 2012: 102-103).

თუმცა იმავ მწერლობაში – ღვინის მხატვრული დიაპაზონი ერთობ მწირი სახითაა წარმოდგენილი. მარტო ვალაკტიონისათვის კი არ იქცა ღვინო ერთგვარ ბედისწერად, არამედ თავად ღვინოსაც დაეხედა სრულიად უჩვეულო ბედი ვაზის ისტორიულ სამშობლოში – საქართველოში. რატომღაც, ვაზის თაყვანისცემის მიუხედავად, დღემდე „წარმართულ ბურუსშია“ გახვეული დიონისეს „ქართული ორეული“ და ამიტომაც, არც ანაკრეონტული პოეზიის უძველესი ნიმუშები მოგვეპოვება XIX საუკუნემდე (იქნება ეს ალ. ჭავჭავაძის „მუხამბაზი ლათიური“ თუ გრ. ორბელიანის „მუხამბაზური ციკლი“, რაც მათ რომანტიკულ სულისკვეთებას ეჭვქვეშ აყენებდა კიდევ – ქ. ე.).

საოცარია ისიც, რომ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც რელიგიურ-ფილოსოფიური არსის მხატვრული წვდომის საზღვრის წარმოდგენს, ერთობ დაცლილია ღვინის⁷ თაყვანისცემის პოეტური ინტერპრეტაციებისაგან. აქ „ის“ მარტოდენ – სამეფო კარის თუ უმაღლესი არისტოკრატის კეთილშობილების, სილალისა თუ თვითგამოხატვის ერთგვარ საშუალებად გვევლინება.

თავისთავად უჩვეულოა ისიც, რომ ღვინისმეტყველების არც აღმოსავლური იდუმალება იკვეთება ქართულ მწერლობაში. არადა, სპარსული პოეზიის „ბანგმორეულ ჟღერადობას“ თითქოსდა დიდი გაცაცებით ეწაფებოდნენ ჩვენშიც. განსაკუთრებული ხიბლით კი სუფისტები სარგებლობდნენ, რადგან, „როდესაც სუფისტი საუბრობს, ყურძენი ნიშნავს ჩვეულებრივ ეზოთერიკულ რელიგიას, ღვინო კი, მისი წვენი, დაფარულ მნიშვნელობას, არსს რელიგიისას, ეზოტერიზმს. ამიტომაც არის ღვინის სმა მისტიური შემეცნების სიმბოლო ხაიამთან და სხვა სუფისტებთან“... (გამსახურდია 1991: 106).

მაგრამ ეტყობა ამ მოწუსხვის მიუხედავად, ღვინის ექპარისტულმა არსმა⁸ მაინც წარმოშვა ერთგვარი „მხატვრული ვაკუუმი“ და მხოლოდ XIX საუკუნეში (როგორც ზემოთ უკვე მივანიშნე) შეიმჩნევა ღვინოსთან გარკვეული „სწორფრობაც“: თუმცა, ღვინომ ლიტერატურულ სიმბოლოდ ქმნადობის ურთულესი გზა მხოლოდ „ცისფერყანწელებთან“ დაიწყო. ამაზე ამ ორდენის სახელდებაც მეტყველებს – „ცისფერი ყანწები“ (ნათლია – პაოლო იაშვილი). მხოლოდ მათ შეძლეს ღვინის აუთვისებელი, დაგმანული შემოქმედებითი იმპულსის სიმბოლოს ყალიბში მოქცევა.

თუმცა, „თრობის ლაბირინთში“ შეღწევა და ღვინის იდუმალი ტა-ბუს დარღვევის მისია მაინც გალაკტიონს დაეკისრა. ეგებ, ამანაც აქ-ცია ღვინო მისთვის უჩვეულო ბედისწერად?!

შენიშვნები:

1. ერთადერთი გამონაკლისია ლექსი – „ყვავილები და ღვინო“, რო-მელიც მუხამბაზივით უღერადობისაა. ამ ლექსს ი. კენტოშვილი 1927 წლით ათარიღებს („გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში“, თბ., 1999, გვ. 27); ხოლო რ. თვარაძე კი მისი შექმნის თარიღად 1916 წელს მიიჩნევს („გალაკტიონი“, თბ., „ნაკადული“, 1972, გვ. 87).

2. გალაკტიონის ღვინოსთან მიმართებაზე იხ. თ. შარაბიძის წერილი – „ვაზი და ღვინო ქართულ მწერლობაში“, სადაც ერთ-ერთი ქვეთავი სა-კუთრივ გალაკტიონზეა (კრებული – „ვაზი სიცოცხლის ხე“, თბ., 2014, გვ. 145-149).

3. გალაკტიონის „უბის წიგნაკში“ ეს უსათაურო ლექსი 1949 წლის 9 მაისსაა ჩანერილი. აღსანიშნავია, რომ ციტირებული სტროფი, რამდენად-მე იერცვლილი, 1956 წლის 20 იანვრით დათარიღებულ „უძილო ღამეებში“ გვხვდება (ტ. VI, გვ. 254).

4. ღვინო, როგორც შემოქმედთა შთაგონების წყარო საგანგებოდ აქვს განხილული იან პარანდოვსკის თავის წიგნში „სიტყვის ალქიმია“ (Ян Парандовский. Алхимия слова. М.: “Правда”, 1990: 123-125).

5. ზოგჯერ გალაკტიონი, ფხიზელიც კი მთვრალის ნიღაბს ირგებდა (ჯ.ჩარკვიანი, „ორი შეხვედრა“, გალაკტიონოლოგია. ტ. IV. თბ., 2008).

6. მწერალთა საბედისწერო მიჯაჭვულობა სასმელზე – იხ.: ბ. აკუნ-ინი, მწერალი და თვითმკვლევობა, „ინტელექტი“, 2014: 384-388. თუმცა, რაც შეეხება გალაკტიონს – აქ სულ სხვა რამ იკვეთება. – ქე.

7. ღვინო „ვეფხისტყაოსანში“: ვ. ნოზაძე, ვეფხისტყაოსნის საზოგა-დოებათმეტყველება, სანტიაგო დე ჩილე. 1958, გვ. 284.

8. ღვინო მათეს სახარების მიხედვით „მაცხოვრის სისხლია“ (მათე, 26: 27-28), ხოლო ძველი აღთქმის წიგნებში კი „სახარების სიკეთედაა“ სახ-ელდებული. (იგავ., 9: 2-5; ესაია 25: 6; 55:2).

დამონებანი:

აბზიანიძე, ელაშვილი 2012: აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუს-ტრირებული ენციკლოპედია*. ტ. II. თბილისი: „ბაკმი“, 2012.

აკუნინი 2014: აკუნინი ბ. *მწერალი და თვითმკვლევობა*. თბილისი: „ინტე-ლექტი“, 2014.

გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1991.

ელაშვილი 2012: ელაშვილი ქ. «ცისა ფერის მხატვრული დიაპაზონი «ცის-ფერყანწლებთან“. *ლექსმცოდნეობა*. ტ. V. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

თვარაძე 1972: თვარაძე რ. *გალაკტიონი*. თბილისი: „ნაკადული“, 1972.

კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: 1999.

კვესელავა 1977: კვესელავა მ. *პოეტური ინტეგრალები*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

ნოზაძე 1958: ნოზაძე ვ. *ვეფხისტყაოსნის საზოგადოებათმეტყველება*. სანტიაგო დე ჩილე: 1958.

რობაქიძე 2012: რობაქიძე გრ. *ნანერები*. წიგნი მეოთხე. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი, 2012.

პარანდოვსკი 1990: Парандовский Ян. *Алхимия слова*. Москва: “Правда”, 1990.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი*. ტ. I. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1966ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1973: ტაბიძე გ. *რჩეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი*. ტ. XII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ტაბიძე 1992: ტაბიძე გ. *უბის წიგნაკი*. თბილისი: 1992.

ტაბიძე 2002: ტაბიძე ნ. *გალაკტიონოლოგია (ძიებანი და არაბესკები)*. თბილისი: 2002.

შარაბიძე 2014: შარაბიძე თ. „ვაზი და ღვინო ქართულ მწერლობაში“. *ვაზი სი-ტოცხლის ხე*. თბილისი: „ქართული ღვინის ასოციაცია“, 2014.

ჯავახიძე 1988: ჯავახიძე ვ. *უცნობი*. თბილისი: „ნაკადული“, 1988.

GOCHA KUCHUKHIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

One Detail from Galaktion Tabidze’s Biography

According to the memories of Georgian emigrant Valiko Chubinidse, Georgia’s former Prime Minister Noe Ramishvili in 1927 had created a special group in order to offer Georgian writers moving from the Soviet Union to France for residence.

According Galaktion’s relative Vasil Kikvadze, Galaktion Tabidze told about his invitation to Paris by Georgian emigrants.

The similarities of memories of Valiko Chubinidze and Vasil Kikvadze make us think that Galaktion Tabidze has really met to emigrant or emigrants and refused to stay in emigration because he would be more useful in Georgia.

Key words: Galaktion Tabidze and Georgian emigration.

გორა კუჭუნია

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ერთი დეტალი გალაკტიონ ტაბიძის ბიოგრაფიიდან

ქართველი პოლიტიკური ემიგრანტის – ვალიკო ჩუბინიძის მოგონებაში, რომელიც გამოქვეყნებულია პარიზში გამომავალ ქართულ გაზეთში – „თავისუფლების ტრიბუნა“ (1981, №35), ყურადღებას იქცევს ერთი ცნობა, რომელმაც, შესაძლოა, საინტერესო დეტალით შეავსოს გალაკტიონ ტაბიძის ბიოგრაფია. მოგონებაში ვკითხულობთ, – 1927 წელს ნოე რამიშვილი „შემეკითხა ქართველი მწერლების შესახებ, ვინ უფრო აქტიურობს, ან ვისი ჩამოყვანაა სასურველი აქ სამუშაოდო. ჩემი პასუხი იყო გალაკტიონ ტაბიძე. რაში გამოიხატება გალაკტიონის ეს აქტიურობა? მკითხა ნოემ. მე მივუგე: გალაკტიონ ტაბიძემ შესანიშნავი ლექსი დაბეჭდა „მნათობ 5“-ში 1924 წლის აჯანყების შესახებ. მაშინ „მნათობის“ რედაქტორად იყო ცნობილი ძველი ბოლშევიკი მიშა კახიანი. „მნათობის“ ამ ნომერს მთლიანად რეკვიზიცია უყვეს, კახიანი მოხსნეს და მის მაგივრად დანიშნეს სილვია თოდრია. გალაკტიონს ძველ ბოლშევიკებს შორის ჰყავდა მეგობრები, რომლებმაც დაჭერას გადაარჩინეს. „მნათობის“ ეს ნომერი, სხვა ფოსტასთან ერთად მე გადმოგ ზავნილი მქონდა სტამბოლში. გ. ტაბიძე კარგია, მითხრა ნ. რამიშვილმა, მაგრამ ის რომ არ დათანხმდეს ჩამოსვლაზე, მაშინ? მაშინ, მივუგე მე, არიან: კონია გამსახურდია, დათიკო თურდოსპირელი (ჩხეიძე), დამფუძნებელი კრების ჩვენი პარტიის დეპუტატი, და გრიგოლ რობაქიძე მეთქი. ნოე რამიშვილმა ეს საკითხი დააყენა ცენტრალურ ბიუროში, 1927 წლის დეკემბერში. ბიურომ აირჩია კომისია: ნოე რამიშვილი, დათიკო შარაშიძე და ვასო ნულაძის შემადგენლობით“; ვალიკო ჩუბინიძე განაგრძობს: „ამის შემდეგ დიდი დრო არ გასულა, პარიზში, მსოფლიო მწერალთა ყრილობაზე დასასწრებლად ჩამოვიდა გალაკტიონ ტაბიძე. მის სანახავად, სხვათა შორის, მივიდნენ: სიმონიკა ბერეჟიანი, ილია ზდანევიჩი და ჩვენი გოგი ნოზაძე. არ ვიცი, ესენი მიიღო თუ არა გ. ტაბიძემ, მაგრამ ნოე რამიშვილის დავალებით ის ინახულა

დათიკო შარაშიძემ, ერთად ივანეშვიც, ბევრი იმუსაიფეს. გ. ტაბიძემ უარი უთხრა აქ ჩამოსვლაზე სამუშაოდ. მე იქ მეტს გავაკეთებო. მხოლოდ დ. შარაშიძემ ბევრი საინტერესო ცნობები მიიღო მისგან, რომლებიც გამოიყენა მის წიგნში ანრი ბარბიუსის შესახებ“ (ჩუბინიძე 1981: 68-69).

1935 წელს პარიზში ფაშიზმისაგან კულტურის დასაცავად მწერალთა კონგრესი გაიმართა, მასში 36 ქვეყნის 230 წარმომადგენელი მონაწილეობდა. კონგრესის მოწვევის ინიციატორები იყვნენ: ანდრე ჟიდი, ანრი ბარბიუსი, ანდრე მალრო, რომენ როლანი... საბჭოთა კავშირიდან მონაწილეობდნენ: ილია ერენბურგი, ნიკოლაი ტიხონოვი, ალექსეი ტოლსტოი, ბორის პასტერნაკი, ალექსანდრ კორნეიჩუკი და სხვები, საქართველოდან – გალაკტიონ ტაბიძე; დაუსწრებლად საბჭოთა კავშირიდან მონაწილეობას ლებულობდნენ: მაქსიმ გორკი და მიხაილ შოლოხოვი. თავის მოგონებაში სწორედ ხსენებულ კონგრესს გულისხმობს ვალიკო ჩუბინიძე.

რამდენადაც იმხანად საბჭოთა კავშირი, როგორც ფაშიზმთან დაპირისპირებული ძალა, მწერალთა და ხელოვანთა გარკვეულ წრეებში საკმაოდ პროგრესულ ქვეყნად მიიჩნეოდა, კონგრესის გამართვის იდეას ბევრი მხარდამჭერი ჰყავდა. როგორც ფაშიზმთან დაპირისპირებული – ეს კონგრესი საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოექცა. ფაშიზმის წინააღმდეგ სიტყვით გამოვიდნენ: ანდრე ჟიდი, ლუის არაგონი, თომას მანი, ჰაინრიჰ მანი, ლიონ ფოიჰტვანგერი, ოლდოს ჰაქსლი, სელმა ლაგერლოფი, სხვები და სხვები.

სიტყვით გამოვიდა გალაკტიონ ტაბიძეც:

– „მე ჩამოვედი თავისუფალი ქვეყნიდან. მე ვლავარაკობ ენაზე, რომელიც დღეს თავისუფლად ვითარდება და ძველი ქართული ლიტერატურის მდიდარ მემკვიდრეობაში ცოცხლობს. საქართველომ ძლიერი გარდაქმნები განიცადა. მიუვალი, გაძარცული, დაჩაგრული ქვეყნიდან იქცა ინდუსტრიულ, თავისუფალ ქვეყნად, ნაციონალური შუღლი დღეს მხოლოდ წარსულ მოგონებად დარჩა“ (ტაბიძე 1975: 101).

გალაკტიონის სიტყვა, ფრანგულად თარგმნილი, სხვამ წაიკითხა.

ცხადია, პარიზში საბჭოთა დელეგაციის წევრების შერჩევა გასაგზავნი კანდიდატურების პიროვნებათა ყოველმხრივი გათვალისწინების გარეშე არ მოხდებოდა. ზოგს, იქნებ, რაიმე განსაკუთრებული დავალება ჰქონდა მიცემული, ზოგს კი მხოლოდ იმიტომ უბოძებდნენ გამგზავრების ნებას, რომ დარწმუნებულნი იყვნენ, – მომავალი დელეგატი არავითარ ზიანს არ მიაყენებდა საბჭოთა კავშირს, არ გადასცდებოდა იმ საზღვრებს და ნორმებს, რომლებსაც გამგზავრების წინ მისცემდნენ და მრავალთა წინაშე გამოჩნდებოდა, რომ მართლა ნიჭიერი ადამიანი

დაფასებულია და არავინ კეტავს მას საბჭოეთში. გალაკტიონ ტაბიძის გაგზავნა სწორედ ამ ნიშნით იქნებოდა განპირობებული.

გალაკტიონ ტაბიძე საფრანგეთში გამგზავრების წინ ლავრენტი ბერიასთან იყო დაბარებული. ცხადია, მას საფრანგეთში მოქცევის შესახებ დაარიგებდა ლავრენტი ბერია, ასეთი მაღალი რანგის შეხვედრა განსაკუთრებულად აგრძნობინებდა პასუხისმგებლობას გალაკტიონს.

ამ საკითხებს გასულ წელს წიგნი მიუძღვა ენვერ ნიჟარაძემ (ნიჟარაძე 2015). ავტორს, სხვა არაერთ საკითხთან ერთად, იმ გარემოებაზეც აქვს ყურადღება გამახვილებული, რომ 1934 წელს გალაკტიონ ტაბიძემ მონაწილეობა ვერ მიიღო საბჭოთა კავშირის მწერალთა კავშირის პირველი ყრილობის მუშაობაში. სტალინმა მოიკითხა, მონაწილესა იგი. წიგნის ავტორი სავსებით მართებულად ვარაუდობს, რომ, შესაძლოა, „სტალინმა განაპირობა მისი შეყვანა საბჭოთა წარგზავნილობაში“ (ნიჟარაძე 2015: 54). საბჭოთა უშიშროების ორგანოები, პირადად სტალინი, ცხადია, მშვენივრად იცნობდნენ გალაკტიონს, იცოდნენ, რომ საბჭოთა კავშირთან გაცხადებულ ბრძოლას არ დაიწყებდა იგი და საბჭოეთის საქებრად ზოგადი ფრაზების თქმაზეც ვერ გაბედავდა უარს.

გალაკტიონი თავის ჩანაწერებში, პარიზის დღეებზე მოგონებების დროს, ცხადია, არ არის თავისუფალი, – წერს იმას, რაც საშინო არაა, რაც მისაღებია საბჭოთა ცენზურისათვის.

„იდუმალი მეთვალყურე“, ცხადია, დიდი ყურადღებით დააკვირდებოდა საბჭოთა დელეგატების ყველა საქციელს, სხვა მრავალს შორის, დააკვირდებოდა იმასაც, შეხვდა თუ არა გალაკტიონი ქართველ ემიგრანტებს, თუ შეხვდა, რა ისაუბრეს ერთმანეთში. გალაკტიონს ამ საკითხზე აუცილებლად ექნებოდა ლავრენტი ბერიასაგან გაფრთხილება მიღებული.

ქართული პოლიტიკური ემიგრაცია პოლიტიკური მოსაზრებებით განუდგა ხსენებულ კონგრესს და მასთან სიახლოვე არ ისურვა. მაგრამ, როგორც ვნახეთ, გალაკტიონის მიმართ მათ, ყოველ შემთხვევაში, ნოე რამიშვილს, ვალიკო ჩუბინიძეს, კეთილგანწყობა ჰქონიათ, – მიაჩნდათ, რომ გალაკტიონმა პოემაში – „მოგონებები იმ დღეების, როცა იელვა“ 1924 წლის აჯანყება აღწერა, რომ ამ აჯანყებას გულისხმობდა სიტყვებში – „გამარჯვებულნი სასტიკ ხელით აღწრობენ ტყვეებს, ჰკაფავენ, ხვრეტენ, ხალხის სახელით უსპობენ დღეებს“... „და მთელი კვირა სადგურს იქით მატარებელი, იდგა, შიგ მკვდრები ეყარა რიგით უფარებელი“... პოემაში აღწერილი მოვლენები, თითქოს, საქართველოში არ ხდება, მაგრამ ქართველ ემიგრანტებს გალაკტიონისეულ მატარებელში ის მატარებელი ამოუცვნიათ, რომელშიც ამბობებულები

ჩაცხრილეს ბოლშევიკებმა. საბჭოთა კავშირშიც სწორედ ასე აღიქვეს გალაკტიონის პოემა და ამიტომ გაანადგურეს ჟურნალის ტირაჟი და დააპატიმრეს გალაკტიონი. შემდეგ ოლია ოკუჯავას მეგობრები დაეხმარნენ გალაკტიონს გათავისუფლებაში.

გასარკვევია, მივიდნენ, თუ არა, პოეტის სანახავად საქართველოდან გახიზნული ქართველები, რამდენად შეესაბამება სიმართლეს ვალიკო ჩუბინიძის ცნობა გალაკტიონისა და დათიკო შარაშიძისა, თუ რამდენიმე ქართველი ემიგრანტის, შეხვედრის შესახებ.

ნოე რამიშვილი 1930 წელს მოკლეს, გალაკტიონი კი 1935 წელს ჩავიდა საფრანგეთში. გამომდინარე აქედან, გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ცნობა გალაკტიონისა და ქართველი ემიგრანტისა, თუ ემიგრანტების, შეხვედრის შესახებ არ არის სწორი, მიჩნეულია, რომ, რამდენადაც ნოე რამიშვილი კონგრესის გამართვის დროს, ე. ი. 1935 წელს, გარდაცვლილი იყო, იგი, ცხადია, ველარაფერს დაავალებდა დათიკო შარაშიძეს.

მაგრამ ხსენებულ საკითხზე ფიქრისას, ბუნებრივია, იბადება კითხვა, – საიდან მოაქვს ვალიკო ჩუბინიძეს ცნობა, რომლის თანახმად, ყველა მის მიერ ხსენებული ქართველი ემიგრანტი თუ არა, – დათიკო შარაშიძე შეხვდა გალაკტიონს და რომ მათ ბევრი იმუსაიფეს და გალაკტიონმა უარი უთხრა პარიზში გადასახლებაზე იმ მოტივით, რომ საქართველოში მეტ საქმეს გააკეთებდა? რატომ წერს ვალიკო ჩუბინიძე, რომ მათი შეხვედრის ინიციატორი ნოე რამიშვილი იყო?

შეხვედრისა და საუბრის, გალაკტიონისაგან უარის ფაქტს ქართველი ემიგრანტი ვერ გამოიგონებდა, არაფერში სჭირდებოდა მსგავსი რამ. ძალიან საეჭვოა, რომ დეტალები „ბევრი მუსაიფის“ შესახებ გამოგონილი იყოს.

ეს ფაქტები ფანტაზიიდან მოტანილს არ გავს, ამ შემთხვევაში სულ სხვა რამ არის საფიქრებელი:

ან უნდა მივიჩნიოთ, რომ ვალიკო ჩუბინიძეს მოგონებების წერის დროს მოხუცებულობის გამო აღარ ახსოვდა, რომ 1935 წელს ნოე რამიშვილი ცოცხალი აღარ იყო, ან ის არის საფიქრებელი, რომ მან გალაკტიონთან დათიკო შარაშიძის შეხვედრა ნოე რამიშვილის მიერ 1927 წელს მიცემული დავალების შესრულებად აღიქვა, შესაძლოა, კარგად ახსოვდა, რომ ამ კონგრესის გამართვამდე საკმაოდ ადრე, 1927 წელს, ნოე რამიშვილმა გალაკტიონთან შეხვედრა დაავალა დათიკო შარაშიძეს და 1935 წლის შეხვედრის ფაქტი, შესაძლოა, ისე აღიქვა, რომ უკვე გარდაცვლილი ნოე რამიშვილის დავალება მოგვიანებით შეასრულა დათიკო შარაშიძემ. ვფიქრობთ, რომ ეს მეორე მოსაზრება უფრო ახლოსაა სიმართლესთან.

ქართველი ემიგრანტის მიერ ფაქტების გადმოცემაში, ვფიქრობთ, არაფერია არაბუნებრივი, – იგი გვამცნობს, რომ ნოე რამიშვილმა 1927 წელს დავით შარაშიძეს გალაკტიონთან მოლაპარაკება დაავალა, შემდეგ კი გვიამბობს, თუ როგორ შეხვდა ქართველი ემიგრანტი 1935 წელს, ანუ იმ დროს, როცა, როგორც ვიცით, ნოე რამიშვილი ცოცხალი უკვე აღარ იყო, გალაკტიონს. არაფერია ამ მონათხრობში გაურკვეველი. არ არსებობს მტკიცე საფუძველი, რამაც შეიძლება, რომ ვალიკო ჩუბინიძის მოგონების სიმართლეში დაგვაეჭვოს.

ორსავე შემთხვევაში ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ კონგრესის მიმდინარეობის დროს გალაკტიონი მართლაც შეხვედრია დათიკო შარაშიძეს, თუ რამდენსამე ქართველ ემიგრანტს, და ვალიკო ჩუბინიძეს ეს შეხვედრა იმ მიზნის განხორციელებად აღუქვამს, რომელიც 1927 წელს ნოე რამიშვილმა დასახა. ვალიკო ჩუბინიძის თანახმად, როგორც ვნახეთ, დათიკო შარაშიძის გარდა, სიმონ ბერეჟიანი, ილია ზდანევიჩი და გოგი ნოზაძე უნდა მისულიყვნენ გალაკტიონთან. გადაჭრით ძნელია თქმა, დათიკო ჩუბინიძის გარდა, ზუსტად რომელ ქართველ ემიგრანტთან შეეძლო გალაკტიონს შეხვედრა.

ყოველივე ზემოთქმულთან დაკავშირებით ძალიან საყურადღებოა ერთი ფაქტი, რომელსაც, ვფიქრობთ, მეტი სინათლე შეაქვს საკითხში. არსებობს სხვა ცნობაც პარიზში გალაკტიონისა და ქართველი ემიგრანტების შეხვედრის შესახებ:

გალაკტიონის მეუღლის დეიდაშვილს, ვასილ კიკვაძეს, მოთხრობილი აქვს გალაკტიონის ერთი მოგონების შესახებ, – გალაკტიონს მისთვის უთქვამს:

– „ერთხელ ჩემი სალამო იყო დანიშნული, მაგრამ მოვიდნენ ქართველი ემიგრანტები და გადამადებინეს სალამო, წამობრძანდით ჩვენთან და უკეთეს სალამოს მოგიწყობთ.“ შემდეგ: – „ჰი, ჰი, ქართველი რომ არ იშლის ქართველობასო! – გულიანად ჩაიცინა“ (ზარნაძე 2004: 247).

გალაკტიონის ეს მოგონება პარიზს შეეხება და, რამდენადაც ვალიკო ჩუბინიძის მოგონებასთან ახლოს დგას პოეტის მონათხრობი, რამდენადაც ორი მოგონება ერთმანეთს ემთხვევა, გალაკტიონის მოგონება პოეტის მისტიფიკაციას არ გავს, – საფიქრებელი ხდება, რომ ერთ-ერთი ქართველი, რომელსაც გალაკტიონი პარიზში შეხვედრია, დათიკო შარაშიძე ყოფილა, მოგონება ბადებს ვარაუდს, რომ მხოლოდ დათიკო შარაშიძე კი არა, – რამდენიმე ქართველი მისულა გალაკტიონთან.

თუ ვირწმუნებთ, რომ შეხვედრა სუფრაზე მოხდა, მაშინ ძნელი არ არის იმ ატმოსფეროს წარმოდგენა, რომელიც იქ იქნებოდა გამეფებული, – ამ შემთხვევაში საფიქრებელი ხდება, რომ მეგობრული შეხვედრა

გამართულა, რომ ამ დროს უხსენეს გალაკტიონს პარიზში გადასვლა და სწორედ მაშინ თქვა, რომ საქართველოში უფრო მეტ კარგ საქმეს გააკეთებდა ქვეყნისთვის, ვიდრე – ემიგრაციაში წასვლით.

თუ მივიჩნევთ, რომ სუფრაზე არ წასულა გალაკტიონი, მაშინ ის ხდება საფიქრებელი, რომ მიწვევით მართლა მიიწვიეს იგი სუფრაზე, რომ მიპატიჟებაზე უარი თქვა და ემიგრირება სწორედ მაშინ უხსენეს. ამ შემთხვევაში უნდა ვივარაუდოთ, რომ სუფრაზე არა, მაგრამ სხვა ადგილას ჰქონდათ ამ საკითხზე საუბარი და ემიგრაციაში წასვლაც მაშინ შესთავაზეს გალაკტიონს, დასაშვებია აზრი, რომ სწორედ აქედან იღებს სათავეს ვალიკო ჩუბინიძის ცნობა ბევრი მუსაიფის შესახებ. როგორც ჩანს, სიტყვები იმის შესახებ, რომ საქართველოში მეტ საქმეს გააკეთებდა, სადღაც მაინც ითქვა, – თუ სუფრაზე არა, სხვა ადგილას მაინც გაიმართებოდა ეს „მუსაიფი“. მაშინ ჯერ 1937 წელი არ იდგა და შიშიც იმდენად ძლიერი არ იყო. პარიზში გამართულ შეკრებას რუსი ემიგრანტები სტუმრობდნენ ხოლმე. მარინა ცვეტაევას, მაგალითად, თავისუფალი ურთიერთობა ჰქონდა თავის საბჭოელ კოლეგებთან. იგი, როგორც ეს ილია ერენბურგის მოგონებებიდან ირკვევა, თავის ლექსებს უკითხავდა ბორის პასტერნაკს... ასეთ ვითარებაში არაფერია იმაში უჩვეულო, რომ გალაკტიონის მიმართ ლოიალურად განწყობილი ზოგიერთი ქართველი ემიგრანტიც მისულიყო პოეტთან, ეცადა მასთან საუბარი. ვითარება ისეთი ჩანდა, რომ გალაკტიონს ამით განსაკუთრებული საშიშროება არ შეექმნებოდა. ყოველ შემთხვევაში, შესაძლოა, ასე მიიჩნიეს ქართველმა ემიგრანტებმა და იმიტომაც გაბედეს მასთან სტუმრობა და სუფრაზე მიწვევა. ვიმეორებთ, – რუსი ემიგრანტები მიდიოდნენ კონგრესზე რუს პოეტებთან და მეგობრებთან შესახვედრად და არაფერია იმაში უჩვეულო, იგივე რამდენიმე ქართველ ემიგრანტსაც გაეკეთებინა, – მას, რომელსაც უარყოფითი, ან ბოლომდე უარყოფითი, დამოკიდებულება არ ჰქონდა ქართველი პოეტის მიმართ. საერთოდ, ქართველი პოლიტიკური ემიგრანტები დადებით დამოკიდებულებას ვერ ამჟღავნებდნენ იმ მოღვაწეთა მიმართ, ვინც, ნებისთი თუ უნებლიედ, აღიარებდნენ საბჭოთა წყობილებას.

ჩვენ უფრო გვგონია, რომ სუფრაზე არ მოხდებოდა ეს შეხვედრა. მიუხედავად იმისა, რომ, გალაკტიონზე შემონახული მოგონების თანახმად, პოეტს უთქვამს, – გადამადებინეს შეხვედრაო, დარწმუნებით მაინც ვერ ვიტყვით, რომ სუფრაზე ეწვია პოეტი ქართველ ემიგრანტებს. გალაკტიონის სიტყვები ან არასწორად იქნება შემონახული, ან – არასწორად გაგებული... ის კი აშკარად საფიქრებელი ხდება, რომ სადღაც მაინც მოხდა შეხვედრა, მიწვევა და საუბარი. არ არის შეუძლე-

ბელი, რომ ქართველი ემიგრანტი, თუ რამდენიმე ემიგრანტი, პარიზში კონგრესზე ყოფნისას მართლა ეწვია გალაკტიონს და რომ სუფრაზეც მიიწვიეს იგი. ვალიკო ჩუბინიძისა და თავად გალაკტიონის მოგონებები ცხადად მიგვანიშნებს ამ გარემოებაზე, ეს ორი ცნობა ჰარმონიაშია ერთმანეთთან. ვიმეორებთ, – როგორც ჩანს, სადღაც მაინც ითქვა სიტყვები, რომ საქართველოში მეტი კარგი საქმის გაკეთება იქნებოდა შესაძლებელი, სრულიად უსაფუძვლოდ ვერ გაჩნდებოდა ვალიკო ჩუბინიძის ცნობა გალაკტიონისაგან ემიგრირებაზე უარის შესახებ. თუ მიპატიჟებაზე უარი თქვა გალაკტიონმა, თუ პარიზზე პოეტის მოგონება ამა თუ იმ მიზეზის გამო ბოლომდე ზუსტად ვერ ასახავს რეალობას, ორი ცნობის ურთიერთსიახლოვე იმ ვარაუდს მაინც აშკარად ბადებს, რომ რაღაც ურთიერთობა ჰქონია გალაკტიონს ემიგრანტებთან. პოეტის მოგონების თანახმად, გალაკტიონთან შეხვედრა ყოფილა დანიშნული და სწორედ მაშინ მიუპატიჟებიათ იგი ქართველ ემიგრანტებს. შესაძლოა, ეს მოგონება ბოლომდე ზუსტად ვერ ასახავდეს სიმართლეს, – არ არის გამორიცხული, რომ საბჭოთა მწერლებთან და, მათ შორის, გალაკტიონთან, დანიშნულ ერთ-ერთ შეხვედრაზე, შესაძლოა, ამ შეხვედრის წინ, ეწვივნენ გალაკტიონს ქართველი ემიგრანტები. ალბათ, ექნებოდა პოეტს მათთან სუფრაზე მისვლის სურვილი, იქნებ, შემდგომში იმას ყვებოდა, რომ ლამის გადაადებინეს და ჩააშლევინეს ეს შეხვედრა ქართველმა ემიგრანტებმა, მაგრამ საეჭვოა, რომ ოფიციალურ შეხვედრაში მონაწილეობაზე უარი ეთქვა და სანადიმოდ წასვლაზე დათანხმებულიყო, – ეს ძალიან საშიში ნაბიჯი იქნებოდა მისი მხრიდან. მოსანახულებლად მისულ სტუმარს, თუ სტუმრებს, კი ვერსად დაემალებოდა და შეხვედრა მართლაც მოხდებოდა. საბჭოთა ორგანოები სტუმრისგან დამალვას, ალბათ, არ მოსთხოვდნენ დელეგაციის წევრებს. და, თუ ვინმე ეწვია პარიზში გალაკტიონს, თუ სუფრაზე წასვლაზე უარი თქვა პოეტმა, სწორედ მაშინ გადაუკრავდნენ სიტყვას ემიგრაციაში წასვლის შესახებ. როგორც უკვე ითქვა, ჩვენ უფრო ეს მეორე აზრი გვგონია სიმართლესთან ახლოს.

ვფიქრობთ, პარიზში 1935 წელს ქართველ ემიგრანტებთან ამა თუ იმ სახით ურთიერთობა ჰქონია გალაკტიონს. და, თუ კვლევამ დაადასტურა ვარაუდის სისწორე, პოეტის ბიოგრაფიის ეს მცირე დეტალი, მისი ცხოვრების გადმოცემისას, ცხადია, უყურადღებოდ არ უნდა დარჩეს.

დამონეშპანი:

ზარნაძე 2004: ზარნაძე გ. *ოკუჯავები და სხვები, ესეი, პაროღია*. თბილისი: 2004.

ნიჭარაძე 2015: ნიჭარაძე ე. *საქართველო-პარიზი სხვადასხვა ქნარებია*. თბილისი: 2015.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. „პარიზის ჩანანერები“. ტაბიძე გ. *თხზულეზანი*. ტ. XII. თბილისი: 1975.

ჩუბინიძე 1981: ჩუბინიძე ვ. „ჩემი დღიურიდან“. გაზ. „თავისუფლების ტრიბუნა“, № 35, 12. პარიზი: 1981.

MAIA NATCHKEBIA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

“*Vanutas Vanitatum*” and the “*Life is Dream*” in Galaktion’s *Villanelle*

(Dialogue Nature of the motifs: Baroque and Modernism)

Dialogue nature of Baroque is illustrated by the fact that in the following epochs it permanently accumulates its substance through creative motifs, images and techniques, determining, to certain extent, the dynamics of these epochs. Crisis epochs are characterized with turning to the religious themes. Baroque was one of such epochs and later, to certain extent, modernism could be regarded in the same context. Galaktion Tabidze’s “*Villanelle*” demonstrating the dialogue nature with such motifs of Baroque literature as ‘*vanitas vanitatum*’ and ‘*life is a dream*’.

Key Words: Baroque, Modernism, Galaktion Tabidze, “*Villanelle*”, ‘*vanitas vanitatum*’, ‘*life is a dream*’.

მანია ნაჭყეზია

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

“*Vanitas vanitatum*” და „ცხოვრება – სიზმარია“ გალაკტიონის „ვილანელში“ (მოტივების დიალოგურობა: ბაროკო და მოდერნიზმი)

ყოველი ლიტერატურული ეპოქა სულიერი პროცესების რთული ურთიერთკავშირებისგან შედგება და თავისებურად ასახავს სინამდვილეს. დიალოგის ძირითად ტენდენციებს ამა თუ იმ მოვლენებთან დაკავშირებული კულტურული სახე-ხატები გამოხატავენ, ამის ილუსტრაციად კი ბაროკოს მოვიხმობთ, რომლის ბუნების დიალოგურობა იმაში მდგომარეობს, რომ შემდგომ ეპოქებში იგი მუდმივად ახდენს თავისი არსის აკუმულირებას მხატვრული მოტივების, სახეებისა და ხერხების მეშვეობით, რაც გარკვეულწილად განსაზღვრავს ამ ეპოქების ფორმირების დინამიკას. კრიზისული ეპოქებისთვის დამახასიათებელია მიბრუნება რელიგიური თემებისკენ, ასეთი ეპოქა იყო ბაროკო, გარკვეულწილად ამავე ქრილში, მოტივების დიალოგურობის თვალსაზრისით, შეიძლება განვიხილოთ ბაროკოსა და მოდერნიზმის ლიტერატურული მოტივები. ბაროკოს ფილოსოფიურ ბაზად „ეკლესიასტი“ იქცა, რომელშიც ამ ეპოქის ავტორებმა მათთვის ყველაზე ორგანულ ტექსტს მიაკვლიეს. ეკლესიასტეს ანტინომიურობა მაგნიტივით იზიდავდა ბაროკოს ეპოქის ავტორებს, რომელთათვისაც ანტითეზა სააზროვნო სისტემას წარმოადგენდა. წარმავალ, ამოუხსნელ სამყაროში „ეკლესიასტი“ ადამიანის სულიერ ძიებებს პასუხობდა და ამიტომ იქცა მის დევიზად „ამაოება ამოთა, ამოება ამოთა, ყოველივე ამო“ (ეკლესიასტი 1:2). ვინაიდან კრიზისულ ეპოქებში წინა პლანზე ყოველთვის წამოიწევეს ხოლმე რელიგიური ძიებანი, ამ მხრივ საყურადღებოა რუსული ლიტერატურის „ვერცხლის საუკუნე“: რუსეთში XX საუკუნის დასაწყისი აღბეჭდილი იყო რელიგიურ-ფილოსოფიური კამათებით, ხდებოდა საერო ფილოსოფიისა და ლიტერატურის დაახლოება მართლმადიდებელ ღვთისმეტყველებასთან და ასე ეყრებოდა საფუძველი „ვერცხლის საუკუნის“ სინთეზურ ფილოსოფიას. ეს პერიოდი მეტად საინტერესოა ფილოსოფიური და მხატვრული ტექსტების დაახლოებითაც, რომელიც ეფუძნებოდა ხელოვნებათა და მეცნიერებათა სინთეზს – ერთიან, ჰარმონიულ ცოდნას. ამის ერთ-ერთი ნიმუშია ფილოსოფიური ფრაგმენტის დაახლოება ლიტერატურულ ჟანრებთან:

ფილოსოფიური ფრაგნენტი და ლირიკული ფრაგმენტი – ლექსი. „ვერცხლის საუკუნის“ სინთეზური ფილოსოფია ცდილობდა დაეძლია სასულიერო პირებსა და საზოგადოებას შორის არსებული გაუცხოება, „ვერცხლის საუკუნის“ ფილოსოფოსების და ლიტერატორების ოცნებამ სინთეზზე, ცოდნაზე, რომელშიც შეხამებულია ფილოსოფია და ხელოვნება მიიყვანა ტრადიციული ფილოსოფიური ჟანრების გადააზრებამდე, ეს კი განპირობებული იყო „ვერცხლის საუკუნის“ შემოქმედთა მისწრაფებით გაეერთიანებინათ ფილოსოფია და ლიტერატურა, ფილოსოფია განეგრძოთ, გაეფართოებინათ ლიტერატურის საზღვრებამდე. ამრიგად, რუსული ლიტერატურის „ვერცხლის საუკუნისთვის“ დამახასიათებელია ფილოსოფიური ჟანრების „გალიტერატურულება“. ფილოსოფიური ჟანრების ტრანსფორმაციასთან ერთად ხდებოდა ლიტერატურული ჟანრების დეკანონიზაციაც, სადაც ჟანრულ სისტემაში წამყვანი ადგილი ლირიკამ დაიკავა. მსხვილი ეპიკური ფორმები ჩაანაცვლა მცირე ფორმებმა, სალექსო ფორმებს შორის დომინანტური ადგილი ლირიკულმა ლექსმა დაიკავა, ამავდროულად, „ვერცხლის საუკუნის“ რუსმა პოეტებმა აღადგინეს არქაული ჟანრები: იდილია, სონეტი, ტრიოლეტი, სექსტინა, კანცონა, ბალადა, ტერცინა, ვილანელი. ამასთან, უნდა ითქვას, რომ თავისი აზრების გადმოსაცემად პოეტურ ჟანრებს ფილოსოფოსებიც იყენებდნენ (ფლორენსკი, სოლოვიოვი, კორსავინი). „ვერცხლის საუკუნის“ პოეტებმა, გარდა იმისა, რომ გადაახალისეს ჟანრული სისტემა, დანერგეს ახალიც, მაგალითად – „ლირიკული დრამა“, მაგრამ ეს ამბოხი ჟანრული სისტემის წინააღმდეგ შერწყმული იყო კლასიციზმის, ბაროკოს, რენესანსის, შუა საუკუნეთა ევროპის და ანტიკური ჟანრული ფორმებისადმი გამძაფრებული ინტერესით.

რელიგიურ-ფილოსოფიური კამათების ფონზე არ არის გასაოცარი ამ პერიოდის რუსულ ლიტერატურაში ზოგადად რელიგიური თემებისა და მოტივების სიუხვე, ჩვენთვის კი ამ მხრივ საყურადღებოა კონკრეტულად „ეკლესიასტეს“ თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები. ასეთებია კონსტანტინე ბალმონტის „ეკლესიასტეს მოტივზე“ (1895) და ალექსანდრე ბლოკის „ეკლესიასტე“ (1902). უნდა ითქვას, რომ ერთ-ერთი უმთავრესი წიგნი, რომელმაც ალექსანდრე ბლოკის პოეტურ კონცეფციაზე მოახდინა გავლენა, „ეკლესიასტე“ იყო. 1902 წელს დაწერილ ლექსში სათაურით „ეკლესიასტე“ ბლოკი ბიბლიური თემას ამუშავებს, რაც ლექსში ვლინდება ბიბლიიდან ნასესხები მყარი სახეებით: ქარი, წრე, წრებრუნვა, რომელიც ბლოკის პოეტურ სისტემაში მარადისობის სიმბოლოდ იქცევა (პოროლი 2012: 62-67)

„ეკლესიასტეს“ თემას ამუშავებს „ვილანელში“ (1922)* გალაკტიონ ტაბიძე და ცხრამეტსტრიქონიან ლექსში იგი მარადიულ თემებს უყრის თავს. მოგვყავს ლექსის სრული ტექსტი:

ვილანელი

ყოველივე ქარია და ჩვენება!
ოჰ, სიცოცხლევ უეცარი ქარია...
მარადია ერთადერთი: შვენება.

ყოველგვარი ღამეების თენება,
კარგად იცი, სულო, რომ სიზმარია,
ყოველივე ქარია და ჩვენება.

ყოველივე მერნის გადაჭენება
ნათქვამია, როგორც ძველი არია...
მარადია ერთადერთი: შვენება.

ისევ ნგრევა, ისევ ისე შენება
მოსაწყენი, მგლოვიარე ზარია,
ყველაფერი ქარია და ჩვენება.

ყოველივე: ცხედრის გამოსვენება
მხოლოდ მავნე ქვეყნის სულს უხარია,
მარადია ერთადერთი: შვენება.

სამუდამო ძილი და მოსვენება
როგორ მინდა, მაგრამ როგორ მწარეა...
ყველაფერი ქარია და ჩვენება,

მარადია ერთადერთი: შვენება.

ლექსი ცხოვრების წარმავლობის განცდით არის გამსჭვალული: „ყველაფერი ქარია და ჩვენება“ – ამ სტრიქონით იწყება გალაკტიონის „ვილანელი“ და ამ სიტყვებით იგი თითქოს გამოიხობს ბიბლიურ ბრძენ ეკლესიასტეს, რომელმაც ყველაფერს მიაღწია, რაც სურდა ცხოვრებაში, განიცადა ყოველივე, რაზედაც ოცნებობდა და მივიდა იმ დასკვ-

* ვილანელს, როგორც სალექსო ფორმას, ამჯერად არ შევეხებით. ამასთან დაკავშირებული თეორიული საკითხები დაწვრილებით გვაქვს განხილული სტატიაში: „გალაკტიონის „ვილანელის“ რელიგიურ-ფილოსოფიური ასპექტები“, ლიტერატურული ძიებანი XXV, თბილისი 2004, გვ.: 331-341.

ნამდევ, რომ ეს მხოლოდ ჩვენებათა უშუალოდ დევნა იყო: „ამაოება
ამაოებათა, – თქვა ეკლესიასტემ, ამაოება ამაოებათა, ყოველივე ამაო“
(ეკლესიასტე, 1;2). „ვილანელის“ პირველ სტრიქონში კოდირებული
ამქვეყნიური ილუზორულობის ხატის დატვირთვა ლექსში თანდათან
ღრმავდება. ლექსს შინაგანი ანტითეატრობის ფესვები მის შინაარსში
არის საძიებელი. ამ ანტითეატრობის არსი მდგომარეობს წარმავალი-
სა და ილუზორულის: „ყველაფერი ქარია და ჩვენება“ – მარადულთან
დაპირისპირებაში: „მარადია ერთადერთი: შვენება“.

ორივე ეს სტრიქონი, როგორც ლაიტმოტივი, ლექსში ოთხჯერ მე-
ორდება, რაც თვითონ ვილანელის, როგორც სალექსო ფორმის სტრუქ-
ტურაშია ჩადებული და რაც გალაკტიონმა გამოიყენა ლექსისათვის
განსაკუთრებული ექსპრესიულობის მისანიჭებლად: პოეტმა განმეო-
რებად სტრიქონებს თეზისა და ანტითეზისის ფუნქცია დააკისრა –
„ყოველივე ქარია და ჩვენება“ – იწყებს პირველ ტერცეტს და როგორც
დამამთავრებელი ტაეპი, ასრულებს მეორე, მეოთხე და მეექვსე ტერ-
ცეტებს. „მარადია ერთადერთი: შვენება“ – ამთავრებს პირველ, მესამე
და მეხუთე ტერცეტებს და მეცხრამეტე ტაეპის სახით წარმოადგენს
დასკვნას. პირველი სტრიქონის გარკვეული ინტერვალით გამეორება
ცხოვრების უსასრულო წრებრუნვის მოდელს წარმოადგენს, მკითხვ-
ელში ამაოების განცდის გაღრმავებას იწვევს და ჩნდება ეკლესიასტეს
სიტყვების ასოციაცია: „რაც ყოფილა, იგივე იქნება და რაც მომხდარა,
იგივე მოხდება, არაფერია მზის ქვეშ ახალი“ (ეკლესიასტე, 1;9).

მთელი ლექსის მანძილზე ამგვარი ემოციური შეფერილობა არ
ნელდება, იცვლება თავად სურათი, რომელიც აზუსტებს სიტუაციას,
პირველი სტრიქონიდან მომდინარეობს და თემის გაშლას წარმოად-
გენს. შეიძლება პირობითად ითქვას, რომ ლექსში ორი პოლუსი ან ორი
„სიდიადეა“, რომელთაგან ერთი წარმოადგენს პესიმისტურ განსჯას
ნუთისოფლის პრინციპულ საკითხებზე, ხოლო მეორე მუდმივია; მას
არ ახლავს თემის დაზუსტება თუ განსჯა, იგი ფორმულის სახით არის
ჩამოყალიბებული და როგორც მარადიულ რელიგიურ კატეგორიას,
არ სჭირდება დასაბუთება – იგი რწმენის საგანს წარმოადგენს. მაშა-
სადამე, პოეტის ერთგვარ გაორებას, რომელიც საკუთარ თავთან კა-
მათში გამოიხატა, ქმნის თეზისის – „ყოველივე ქარია და ჩვენება“ და
ანტითეზისის – „მარადია ერთადერთი: შვენება“ – დაპირისპირება, სა-
დაც საბოლოოდ იმარჯვებს ანტითეზისი, რადგანაც შემთხვევითი არ
არის ლექსის დასრულება სტრიქონით – „მარადია ერთადერთი: შვენე-
ბა“, რომელიც ამავე დროს პოეტის მსოფლმხედველობის გამოხატვაა
დასკვნის სახით.

რაც შეეხება ლექსის ცვლად „სიდიდეებს“, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მონაკვეთებს აყალიბებს ისეთი ლექსიკა, როგორიცაა: „ყოველივე ქარია და ჩვენება“, „ოჰ, სიცოცხლეც უეცარი ქარია“, „ნათქვამია, როგორც ძველი არია“, „ისევ ნგრევა, ისევ ისე შენება“. ამაოების განცდის გამომწვევ ამ სტრიქონებს აშკარა პარალელები ეძებნება „ეკლესიასტესში“. ამგვარად, გალაკტიონის „ვილანელში“ შეიძლება გამოიყოს ეკლესიასტეს სამი ძირითადი პოსტულატი:

ამაოება

ამაოებათა:

1) „ყოველივე ქარია და ჩვენება!“

2) „ოჰ, სიცოცხლეც უეცარი ქარია...“

„განვიცადე ყოველი საქმე, რაც კი მომხდარა მზის ქვეშეთში; და აჰა, ვცანი – ამაო არის ყველაფერი და ქარის დევნა“ (ეკლესიასტე, 1;14).

„და შევიძულე მე ეს ცხოვრება, რადგან მემწარა ყველაფერი, რაც მზის ქვეშ ხდება, რადგან ყოველი ამაოა, ქარების დევნა“ (ეკლესიასტე, 2;17).

არაფერია მზის ქვეშ ახალი:

1) „ნათქვამია, როგორც ძველი არია“ ...

„რაც ყოფილა იგივე იქნება და რაც მომხდარა, იგივე მოხდება; არაფერია მზის ქვეშ ახალი. ნახავენ რასმე და იტყვიან: აჰა, ახალი, ესეც ყოფილა ჩვენს წინარე საუკუნეებში“ (ეკლესიასტე, 1;9-10).

ცხოვრების დამქანცველი წიგნბრუნვა:

1) „ისევ ნგრევა, ისევ ისე შენება“

„ყოველივეს თავის დრო აქვს და ყველაფერს თავისი ჟამი ამ ცისქვეშეთში“ (ეკლესიასტე, 3;1).

„ჟამი მოკვდინებისა და ჟამი განკურნებისა, ჟამი ნგრევისა და ჟამი შენებისა“ (ეკლესიასტე, 3;3).

ცხოვრება სასრული და ეფემერულია, ყოველივე დროებითი და წარმავალია, ხოლო სწრაფვა რაიმეს მოპოვებისა ან მოხელთებისაკენ მხოლოდ „ქარის დევნა“ და „ამაოება“, ასკვნის ბრძენი ეკლესიასტე. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ამაოება“ ეკლესიასტესთან და საერთოდ წმინდა წერილში ნიშნავს არა მხოლოდ პატივმოყვარეობასა და ზრუნვას წვრილმანებზე, არამედ ცარიელ ცხოვრებას, ანუ ცხოვრებას, რომელშიც არ არის ღმერთი. ამაოდ ცხოვრება – ესაა დაბადება, შრომა, ტანჯვა, ყოველგვარი დროებითი სიამოვნება და საბოლოოდ სიკვდილი. ყოველივე ეს კი არაფერია მარადიულთან შედარებით. ბრძენი ეკლესიასტე თავის მელანქოლიურ განსჯაში ადამიანის ცხოვრების რაობაზე ასკვნის, რომ სამყარო უცვლელია თავის წრებრუნვაში, შემოქმედისა და მისი გზების განგება კი ამოუცნობი, ამიტომაც იგი მოუწოდებს ადამიანებს: „მოვისმინოთ ყველაფრის თავი და ბოლო: ღვთისა გეშინოდეს და დაიცავი მცნებანი მისნი, რადგან ეს

არის კაცის თავი და თავი. რადგან ყველა საქმეს სამსჯავროზე მიიტანს ღმერთი, ყოველივე დაფარულს, კეთილს თუ ბოროტს“ (ეკლესიასტე, 12; 13-14). „ეკლესიასტეს“ ფუნქცია არის ის, რომ მან დაუსახოს ადამიანებს გზები, რომლებიც მას მიიყვანენ მარადიულთან შერწყმასთან. ცნობიერების გარკვეულ ეტაპზე მინიერი სიკეთე აღიქმებოდა, როგორც საზღაური ჩადენილი სიკეთისათვის. ეს იყო ზნეობრივი მსოფლნესრიგის უმარტივესი მოდელი და მასში უეჭველად იყო ჭეშმარიტების მარცვალი, მაგრამ ადამიანის შეგნებისა და პირადული სანყისის გაღრმავებასთან ერთად უნდა გახსნილიყო ახალი სულიერი ჰორიზონტები, ამისათვის ადამიანს ნათლად უნდა დაენახა, რამდენად „ამაო“ და „არამყარია“ წარმავალი სიკეთენი! ამგვარად, შეიძლება საუბარი „ეკლესიასტეს“ „ამქვეყნიური“ ილუზიებისაგან ერთგვარ გამომაფხიზლებელ ფუნქციაზე. საბოლოო ჯამში „ეკლესიასტე“ არ იძლევა პასუხს მარადიულ შეკითხვებზე, მაგრამ იგი ხელს უწყობს იმას, რომ მათ მკაფიო ფორმა მიიღონ, პასუხებს კი ბიბლიის შემდეგ წიგნებში, ძირითადად ახალ აღთქმაში ვპოულობთ.

როგორც უკვე ითქვა, ამაოების მოტივი ბაროკოს ადამიანის სულიერ ძიებებს პასუხობდა და ამიტომ იქცა ამ რთული ეპოქის დევიზად „ამაოება ამაოთა, ამაოება ამაოთა, ყოველივე ამაო“ (ეკლესიასტე 1:2). ამაოებას განცდა, ადამიანისა და მისი ყოფიერების წარმავლობის თემა ხშირად ისმის გერმანული ბაროკოს წარმომადგენლის, გრიფიუსის პოეზიაში: „რად მეძახით, სადაც ყოველივე იმსხვრევა, ქრება, ყოფნა იცვლება არყოფნით და სიამე – გლოვით!“ (გრიფიუსი 1975: 61). ამასთან, ამაოების განცდას უკავშირდება სამყაროს მეტამორფოზის, მისი მარადიული ცვალებადობის თემა, ლაკონურად ფორმულირებული ფრანგული ბაროკოს წარმომადგენლის, ცნობილი რომანის – „ასტრეს“ ავტორის, ონორე დ'ურფის ფრაზაში: „არაფერია ისეთი მარადიული, როგორც ცვალებადობის მუდმივობა“, რომელიც ზუსტად გამოხატავს ბაროკოს ადამიანის განცდებსა და განწყობილებებს (ნაჭყებია 2016: 20).

* * *

„ეკლესიასტეს“ მოტივები „ვილანელის“ მხოლოდ ერთი – ბიბლიური პლანია, მეორე პლანი კი ფილოსოფიურია და ევროპულ ლიტერატურაში ცნობილია, როგორც მეტაფორა: „ცხოვრება – სიზმარია“. ბაროკო არ ცნობდა რეალური სინამდვილის უშუალო შეცნობასა და გამოხატვას და ამიტომ წინა პლანზე ისევ წამოიწია მეტაფიზიკურმა და რელიგიურმა ფასეულობებმა, წარმოუდგენლად გაიზარდა რელიგიის მნიშვნელობა და მისი ემოციური არსის ზეგავლენა ადამიან-

ებზე. გრძობით, ამქვეყნიურ ცხოვრებას და რეალურ სინამდვილეს გამოხატავდნენ ნიშნების, სიმბოლოებისა და ემბლემების სახით და ამიტომაც, სიმბოლოების, ემბლემების, ალეგორიების, პარალელების ახსნა ბაროკოს შეცნობის წყაროდ იქცა. სინამდვილის სწორედ ასეთ მხატვრულ განმარტებაზე იყო დამოკიდებული ადამიანის სიცოცხლის ახსნა, როგორც მოჩვენებითისა და ილუზორულისა: ცხოვრება აღიქმებოდა როგორც **სიზმარი ან თეატრი**. ბაროკოს ეპოქის ლიტერატურაში ფართოდ გავრცელებული „ცხოვრება – ძისლის“, „ცხოვრება – სიზმრის“ მოტივი დაკავშირებული იყო იმ „სამყაროს სურათთან“, რომელსაც ხედავდა რეალობაში იმედგაცრუებული ადამიანი და იგი უკავშირდება ისეთ წარმოდგენებს, როგორიცაა ამსოფლიური ცხოვრების სიცრუე, სიმუხთლე, უხანობა, მიუნდობლობა. აი, როგორ განმარტავს ცხოვრებას პოლონური ბაროკოს ერთ-ერთი წარმომადგენელი: „ცხოვრება ძილი და ჩრდილია.... იმას, რითაც ვარსებობთ, ამოდ ვუნოდებთ ცხოვრებას. ეს მხოლოდ სიზმარია, სიზმარი, რომელიც მხოლოდ წამით მოგვეცა“ (სოფრონოვა 1982: 85), ამ თემის დაგვირგვინება კი ევროპული ბაროკოს უდიდესი წარმომადგენლის, პიედრო კალდერონის პიესაა. მისი მორალურ-ფილოსოფიური დრამა – „ცხოვრება – სიზმარია“ 1635 წელს დაინერა და მასში გადმოცემულია მისი მწარე ფიქრები ამსოფლიური ცხოვრების რაობაზე, მყიფე ზღვარზე სინამდვილესა და წარმოსახულს შორის. დრამაში კალდერონი შეეხო მთელ რიგ ფილოსოფიურ პრობლემებს, რომლებიც საერთოდ დამახასიათებელი იყო ბაროკოსთვის მთლიანობაში, საბოლოოდ კი დრამაში კალდერონი ამკვიდრებს სიკეთის დაუმარცხებლობის იდეას და სიკეთესა და ღმერთს შორის ტოლობის ნიშანს ათავსებს.

ვილანელში” არის ასეთი სიტყვები:

„ყოველგვარი ღამეების თენება
კარგად იცი, სულ, რომ სიზმარია“.

პირველი სტრიქონის „ღამეების თენებას“ ხსნის და აზუსტებს შემდეგი სტრიქონის „სიზმარია“, მაშასადამე, „ღამეების თენება“ უდრის „სიზმარს“. თითქოს პარადოქსი გამოდის, მაგრამ რისი თქმა სურდა ამით გალაკტიონს? სწორ გზას იგი თავად გვაკარნახობს იმით, რომ გაგვანსენებს ყველა იმ ღამეს, რომელიც მას გაუთენებია, ანუ აფართოებს არეალს და ამით „ვილანელის“ სივრცეში შემოდის ის ლექსები, სადაც ღამე პოეტს დაკავშირებული აქვს შემოქმედებით წვასა თუ განსჯასთან:

„ეხლა, როცა ამ სტრიქონს ვწერ, შუალამე იწვის, დნება“;
„ოლონდ ვთქვა, თუ ლამემ სულში როგორ ჩაიხედა“.
(„მე და ლამე“)

ან „და ვიცი ღელვათა საგანი,
როდესაც ლამეა უკუნი“.
(„შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“)

ამ სტრიქონებიდან კარგად ჩანს, რომ სწორედ ღამით ქმნის თავის შედეგებს პოეტი, რომ ღამე მისთვის შემოქმედებითი წვის ხანაა, ეს სწორედ ის დროა, როდესაც მის სულში „იხედება ღამე“ – როდესაც ის „წერს სტრიქონს“ და „ღელავს“ ანუ საბოლოო ჯამში ცხოვრობს. თუ „ვილანელის“ „ღამეების თენებას“ ჩავანაცვლებთ არსობრივად მისი ეკვივალენტური ცნებით – ღვიძილით, მაშინ გამოდის, რომ ღვიძილი „სიზმარია“, ხოლო რაკი ღვიძილი ანუ ფხიზლად ყოფნა რეალური ცხოვრების სინონიმია – რადგან მხოლოდ ღვიძილის დროს აღიქვამს ადამიანი სამყაროს ადექვატურად და მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი რეალური მოქმედების განხორციელება – ვიღებთ ტოლობის შემდეგ სურათს „ღამეების თენება“=„ცხოვრებას“=„სიზმარს“, ე. ი. „ცხოვრება – სიზმარია“. სხვათა შორის ეს მეტაფორა პირდაპირ არის მოცემული გალაკტიონის „სილაჟვარდემი“, სადაც იგი ამბობს: „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“.

ეკლესიასტედან მომდინარე ამაოების თემა რომ უნივერსალურია და სხვადასხვა ეპოქის ქრისტიანი მწერლები მას არაერთხელ მიმართავდნენ, ფაქტია; მაგრამ საყურადღებო ის არის, რომ ამ თემების შემდგომი განვითარება საბოლოოდ მიდიოდა ბაროკოს ეპოქის ერთ კონკრეტულ წარმოდგენამდე – „ცხოვრება – სიზმარია“. ამაზე მეტყველებს ის, რომ ევროპისაგან სრულიად მონყვეტილ საქართველოში სამყაროს ამგვარი ხედვა სავსებით დამოუკიდებლად გაჩნდა და მისი ავტორები „ვეფხისტყაოსნის“ გაგრძელებათა ანონიმი ავტორები არიან (ნაჭყებია 2009: 28-31):

„აზომ არ არის სოფლისა საღამო, არცა დილია,
სიზმრისა უფრო სიზმარი, ჩრდილისა უფრო ჩრდილია“ (2106).
„გასრულდა ესე ამბავი, ვითა **სიზმარი ღამისა**“ (2121).
„ცუდია ესე სოფელი, ვითა **სიზმარი ღამისა**“ (2124).

* * *

როგორც სტატიის დასაწყისში ითქვა, ვიღანელი კონცეპტუალური თვალსაზრისით ანტითეატური ლექსია, სადაც ორი, ურთიერთსაწინააღმდეგო პოლუსი გვერდიგვერდ პირველსავე ტერცეტშია მოქცეული:

თეზისი – ყოველივე ქარია და ჩვენება!
ოჰ, სიცოცხლეც უეცარი ქარია...
ანტითეზისი – მარადია ერთადერთი: შვენება.

მათი დროებითი „დაზავება“ ლექსისათვის ერთგვარ ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს, საიდანაც თვითოეულ მათგანს გაეხსნა გზა, რათა ლექსის სივრცეში დამოუკიდებელი ცხოვრება მისცემოდათ, ხოლო თუ რა კონტექსტში მოექცეოდნენ ისინი, ეს უკვე მხოლოდ პოეტის მსოფლმხედველობაზე იყო დამოკიდებული. თეზისის – „ყოველივე ქარია და ჩვენება!“ უკავშირდება „ცხოვრება – სიზმარიას“, „ეკლესიასტეს“ და სამუდამო ძილის მოტივები და იგი ყველა ამ შემთხვევაში ტერცეტის დამასრულებელ სტრიქონს წარმოადგენს:

- 2) „ყოველგვარი ღამეების თენება,
კარგად იცი სულო, რომ სიზმარია,
ყოველივე ქარია და ჩვენება“.
- 4) „ისევ ნგრევა, ისევ ისე შენება
მოსაწყენი, მგლოვიარე ზარია,
ყველაფერი ქარია და ჩვენება“.
- 6) „სამუდამო ძილი და მოსვენება
როგორ მინდა, მაგრამ როგორ მწარეა...
ყველაფერი ქარია და ჩვენება“.

ეს სტრიქონები მთლიანად გაჟღენთილია ამაოების განცდით, ეს არის ცხოვრების ილუზორულობისა და წარმავლობის უიმედო სურათები. მაგრამ რა გამოხატავს პოეტის მრწამსს? ეს არის სიტყვები – „მარადია ერთადერთი: შვენება“, და ეს „ერთადერთი“ „ყველაფერს“, **„ყოველივეს“**, ე. ი. **მრავალს** უპირისპირდება. აქ საუბარი არ უნდა იყოს ესთეტიკურ კატეგორიაზე, რადგან მარადიული მხოლოდ მორალურ-ეთიკური კატეგორიებია. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა გალაკტიონის ერთი ჩანაწერი: „...მოვიგონოთ მოწამენი, რომელთაც თავი

დადევს თავიანთი სარწმუნოებისათვის, რომლებიც ღვთისმსახურებას ასრულებდნენ თავიანთ სალოცავ ტაძრებში და მთრთოლვარე ხელით ანთებდნენ სანთლებს მშვენიერების წინ“ (5,61). აქ მშვენიერება რელიგიურ ასპექტშია გააზრებული, „შვენება“ და „მშვენიერება“ კი ერთიადიგივე დატვირთვის მატარებელი სიტყვებია. მაგრამ მაინც რა „შვენებაზე“ ლაპარაკობს გალაკტიონი? ვფიქრობ, აქ აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ დოსტოევსკის ცნობილი გამოთქმა “Красота спасет мир”, რომლის შინაარსის გაგებასაც დაზუსტება ესაჭიროება. დოსტოევსკისეულ „красота“-ს ხშირად ესთეტიკურ კატეგორიად მიიჩნევენ და ამ კონტექსტში ხშირად ხმარობენ კიდევ, სინამდვილეში კი იგი ეთიკურ-მორალური კატეგორიაა და დოსტოევსკისადმი მიძღვნილ წერილში მისი შესანიშნავი განმარტება ვ. სოლოვიოვმა მოგვცა: “В своих убеждениях он никогда не отделял истину от добра и красоты; в своем художественном творчестве он никогда не ставил красоту отдельно от добра и истины. И он был прав, потому что эти три живут только своим союзом. Добро, отделенное от истины и красоты, есть только неопределенное чувство, бессильный порыв, истина отвлеченная есть пустое слово, **а красота без добра и истины есть кумир**. Для Достоевского же это были только три неразлучные вида одной безусловной идеи. Открываясь в Христе бесконечность человеческой души, способной вместить в себя всю бесконечность божества, – **эта идея есть вместе и величайшее добро и величайшая истина и совершеннейшая красота**. Истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение – уже во всем есть конец и цель и совершенство, и **вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир** (დოსტოევსკი 1990: 575-576). ამრიგად, გალაკტიონის „შვენება“ მაცხოვრის და მხსნელის“ – იესო ქრისტეს მეტაფორაა.

* * *

დაბოლოს, სალექსო ფორმა ვილანელის წარმოშობისთვის: იტალიურად მას უწოდებენ villanella-ს, ფრანგულად – villanelle-ს; სახელწოდება მომდინარეობს ლათინური ვილანუს-იდან, რაც ნიშნავს – გლეხურს, სოფლურს და წარმოადგენს განსაკუთრებული ფორმის ლირიკულ ლექსს. თავდაპირველად, შუა საუკუნეთა იტალიისა და საფრანგეთის ხალხურ პოეზიაში ვილანელი სიმღერა იყო (ლექსიკონი 1974: 46); რენესანსის ეპოქაში ვილანელი იქცა ფრანგული ბუკოლიკური პოეზიის სალექსო ფორმად (ლექსიკონი 1984: 403); მე-16 საუკუნის ლიტერატურაში იგი გვხვდება ჟ. დიუ ბელლესთან და „პლედის“

სხვა პოეტებთან (ენციკლოპედია 1962: 967). სწორედ ამ დროს მოხდა მისი ფორმის საბოლოო ჩამოყალიბება.

მაშადადამე, სალექსო ფორმა ვილანელის სახელწოდება ლათინური villanus-დან მომდინარეობს, რაც ქართულად ნიშნავს გლეხურს, სოფლურს და რომ მოვინდომოთ ვილანელის ქართული თარგმანის, ქართული შესატყვისის მოძებნა, ეს იქნება „გლეხური“, „სოფლური“. ჩვენთვის სწორედ ეს მეორე მნიშვნელობა არის საინტერესო და აირატომ: სიტყვა „სოფელს“ ქართულ ენაში ორმაგი დატვირთვა აქვს – „სოფელ-ი (სოფლისა) – 1. უპირატესად გლეხებით დასახლებული ადგილი, რომლის ძირითადი მოსახლეობა სოფლის მეურნეობას მისდევს... 3. (ქვ.) ქვეყანა, მსოფლიო... იმ სოფელში (ძვ.) – სააქიოში. ამ სოფელში (ძვ.) სააქაოში, ამ ქვეყანად“ (ქეგლ 1984: 411). ამ სიტყვის სემანტიკურ ბინარულობაზე რ. სირაძე წერს: „სოფელი“. ბინარული სემანტიკის პრინციპი თვალსაჩინოვდება ძველ ქართულ ტექსტებში „სოფლის“ მნიშვნელობათა მაგალითზე. ეს სიტყვა კონკრეტული მნიშვნელობით იხმარება უძველეს ქართულ ტექსტებშივე, სადაც სოფელი ნიშნავს დაბას. ასევე, ძველთაგანვე ეს სიტყვა იხმარება ფართო მნიშვნელობით: **ქვეყანა, ცხოვრება, სამყარო. ამგვარი ფართო მნიშვნელობის საზრისს წარმოაჩენს „წუთისოფელი“, რომელიც მიგვანიშნებს ადამიანური ცხოვრების დროულ და სივრცულ რაობას (წუთი-სოფელი).** ძველქართულში მას ენაცვლება „სანუთრო“ (სირაძე 2002: 27). **მაშასადამე, ვილანელის ქართული თარგმანი რომ დავაზუსტოთ, მივიღებთ: ვილანელა→სოფლური→წუთისოფლური ანუ ლექსი წუთისოფელზე, ცხოვრებაზე.** ვილანელის ამგვარი განმარტება, ვფიქრობ, გვაახლოებს სათაურის გალაკტიონისეულ გააზრებასთან, სადაც მან მოახდინა ფორმისა და შინაარსის გასაოცარი სინთეზი.

გალაკტიონის პოეტურმა შთაგონებამ უამრავ სალექსო ფორმათა შორის ამოარჩია სწორედ ის ერთადერთი, რომელიც საშუალებას მისცემდა თავისი პირდაპირი, დადგენილი მნიშვნელობის გარდა დაეცია სულ სხვა, ახალი, მოულოდნელი მნიშვნელობა თავად ამ სალექსო ფორმისათვის, როგორადაც ის ევროპაში ჩამოყალიბდა. სალექსო ფორმის სახელწოდების საზღვრების ვირტუოზული გაფართოებით მან შექმნა ერთგვარი ლექსი-ენიგმა. ფორმის მხრივ გალაკტიონის „ვილანელი“ კლასიკური ვილანელის ნიმუშს წარმოადგენს, რაც ლექსის მხოლოდ ერთი პლანია; მეორე, დაფარული კი მდგომარეობს იმაში, თუ როგორ გაათამაშა მან სალექსო ფორმის ლათინურ-ფრანგულ-იტალიური სახელების შინაარსი ქართული ენის შესაძლებლობათა სფეროში და რა აზრი ჩადო მასში. „სოფელი-წუთისოფელი“ – ეს უკვე მნიშვნელობის სულ სხვა სემანტიკურ ველში გადატანაა და სწორედ სიტყვის

ამ ტროპული მნიშვნელობის განგრძობაა მთელი ლექსი, რომელიც ნუთისოფლის, ამქვეყნიური ცხოვრების გააზრებას წარმოადგენს.

დამოწმებანი:

გრიფიუსი 1975: გრიფიუსი ა. *ქეთევან ქართველი ანუ გაუტყეხელი სიმტკიცე, ტრაგედია ხუთ მოქმედებად*, გერმანულიდან თარგმნა აკაკი გელოვანმა. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

დოსტოვესკი 1990: Достоевский, Ф. М. *Избранные сочинения*. М., 1990.

ლექსიკონი 1974: Словарь литературоведческих терминов, М., 1974.

ლექსიკონი 1984: Slovník literární teorie, Praha, 1984.

ენციკლოპედია 1962: Краткая Литературная Энциклопедия, М., 1962.

ნაჭყებია 2004: ნაჭყებია, მ. „გალაკტიონის „ვილანელის“ რელიგიურ-ფილოსოფიური ასპექტები“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXV. თბილისი: 2004.

ნაჭყებია 2009: ნაჭყებია, მ. *ქართული ბაროკოს საკითხები*. თბილისი: გამომცემლობა მერანი: 2009.

ნაჭყებია 2016: ნაჭყებია, მ. „რენესანსული ანტროპოცენტრიზმიდან ბაროკოულ თეოცენტრიზმამდე“. *სჯანი* 17. თბილისი: 2016.

პოროლი 2012: Пороль О.А. Библиейский дискурс в раннем творчестве А. Блока// *ВЕСТНИК ОГУ №4* (140)/апрель 2012: 62-67.

სირაძე 2002: სირაძე რ. „ქართული პარადიგმული სახისმეტყველებისათვის“. *სჯანი*, III. თბილისი: 2002.

სოფრონოვა 1982: Софронова Л. А. *„Принципы отражения в поэтике барокко“*. *Барокко в славянских культурах*. Москва: Наука: 1982.

ქეგლ 1984: *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*. თბილისი: 1984.

NATIA SIKHARULIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Galaktion and “Haidamaks” By Taras Shevchenko

“That time flew like a dream” a poem by Galaktion Tabidze is analyzed in the article. The poem was inspired by the creative spark the poet received while reading „Haidamaks”, an epich poem of Taras Shevchenko. Understanding the main message of „Haidamaks” as that of a source, helps us analyze and appreciate the deeper layers of the Georgian poet’s work.

Key words: Galaktion Tabidze, Taras Shevchenko, “Haidamaks”.

ნათია სიხარულიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

გალაკტიონი და ტარას შევჩენკოს „ჰაიდამაკები“

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების ციკლი – „ეპოქა“ 1928-1929 წლებში ჟურნალ „მნათობში“ დაიბეჭდა, მოგვიანებით კი – 1930 წელს ცალკე წიგნადაც გამოიცა. „ეპოქა“, ძირითადად, სოციალისტური სინამდვილის განმადიდებელ, პროპაგანდისტულ ტექსტებს აერთიანებს: ასახვის საგანია „ამშენებლობა და ცოცხალი ცხოვრება“, რევოლუცია და მისი შედეგები, ის ხანა, რომელიც „იშვა და გაიზარდა სამოქალაქო ბრძოლების რკალში“.

„ო, დღე არ გავა, არ შემიყვარდეს ახალ სიტყვაში მყოფი სამყარო“, – აცხადებს „ეპოქის“ ერთ ლექსში პოეტი და ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ „ოცნება იგივე სინამდვილეა, თუ შრომის ხმებით გუგუნებს ქნარი“...

პროპაგანდისტული ტექსტების ფონზე განსაკუთრებით იქცევს ყურადღებას მკითხველისათვის ნაკლებად ცნობილი, სამსტროფიანი უსათაურო ნაწარმოები „ის დროება სიზმარივით წავიდა“, რომელიც, მართალია, ახალ ცხოვრებას ეძღვნება, მაგრამ, ამავე დროს, ციკლში შეტანილი სააგიტაციო ნაწარმოებებისგან ლირიზმითა და თავისებური ინტონაციით გამოირჩევა:

ის დროება სიზმარივით წავიდა,
ოდეს ბავშვი იყავ მოხეტიალე,
რკინისგ ზები – სავსე სანახავითა,
რონოდები ცივი, ოხერტიალი.

ნუ იგონებ მწარე თავგადასავალს,
როს მშიერი, დასისხლული ფეხებით
მთელი ქვეყნის ასავალს და დასავალს
შენ სწონიდი მედგრად, გულგამეხებით.

ყველაფერი სიზმარივით წავიდა,
როგორც ქარი, როგორც ყინვა და თოვლი.
სავსე არის ახალ სანახავითა
ისევე ბრძოლა, ბრძოლა თანადროული.

(ტაბიძე 1966ბ: 139)

გარდა ლირიზმისა და ინტონაციისა, „ის დროება სიზმარივით წავიდა“ სხვა ასპექტითაც იწვევს ინტერესს: ვგულისხმობთ ალუზიებს, გადაძახილს გალაკტიონის სხვა, დაახლოებით ამავე პერიოდის – 1920-იანი წლების – ლექსებთან.

მინიშნების ობიექტი ამ ნაწარმოებში, უპირველესად, ცნობილი ლირიკული ტექსტია – „იმ ატმებს გაუმარჯოს, იმ ატმის ყვავილებს“, სადაც ცხოვრების სიზმარივით სწრაფწარმავალობის მოტივია დამუშავებული (მდრ.: **„ყველაფერი სიზმარით წავიდა“ და „ყველაფერი სიზმარივით გათავდა“**). თუმცა, მოტივთა მსგავსების მიუხედავად, ამ ორ ლექსს შორის აშკარად შეინიშნება არსებითი განსხვავება: ესაა წარსულთან, კონკრეტულად – ბავშვობასთან და აწმყოსთან მიმართების მოდუსის ცვლილება ჩვენთვის საინტერესო ნაწარმოებში.

ლექსში „იმ ატმებს გაუმარჯოს...“ წარსულის, ყრმობის მონატრების განცდაა აქცენტირებული; საპირისპირო ვითარებაა საანალიზო ტექსტში, სადაც ბავშვობა და, ზოგადად, წარსული ლირიკული გამირისათვის მხოლოდ „მწარე თავგადასავალია“. ეს განსხვავება განსაკუთრებით თვალშისაცემია გალაკტიონის წინარე ხანის პოეზიის ერთიან ფონზე, რადგან ბავშვობა, სიყმანვილე მის ლირიკაში იდეალიზებულია და მკვეთრად უპირისპირდება სასტიკ აწმყოს.

ყურადღებას იქცევს კიდევ ერთი, ლექსიკური ალუზია, რომელსაც ქმნის ორგზის გამეორებული იშვიათი სიტყვა **„სანახავი“**. ეს სიტყვა გალაკტიონთან მანამდე მხოლოდ ერთხელ გვხვდება: იგი გამოყენებულია ლექსის – „ჩემო იარალი“ ბოლო სტროფში:

მე ვდგევარ მთაზე, მე ვდგევარ მარტო,
დამთვრალი ახალ სანახავითა,
რითი გაგართო, როგორ გაგართო?
ჩემო იარალი, ის დრო წავიდა!
(ტაბიქე 1966ა: 236)

ტექსტებს შორის გადაძახილზე პოეტი იდენტური რითმებითაც მიგვანიშნებს: ლექსში „ის დროება სიზმარივით წავიდა“ გამეორებული ლექსიკური ერთეული „სანახავითა“ ორივეჯერ გართმულია სიტყვასთან „წავიდა“, სწორედ ისე, როგორც ეს არის ლექსში „ჩემო იარალი“. უფრო მეტიც, ორივე ნაწარმოებში სიტყვას „სანახავი“ ახლავს ერთი და იგივე განსაზღვრება – ახალი.

ვფიქრობთ, სრულიად აშკარაა, რომ პოეტი საგანგებოდ მიგვითითებს ლექსზე – „ჩემო იარალი“, რომელშიც ძველ თბილისთან სინანულიანი გამოთხოვების განცდაა აღბეჭდილი და, თავის მხრივ,

ეხმაურება გრიგოლ ორბელიანის ცნობილ ნაწარმოებს – „იარაღის“. გალაკტიონთან წინამორბედი პოეტი წარმოდგენილია, როგორც ყაბახის ლომი, ღვინისა და სალომეს მომღერალი, ვინც წარსულის დიდ ტკივილს, – დამოუკიდებლობის დაკარგვას ლხინით იქარვებდა.

რომანტიკოსი პოეტის ნაწარმოებთან მიმართების გათვალისწინებით, საფიქრებელია, რომ გალაკტიონი ლექსში „ჩემო იარაღი“ ახლახან, 1921 წლის თებერვალში დაკარგულ თავისუფლებაზე მიგვანიშნებს: დრო, რომლის წასვლაც აწუხებს ლირიკულ გმირს, არის არა მხოლოდ შორეული ისტორიული წარსული, არამედ – ის წლებიც, რომლებმაც მის თვალწინ ჩაიარა. ამ ვარაუდს განამტკიცებს ისიც, რომ ავტოგრაფში (ხელნაწერში ტექსტის სათაურია „ნარიყალაზე“) რეფრენი „ის დრო წავიდა“ რამდენჯერმე მეორდება, ხოლო ადრესატი იარაღი კი არ არის, არამედ – მეგობარი („ის დრო წავიდა მეგობარო, ის დრო წავიდა!“). ამ ლექსის მიხედვით, „ახალი სანახავი“ ცრემლვებით სველი ძველი ნარიყალაა, მატარებლების კივილს რომ გაჰყურებს.

ლექსში „ის დროება სიზმარივით წავიდა“, როგორც ითქვა, სიტყვა „სანახავი“ ორჯერ გვხვდება: პირველსა და მესამე სტროფებში. ტექსტში ერთმანეთს უპირისპირდება ძველი და ახალი ცხოვრება, ბავშვობა და აწმყო, **ძველი სანახავი** და **ახალი სანახავი**. თუ ნაწარმოების დასაწყისში „სანახავი“ მწარე ბავშვობასთან, სიჭაბუკის ხანასთან, ცივ, ოხერტიალ „რონოდებთანაა“ დაკავშირებული და უარყოფითი შინაარსი აქვს, ლექსის დასასრულს საპირისპირო ვითარებაა – „ახალი სანახავი“, რომელიც ახალ ცხოვრებას გულისხმობს, თანამედროვეობას, თანადროული ბრძოლის პათოსს განადიდებს.

როგორც ვხედავთ, ორ ტექსტს შორის აქაც კონცეპტუალური სხვაობაა: ძველი და ახალი „სანახავის“ დაპირისპირებისას პოეტი ერთ შემთხვევაში („ჩემო იარაღი“) წარსულის გაქრობის გამო წუხს, მეორეგან („ის დროება სიზმარივით წავიდა“) კი პირიქით – თანამედროვე ეპოქის უპირატესობა სწორედ წარსულის უარყოფითი შინაარსის აქცენტირების ფონზეა ნაჩვენები.

„ის დროება სიზმარივით წავიდა“ 1928 წლით თარიღდება, ხოლო ლექსები, რომლებზეც პოეტი მიგვანიშნებს – „იმ ატმებს გაუმარჯოს, იმ ატმის ყვავილებს“ და „ჩემო იარაღი“ – 1926 წლამდეა შექმნილი.

ნაწარმოებების დაწერის თარიღებს შორის ამგვარი მცირე განსხვავება საფუძვლიან ინტერესს აღძრავს: რამ გამოიწვია პოეტის პოზიციის მკვეთრი ცვლილება? – იგი „ახალ ცხოვრებას“, გართულებულ იდეოლოგიურ ვითარებას უნდა უკავშირდებოდეს თუ, შესაძლოა, სხვა მიზეზებით აიხსნას?

* * *

„ის დროება სიზმარივით წავიდა“ გალაკტიონ ტაბიძის აკადემიური თორმეტტომეულის მესამე ტომშია დაბეჭდილი. ამ გამოცემის მიხედვით, ჩვენამდე ლექსის არცერთ ავტოგრაფს არ მოუღწევია (ტაბიძე 1966ბ: 460). იგივე ინფორმაცია მეორდება გალაკტიონის საარქივო გამოცემის შესაბამის ტომშიც (ტაბიძე 2005: 547).

ავტოგრაფების არარსებობის გამო ჩვენ მიერ დასმული კითხვა პოეტის პოზიციის ცვლილების თაობაზე, ალბათ, უპასუხოდ დარჩებოდა, რომ არა ერთი გარემოება:

გალაკტიონ ტაბიძის ახალი აკადემიური თხუთმეტტომეულის მომზადებისას, პოეტის 20-იანი წლების უბის ნიგნაკში (დ-16, გვ. 61) აღმოჩნდა ტექსტი, რომელიც, ვფიქრობთ, ჩვენთვის საინტერესო ნაწარმოების თავდაპირველ მონახაზად უნდა ჩაითვალოს:

ის დროება სიზმარივით წავიდა,
ოდეს ბავში ვიყავ მოხეტიალე,
უკრაინა საესე სანახავითა,
გონტას ხმალი, მისი ველად ტრიალი.
სად ოდესმე ვლიდა გაიდამაკი,
მე მშიერი, დასისხლული ფეხებით,
დავეძებდი მე ერთად ერთ მეგობარს,
თავგანწირვით, ცხარე გულგამეხებით.

ტექტს სათაურის ნაცვლად მიწერილი აქვს: ტ. შევჩენკო. „გაიდამაკებიდან“.

ამგვარი მინაწერებით, როგორც ახალ აკადემიურ გამოცემაზე მუშაობამ დაგვარწმუნა, პოეტი, ჩვეულებრივ, იმ ტექსტზე მიგვანიშნებს, რომელთანაც, რაღაც ასპექტით, მისი ნაწარმოებია დაკავშირებული. ამის გათვალისწინებით, გაჩნდა ვარაუდი, რომ ამ მინაწერმაც საყურადღებო მინიშნება შემოგვინახა.

ვარაუდის გადამოწმებისას გაირკვა, რომ პოეტის დღიურში ჩანერილი სტრიქონები თარგმანია უკრაინული ლიტერატურის კლასიკოსის – ტარას შევჩენკოს ცნობილი პოემის – „ჰაიდამაკების“ ეპილოგისა, კერძოდ, მისი საწყისი სტრიქონებისა.

„ჰაიდამაკები“ XX საუკუნის 20-30-იან წლებში, როგორც საქართველოში, ისე რუსეთში, ძალიან პოპულარული იყო. ქართულად პოემა 30-იანი წლების ბოლოს ითარგმნა, ამდენად, საფიქრებელია, რომ გალაკტიონი „ჰაიდამაკების“ რუსულ თარგმანს გაეცნო. კონკრეტულად ეს უნდა ყოფილიყო 1924 წელს გამოქვეყნებული „უკრაინული პოეზიის ანთოლოგია“ („Антология української поезії в

русских переводах”), სადაც დაბეჭდილია პოემის რამდენიმე მონაკვეთი, მათ შორის – ეპილოგიც.

უკრაინული პოეზიის აღნიშნულ ანთოლოგიას გალაკტიონი კარგად იცნობდა. სწორედ ამ წიგნში დაბეჭდილი ვასილ ალექსი კოტის – „ცხოვრების წყაროებს მივამუროთ“ პასუხს წარმოადგენს გალაკტიონ ტაბიძის 20-იან წლებით დათარიღებული ნაწარმოები „მივამუროთ“ (სიხარულიძე 2015: 18-27).

პოეტმა ამ შემთხვევაშიც „უკრაინული პოეზიის ანთოლოგიით“ რომ ისარგებლა, ერთი დეტალიც მიგვითითებს: დღიურის იმავე გვერდზე, სადაც ჩვენთვის საინტერესო ლექსის ავტოგრაფია, მინერილი და გადახაზულია რამდენიმე სტრიქონი და იქვე მითითებულია ავტორიც – ვასილ ელლან. ამ ავტორის ნაწარმოებები სწორედ ზემოთ-დასახელებულ ანთოლოგიაშია დაბეჭდილი.

შევადაროთ „ჰაიდამაკების“ ეპილოგის დასაწყისი და გალაკტიონის დღიურში ჩანერილი ტექსტი:

შევჩენკო:

Минуло то время, давно миновало,
Когда я ребенком голодным блуждал
По той Украине, где Гонта, бывало,
С ножом освященным, как ветер, гулял.
Минуло то время, как теми путями,
Где шли гайдамаки, босыми ногами
Ходил я, стараясь найти где-нибудь
Людей, чтоб к добру указали мне путь.

(წავიდა ის დრო, დიდი ხანია წავიდა,
როდესაც ბავშვი მშიერი დავეხეტებოდი
იმ უკრაინაში, სადაც გონტა
ნაკურთხი დანით, როგორც ქარი, ისე დაქროდა.
წავიდა ის დრო, როდესაც იმ გზებით
ჰაიდამაკები რომ მიდიოდნენ, შიშველ ფეხებით
მივდიოდი მე და ვცდილობდი, სადმე მეპოვა ადამიანები,
რათა ერვენებინათ სიკეთისკენ მიმავალი გზა...).

(შევჩენკო 1924: 281)

გალაკტიონი:

ის დროება სიზმარივით წავიდა,
ოდეს ბავში ვიყავ მოხეტიალე,
უკრაინა სავსე სანახავითა,
გონტას ხმალი, მისი ველად ტრიალი.

სად ოდესმე ვლიდა გაიდამაკი,
მე მშიერი, დასისხლული ფეხებით,
დავეძებდი მე ერთად ერთ მეგობარს,
თავგანწირვით, ცხარე გულგამებებით.

(გალაკტიონის ფონდი, დ-16, გვ. 61)

ვფიქრობთ, ზედაპირული შედარებისასაც აშკარაა, რომ გალაკტიონის დღიურში ჩანერილი სტრიქონები თავისუფალი თარგმანია „ჰაიდამაკების“ ეპილოგის დასაწყისისა.

ავტოგრაფზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ პოეტს თარგმნისთანავე დაუწყია ამ ფრაგმენტის სწორება და, უპირველესად, შეეჩინკოს ტექსტთან სიახლოვის დამადასტურებელი ლექსიკური ერთეულები შეუცვლია: „უკრაინა“ გადახაზულია და მინერილია „ქუთაისი“, „ჰაიდამაკი“ შეცვლილია შესიტყვებით „ჩემი ოცნება“, ხოლო საკუთარი სახელი „გონტა“ – ზოგადი სიტყვით „მებრძოლი“.

კვლევის ამ საფეხურზე ჩნდება კითხვა: რატომ დაინტერესდა გალაკტიონი „ჰაიდამაკებით“ და რა მიზნით დატოვა დღიურში მინიშნება პირველწყაროზე?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, ვფიქრობთ, აუცილებელია გალაკტიონის მიერ შეეჩინკოდან ნათარგმნი სტრიქონების ზოგადი კონტექსტის გათვალისწინება: „ჰაიდამაკები“ XVIII საუკუნის უკრაინის ისტორიის კონკრეტულ მოვლენებს ასახავს: ესაა 1768 წელს მომხდარი გლეხთა აჯანყება, რომელიც ისტორიაში „გაიდამატჩინის“ სახელითაა ცნობილი... პოემაში ნაჩვენებია უკრაინელი ხალხის გამირული სულისკვეთება, მათი თავგანწირვა და თავისუფლებისაკენ ლტოლვა.

„ჰაიდამაკებში“, ძირითადი ამბის დასრულების შემდეგ, ეპილოგში პოეტი იხსენებს ბავშვობას, როდესაც იგი ფეხშიშველი, მშიერი დაეხეტებოდა უკრაინაში, გონტას – ჰაიდამაკთა მეთაურის ნაკვალევზე... ეს სწორედ ის მონაკვეთია, რომელიც გალაკტიონმა თარგმნა და დღიურში ჩაიწერა. ვნახოთ, როგორ გრძელდება ტექსტი უკრაინელ პოეტთან:

Припомнил – и плачу, что горе минуло,
О, если ты снова ко мне завернуло,
Я отдал бы с радостью счастье мое
За прежние слезы, за горе-житье!

(გამახსენდა და ვტირი, რომ მწუხარებამ გაიარა,
ო, რომ შეიძლებოდეს და მისი კვლავ დაბრუნება,

მე სიხარულით დავთმობდი ჩემს ბედნიერებას
წინანდელი ცრემლებისა და უბედურების სანაცვლოდ).
(შევჩენკო 1924: 281)

როგორც ვხედავთ, შევჩენკოსათვის, ბავშვობა, წარსული, მიუხედავად ცრემლებისა და უკიდურესი გასაჭირისა, უფრო ძვირფასი და სანატრელია, ვიდრე ბედნიერი ანმყო. წარსული, ბავშვობა სანატრელია იმდენად, რამდენადაც უკრაინელი გმირები ცოცხლები იყვნენ, ხალხის უფლებებისა და ქვეყნის დამოუკიდებლობისათვის იბრძოდნენ, „მშვიდი“ ანმყო კი ყოველივე ამას მოკლებულია.

თუ „ჰაიდამაკების“ ამ სტრიქონებსაც გავითვალისწინებთ და გალაკტიონის ლექსს ამ ფონზე წავიკითხავთ, ცხადი გახდება, რომ წინარმოების შინაარსს მიღმა ფარული აზრიც იკითხება. წარსული, მართალია, მძიმეა, მაგრამ გალაკტიონს კვლავ სურს ძველი, გმირული დროის დაბრუნება, რადგან იგი დამოუკიდებლობასთანა დაკავშირებული.

ამრიგად, გალაკტიონის წინარმოების შთაგონების წყაროს გათვალისწინებით ირკვევა, რომ ლექსში „ის დროება სიზმარით წავიდა“ პოეტს პოზიცია არ შეუცვლია; უბრალოდ, გამოქვეყნებულ ტექსტში, გასაგები მიზეზების გამო, სინამდვილისადმი თავისი რეალური დამოკიდებულება დაფარა. მასზე მინიშნება კი გალაკტიონის ჩვენ მიერ მიკვლეულმა, დღემდე უცნობმა ხელნაწერმა შემოგვინახა.

დამოწმებანი:

სიხარულიძე 2015: სიხარულიძე ნ. *წარსულისა და ანმყოს კოლიზია*. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი, 2015, №5-6.

ტაბიძე 1966ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. II. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1966ბ: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. III. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. საარქივო გამოცემა ოსდახუთ ნიგნად. ნ. IV. თბილისი: „ლიტერატურის მატიანე“, 2005.

შევჩენკო 1924: Шевченко Т. Из поэмы „Гайдамаки“. *Антология украинской поэзии в русских переводах*. Издательство: Госиздат Украины, 1924.

გალაკტიონის ფონდი: გ. ლეონიძის სახელობის საქართველოს ლიტერატურის მუზეუმი, გალაკტიონის ფონდი.

მოდერნიზმი და ფემინიზმი Modernism and Feminism

SVETLANA ANANYEVA

Kazakhstan, Almaty

M.O.Auezov Institute of Literature and Art

Summer Evening, Prairie Night, Land of Golden Wheat: Reflection of the Beauty of Everyday Life in the Works of Female Kazakh Poets

The latest anthology of Kazakh literature «Summer Evening, Prairie Night, Land of Golden Wheat» presents English-speakers prose and poetry of Kazakhstan, including the works of F. Ongarsynova, K. Akhmetova, M. Hakimzhanova, T. Abdrakhmanova, M. Aitkhozhina, A. Bahtygereeva, A. Dzhaganova and R. Mukanova. Arttranslation serves as means of interaction and mutual enrichment of cultures. Art in itself is a source of learning about Kazakh ethnic group and as a result promotion of our cultural values. Abay prize laureate F. Ongarsynova and National writer K. Akhmetov are united in their art by «hidden autobiographism» and contribute to the brightness of national poetry. They understand their international feminist soul mates, sisters and friends and represent Kazakhstan's feminists. They see the world in which women live, through their eyes. In compiling Anthology the aim was as widely as possible to reflect peculiarity of the thought of Kazakh poets, reveal their style and manner of writing, to show different guises Poetic Muse can take which symbolizes the contradictions of the world. In compiling Anthology the aim was as widely as possible to reflect peculiarity of the thought of Kazakh poets, reveal their style and manner of writing, to show different guises Poetic Muse can take which symbolizes the contradictions of the world. Spirituality is formed through the prism of relations between man and nature. Harmony between man and nature is the eternal theme for art as is the reflection of the beauty of everyday life.

Key words: anthology, folk epics, national poetry, hidden autobiographism

С.В. АНАНЬЕВА

Казахстан, Алматы

Институт литературы и искусства им.М.О.Ауэзова МОН РК

Summer Evening, Prairie Night, Land of Golden Wheat: отражение красоты бытия в творчестве казахских поэтов

Литературы США и Казахстана в последние годы находятся в особой динамике развития. В содержании культурных универсалий сплавлены общечеловеческие и исторически особенные интерпретации жизненных смыслов, которые и определяют национально-этнические особенности каждой культуры, принятую в них шкалу ценностей. В 2016 году отмечается 25-летие установления дипломатических отношений между США и Республикой Казахстан. Посол США в Республике Казахстан Джордж Крол называет вхождение Казахстана, полноправного члена международного сообщества, в число непостоянных членов Совбеза ООН историческим событием: «Казахстан – это страна, которая находится в центре Азии, это перекрёсток культур, это перекрёсток истории».

Все более прочные позиции занимает «новый реализм», термин этот практически укоренился. Американист Александр Мулярчик, тщательно рассмотрев ситуацию в заокеанском литературном пространстве, прослеживает тенденцию возвращения американского читателя от постмодерна к традиционным ценностям, в США происходит «триумфальное шествие реализма». «Ассоциация литературоведов и критиков» (Association of Literary Scholars and Critics) представляет собой филиал консервативного академического объединения «Национальная ассоциация ученых» (National Association of Scholars). **Методологической инновацией современной компаративистики являются проблемы сравнительной рецепции (К. де Грев) и имагологии (Г. Дизеринк).**

Состоявшиеся в Институте литературы и искусства им.М.О.Ауэзова КН МОН РК встречи с американскими литературоведами, лекторами Новой Школы социальных наук К. Кооп и Дж. Витчем (Нью-Йорк), К. Кларк (Йельский университет), Ф. Дерин (университет Висконсин-Мэдисон), Р. Абазовым (Колумбийский университет), Н. Каффи (Аризонский университет) значительно расширили горизонты сотрудничества, представляя совершенно новый материал для изучения научных и литературных связей. Американские публицисты и литературоведы, запечатлевая образ Казахстана как страны с удивительной культурой, проводят параллели между творчеством современных казахских прозаиков и

поэтов и американскими писателями. Кетти Кооп анализирует схожесть литературной ситуации в Казахстане и США, видя ее в том, что многие этнические меньшинства нашли в Казахстане дом и родину. В Нью-Йорке также живут представители многих национальностей. В самом факте их мирного сосуществования в США и Казахстане велика роль литературы, отражающей многокультурность американского и казахстанского общества. Литературный процесс в Казахстане включает развитие казахской, русской, уйгурской, немецкой, корейской, татарской, курдской, белорусской, узбекской литератур. Издаются произведения турецких писателей, есть представители болгарской, осетинской, чеченской, украинской, дунганской литератур. **В современных условиях подобная схожесть литературной ситуации США и Казахстана особо важна. Мультикультурализм выступает объединительным фактором.**

Итогом активизирующегося международного сотрудничества стал совместный проект Министерства образования и науки Республики Казахстан, Посольства Республики Казахстан в США, Колумбийского университета и Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова по подготовке и изданию впервые на английском языке антологий современной казахской литературы «The Stories of the Great Stepp». First Edition (New-York Columbia University: Cognella Academic Publishing, 2013) и «Summer Evening, Prairie Night, Land of Golden Wheat». The Outside World in Kazakh Literature. First Edition (New-York Columbia University: Cognella Academic Publishing, 2015). Выход антологии «Summer Evening, Prairie Night, Land of Golden Wheat» осуществлен в рамках научного проекта «Казахско-американское литературное сотрудничество новейшей эпохи» (научный руководитель – С.В. Ананьева). Издание книги стало важной вехой в продвижении достижений казахской литературы за рубеж и повышении ее международного имиджа. Книга служит укреплению дружбы и понимания между нашими народами, а также помогает американским студентам, магистрантам и докторантам, читающей общественности глубже узнать состояние развития казахской литературы за годы обретения Независимости.

По мнению американских ученых, «**Рассказы Великой степи**» позволяют совершить «интеллектуальное и литературное путешествие в Казахстан» (Роберт Д. Гутман, Johns Hopkins University) и открывают англоязычному читателю «новый мир литературы Центральной Азии – разнообразие культуры и полиязычие Казахстана» (Пол Майкл Тейлор, Smithsonian Institution). «The Stories of the Great Stepp» применяется в качестве учебного пособия в университетах США, студенты которых

изучают Казахстан и казахскую культуру. Антология «Летний вечер, ночь в прерии, земля золотой пшеницы: зарубежный мир в казахской литературе», включающая литературные тексты XIX – XX веков, позволяет представить творчество казахских поэтов и прозаиков в историко-литературной перспективе и проследить, как развивалась, обогащалась и выходила на новый уровень осмысления экологическая тематика, эволюционировало изучение проблемы «человек и природа».

Поэты разных стран мира и поэтических направлений в своем личном ключе решают вопрос о смысле человеческой жизни, выстраивая ассоциативно-образную конструкцию художественного текста и особые пространственно-временные отношения в творчестве. Поэтические и прозаические произведения мастеров художественного слова от Абая до Б. Канапьянова, от М.О. Ауэзова до Р. Мукановой помогают западному читателю понять Казахстан. Разница между западной и центрально-азиатской цивилизациями заключается в том, как народы относятся к природным богатствам, пейзажу. В Казахстане речь идет о диалоге человека с природой. Во многих казахских легендах, песнях и книгах человек понимает животных, разговаривает с растениями, что является уникальной концепцией. Роднят культуры и литературы двух стран общие образы: американской культуре это образ ковбоя, в казахской – кочевника.

В произведениях Абая, И. Алтынсарина, Ж. Жабаева, С.-М. Торайгырова, М. Жумабаева, С. Сейфуллина, М.О. Ауэзова, С. Муканова, М. Макатаева, К. Бекхожина, А. Тажибаева, Ж. Нажимеденова, С. Мауленова, Ф. Онгарсыновой, М. Хакимжановой, Т. Абдрахмановой и многих других раскрыто восприятие природы кочевниками, хрупкость окружающего мира, экологическая тематика и проблематика. Тематика публикаций в антологии «Summer Evening, Prairie Night, Land of Golden Wheat. The Outside World in Kazakh Literature»^{*} не случайна, она иллюстрирует читателям зарубежных стран особое очарование богатой флоры и фауны Казахстана, глубокое восприятие природы и ее отражение в жизненном укладе и традициях казахского народа. Казахская литература, продолжая классические традиции, выходит на новый уровень повествования, значительно расширяя границы бытования и изучения. Г.Мусрепов, М. Макатаев, А. Кекилбаев, Д. Амантай, Р. Сейсенбаев, О. Бокеев, Т. Абдиков, М. Магауин, О. Сулейменов, Иран-Гайып, Ф. Онгарсынова, Ж. Абдрашев, Б. Канапьянов, Ш. Сариев предлагают новое прочтение истории, свое открытие современности и

^{*} Summer Evening, Prairie Night, Land of Golden Wheat. *The Outside World in Kazakh Literature. First Edition.* Edited by R. Abazov. New-York Columbia University: Cognella Academic Publishing, 2015, 223 p.

размышления о времени. Прозаические и поэтические произведения отечественных авторов, как подчеркивают исследователи из США, объединяют общие темы Родины, природы, любви.

Значителен вклад Ф. Онгарсыновой, К. Ахметовой, М. Хакимжановой, Т.Абдрахмановой, М. Айтхожиной, А. Бахтыгереевой, Ш. Кумаровой, А. Джагановой,

Р. Мукановой и многих других писательниц и поэтесс в национальную литературу. Составители Антологии ставили цель максимально широко отразить ментальное своеобразие казахских поэтесс, раскрыть стиль и манеру письма, показать разные обличья Поэтической Музы, символизирующей противоречивость окружающего мира. Поэзия, по мнению Ф. Онгарсыновой, должна разить, как алмазный клинок, а не услаждать слух. Выросшие на Западе (Ф. Онгарсынова) и Юге (К. Ахметова) Казахстана поэтессы поэтизируют родную землю: степь и волны Каспия. В их поэзии «веет ветер, песками шурша», снежные бури летят над травами. Лирические героини стихотворений ликуют, когда природные стихии проявляются бурно, открыто, ощущают себя частицей взбунтовавшегося моря и знойной, потрескавшейся пустыни, соколом в вышине, степной грозой, рекой в половодье.

Поэзия, как считает Ф. Онгарсынова, должна резать как острие бритвы, а не только ласкать слух. Характерно в этом плане ее лирическое стихотворение «Верблюжья колючка» («Camelthorn»):

Пустыня течет, точно время в песочных часах,
В обход, по холмам караванные вьются дороги;
Здесь жизнь умещается в редких колючих кустах, –
Расставив иголки, торчат на пути недотроги...
И праздно, и звездно раскинувшись над головой,
Пустынное небо песок равнодушьем оспорит.
Душа вдруг взъершится, цепляясь за стебель живой,
Который от жажды цветенья такыры пропорет.
Цветущей колючкой торчу у ветров на пути,
Как стебель шершавый, цепляясь корнями за землю.
Мне хочется тоже из недр многожилной расти:
В песках горемычных и вечных бессмертие – зелень.

Образ времени в песочных часах, зыбкость и текучесть песка передают, как нельзя лучше, настроение безразличия и равнодушия к происходящему, что может нарушить вечный покой караванных дорог.

Даже небо – и то пустынно. Но верблюжья колючка, «цепляясь корнями за землю», воплощает, по сути, символ жизни, что передает удачно и цветовая гамма стихотворения: золотые иголки и зелень на фоне такыров, песков горемычных.

Реалиями степной казахской жизни и быта кочевника (затвердевшая под порывами ветра земля; сбивающий с пути ветер; клубящиеся в небе тучи, «как нашествие мрака на скорбную землю») наполнено глубоко философское по содержанию стихотворение Ф. Онгарсыновой «Только холод собачий в бесснежной степи...», названное по его первой строчке. В английском варианте: «It is bitter cold in the snowless steppe...». Короткие назывные предложения удачно передают зарисовку картины зимней стужи в степи:

Двое конных. Отара. Там, вдали – табуны.
Разговор о зиме, что жестока на редкость.

Точны и лаконичны портретные описания чабанов: «Даже скулы опали, сжаты ветром они...»; «В малахае и шубе мехом внутрь ... / Внешним видом своим так похожи на предков».

Эпический размер стихотворной строки – удачная находка поэтессы.

Чабаны – это сила, что превыше всех сил,
Их смелее и лучше нельзя быть, уж право.
Их покрытые льдом жестяные усы,
Словно пика батыра, торчащая браво.

Яркие казахские поэтессы демонстрируют женский взгляд на культурную сферу кочевников. «Я силой слов смогу металл разрушить», – признается К. Ахметова, в поэзии которой героини казахских эпических легенд Кыз Жибек и Баян, «как заря над краями восходят родными». И это подтверждают ее стихи, посвященные надписи на мавзолее легендарной красавицы Айша-биби, являющемся памятником любви и скорби, – «Inscription on the Mausoleum Aysha-Bibi»:

*Ветер ветер, песками шурша,
Ни дворцов, ни лачуг не жалея,
Но жива, как и прежде, Айша.
В этих смуглых камнях мавзолея
Благоденствие ее красоты*

*В этих строках, простых и высоких,
В этих стенах, где, вспыхнув, цветы*

*Не растроят подземные соки.
Так же ярк их летний наряд
Ранним утром и полночью лунной,
Как и восемь столетий назад
Под ногами красавицы юной.
Вновь и вновь мы приходим к Айше...
Сквозь запреты, сковавшие цепью,
Поклонение женской душе
Подняло мавзолеи над степью!*

Народные эпические сказания, воспевающие красоту родной земли и подвиги ее героев, в разных ракурсах воплощаются в творчестве К. Ахметовой и Ф.Онгарсыновой, символизируя связь времен и поколений, прошлого и настоящего.

Пейзажная лирика Т. Абрахмановой представлена стихотворением «Summer evening». В переводе на русском языке стихотворение Т. Абрахмановой озаглавлено «Летним вечером» (перевод Т. Кузовлевой). Лирическая героиня не только любит ровную поверхность воды, тихой прохладой напоенного луга, ощущая прикосновение чуть ощутимого ветра над озером и следя «за радостно легкой» рыбьей пляской чебачков и тенью чайки. Картина природы – лишь повод:

Но, вспоминая
Тихий вечер тот,
Познаю вновь
И мимолетность боли,
И бытия пронзительный исход.

Человеческая жизнь для казахской поэтессы так же мимолетна и преходяща, порой, кратка, как весенняя пора в природе.

И вновь весна – начало возрождения,
Когда и камень тянется к цветенью,
И мир таит такую красоту,
Что взгляд не отвести ни на мгновенье.

В стихотворении «Весна» (в переводе на английском переставлены акценты в названии произведения – «It is spring again») раскрыты картины возрождения всего живого под ослепительными лучами солнца. И почти тютчевский мотив в последних четверостишиях:

Так юность будоражила когда-то,
Так сердце в высоту рвалось крылато,
И пели, не смолкая, соловьи,
И было все цветением объято.

Весна – в ней ключ от дум и настроенья,
Неистовость и взлетов, и паренья.
Все дышащее ждет своей весны,
Но коротко ее прикосновенье.

Более объемно лирическое стихотворение М. Айтхожиной «Наедине с природой» («One on one with nature»), представляющее диалог героини с ветерком – самал, «в дыханье еле слышном» принесшем радость: «Грустить нельзя».

Стихотворение по жанру ближе к балладе. Необычайной красоты озеро у подножья сопки привлекает внимание автора и читателей.

Был переливчат и певуч
Узор волны рассветной.
И целовал ей губы луч
Дрожащие от ветра.

Летний ветерок – самал одушевлен и наделен человеческими качествами. Он безмятежно наклоняет до земли легкие травы вокруг озера, затем распрямляет «их нежно». И волна летит, «звеня», тревожит сладко.

И я с природою сольюсь
Своею клеткой каждой,
И все увиденное пусть
Войдет в мой стих однажды.
Вберу в себя и плач людской,
И каждый вздох печальный,
И к небу поднимусь звездой,
Взлечу к вершине дальней.

Медленно плывущий по озеру лебедь, крылом белым касающийся «чуть вспененных, прозрачных вод», выступает символом надежды:

Я лишь тогда найду покой,
Когда расстанусь с песней.
И тает лебедь в тишине,

И чуткой, и безбрежной.
Но тенью лебеда во мне
Покоится надежда.

В ином поэтическом ключе – очаровательная зарисовка М. Айтхожиной «Маркаколь» («Markakol»), озеро на Южном Алтае. Описание безмолвной красавицы «в плену у грозных каменных громад» дано в сказовых тонах и в традициях восточной классической поэзии:

В нем тишина исполнена открытий.
Чуть задевают звезды и луна
За волны как за шелковые нити.

В немые воды смотрятся рассветы,
Толпятся скал крутые минареты.

Вокруг озера, которому мир к лицу, «берез и сосен древнее величье» и «тишина исполнена открытий», поэтому лирическая героиня стихотворения мечтает о такой же красоте, о пьянящих мотивах птичьих:

Дай мне, природа, ту же красоту –
Я чудо-песней стану для планеты!

Иной поэтический размер избирает для стихотворения «Мне нравятся маки» («I like poppies») А. Бактыгереева. В диалог вступают друг и автор текста, которая на вопрос о любимом цветке отвечает: «Любимец мой – степной весенний мак», обосновывая свой выбор тем, что «он самым первым ловит луч весны».

Зарисовка поэтическая родного аула – «Мой аул» («My аул») А. Бактыгереевой стала, безусловно, украшением Антологии. Это встреча с родным аулом, свидание с детством. Верно подмечены детали географического расположения аула: камыш у озера, где «уснул ветер», цветущие тюльпаны, колодец, «птиц озерных гортанный клекот». Взрослеет героиня, но детство рядом всегда:

Слышу в шелесте листьев радость,
Солнце брызжет,
Глаза слепа...
Детство, детство!
Ты где-то рядом.
Разве можно забыть тебя?

Риторический вопрос обращен ко всем, кто прочитает удивительное признание в любви к родному дому. О любимой с детства реке – стремительном и широком Тоболе – стихотворение М. Хакимжановой «Тобол, мой Тобол» («Tobol, o my Tobol»). В данном случае идеально на русском и английском языках совпадают названия стихотворения, а река взрослеет вместе с лирической героиней. Если в детстве «озираясь, косы заплетала» в его воде прибрежная трава» (яркий и зримый образ. – С.А.) и глупая кукушка куковала, «сама себя искала и звала», вольно было чувствам и стихам, то во взрослой жизни героини Тобол по-прежнему «был рядом, врачуя и любя»:

И счастьем были долгие минуты,
Когда внимал ты, трепетный и чуткий,
Моим стихам, отчаянью, любви
И лжи смывал мучительные пути.

Читатель Антологии в англоязычных странах уже познакомился с описанием зимней степи, нелегкого труда чабанов в поэтическом творчестве Ф. Онгарсыновой. Картина летнего жайляу («Zhaylayu») – в одноименном стихотворении М.Хакимжановой. Жайляу – это не только летнее пастбище, озаренное солнечным светом и мерцанием звезд, но и место встречи друзей.

И песня чабана над пастбищем несется,
Не слышала давно я песни веселей.
Ей вторит в вышине сияющее солнце,
Небо и земля –
Все в мире вторит ей.

А ночью в вышине зажжется звезд немало,
От песен ли, от звезд – но будет вновь светло.
Здесь встретила я всех, по ком я тосковала, –
Всех братьев и сестер здесь пастбище свело.

Творчество казахских поэтов становится все более узнаваемо в мире. Лауреатом Международного литературного фестиваля и книжного форума «Open Eurasia and Central Asia book forum and literature festival – 2015» в номинации «Прорыв года – 2015» стала Раушан Буркитбаева-Нукунова, лауреат Международной премии имени Абая, член Союза писателей Казахстана и Казахского ПЕН-клуба.

Символ времени – вороного быстрого коня, несущегося над степью – контрапункт поэзии Р. Буркитбаевой-Нукуеновой. Ее поэтическое творчество современно, ассоциативно, обращено к читателю думающему, равнодушному, который умеет ценить художественное слово и воспринимает окружающий мир как открытие, в котором «любимые ждут у родных берегов». Поэт ответственен перед памятью предков: как сохранить отчий край, дарованный навеки, хрупкий миг и мир, «наполнить жизнью, влагою все реки и не прервать времён дрожащих, судеб нить!».

Муза современного поэта предстает в разных обликах, ведь душа-кочевница постоянно в пути. Муза Р. Буркитбаевой-Нукуеновой – «скрип пера. Пара ангельских крыл». В «тиши ночной, когда умолкнут звуки», слова, «как жемчуг, выбросит порой». Поэту остается лишь уловить их «невидимую нитью, и перлы нанизать, собрав колье».

Стихи придут!
Как в май приходят грозы.
В горсти песка –
Вселенная поет!

Р. Буркитбаева-Нукуенова посвящает свои произведения казахским поэтам и деятелям культуры – Сакену Сейфуллину, Олжасу Сулейменову, Батырхану Шукееву, Айман Мусаходжаевой и Гаухар Мурзабековой («Волшебная сила любви и искусства шлифует, как ноты, жемчуг река»). Но ведущие ее поэтические жанры – стихотворения, посвящения и элегии («Когда бы ты ветром мог стать легкокрылым...» и др.). Душевно-трепетное «Друзьям» и проникновенно-лиричное «Стихов разрозненных страницы», лирическая героиня которого уйдет вслед за птицами, сбившимися в стаи, прихватив оборванные сны:

Но свет моих далеких глаз
И озорство степной речушки
Сыны увидят, и не раз
В капризах маленькой девчушки.

Ее поэтическое пространство постоянно расширяет границы, включая все новые города и страны, ведь «у каждого в жизни расписан маршрут». И живет она, порой, «на перепутье судеб, дорог», прекрасно осознавая, что жизнь лишь проходящий миг, а душа – кочевница шальная. Автор и лирический герой летят птицей из степных просторов в Париж, Лондон,

Москву и многие столицы и города мира. Жизнь играет новыми гранями, дарит новые перспективы. Но по-прежнему «туманится далью дорога...», возвращая все, милое и близкое сердцу, в акваторию памяти, к вечному огню, амплитуда горения которого охватывает костры на джайляу в ночном ущелье, гирлянды ночных огней Астаны, свет далеких ярких звезд, которые несут свой караул в космической дали.

Художественные образы ее необычайно поэтичны и неповторимы, поскольку только ей удаются эксперименты со словами и мыслеформами, как у Велимира Хлебникова: Как холод соблазна – снег / Мир перевернувшийся. Или: Жаждут люди вдох-(мг)новений. И «преобразуя всплеск энергий, сверхновую рождает взрыв».

Грустью оваян медленный стих. Мотив грусти словно замедляет движение поэтической, образной мысли, где стрелы летят через кольца веков. Лиризм и глубочайший философский смысл – доминанты поэтического творчества Р.Буркитбаевой-Нукуеновой. Ее поэтические тексты вовлекают читателя в созданный неповторимый мир ассоциаций и символов, поэтических тропов и образов, в которых национальный, казахский компонент поэтики обогащается мировыми достижениями. Она выстраивает алгоритм своего творчества, базирующийся на вечных нравственных ценностях, доброте и гуманизме.

Таким образом, художественный перевод в современном мире помогает осмыслению актуальной проблематики мульти- и межнациональных процессов, межлитературного взаимодействия, способствует изучению духовного образа казахского народа и его культуры в восприятии инациональной культуры. Именно в художественном переводе происходит обобщение современного процесса взаимодействия культур, раскрытие диалектики соотнесенности «свое» – «чужое» как фактора исторической динамики национальных литератур.

ЛИТЕРАТУРА:

Byrkitbaeva-Nukenova 2015: Byrkitbaeva-Nukenova R. *TNE WORMWOOD WIND*. London: Hertfordshire Press, 2015, 120 p.

Summer 2015: Summer Evening, Prairie Night, Land of Golden Wheat. *The Outside World in Kazakh Literature. First Edition*. Edited by R. Abazov. New-York: Columbia University: Cognella Academic Publishing, 2015, 223 p.

Andrea LENA CORRITORE

Italy, Perugia

University of Perugia

**Modernist Conceptions of Eros in the Reflection of
“Boulevard Literature”: Evdokia Nagrodkaia’s
novel “The Wrath of Dionisus”**

Love and sexuality were considered central areas of interest in theoretical reflection and literature practices of early Russian Modernism. Decadent and symbolist poets, writers and thinkers investigated Eros as a field for experimenting new forms which would lead to a renewed humanity. Inspired by Russian philosopher V.I. Solov’ev as well as European thinkers Nietzsche and Weininger, they approached theoretically – and experimented in their own lives – non-traditional erotic practices, such as Platonic love for a soul twin, Dionysian eros, love triangles, homosexuality, romantic love for an unattainable object, and so on. Many writers and poets of that period dealt with these topics: V.I. Ivanov, L. Zinov’eva-Annibal, M. Kuzmin, F. Sologub, Z. Gippius, A. Blok, V. Rozanov.

The same themes are reflected – in a more simple and low way – in the so called “boulevard literature”, which at the time enjoyed a huge success among the less educated public.

Many of them are represented in the first novel of Evdokia Nagrodkaia (1866-1930) **The Wrath of Dionisus**. **This novel was published for the first time in 1910 and soon obtained an outstanding success: before 1916 the novel counted 10 editions. It dealt with topics such as infidelity, female sexuality, homosexual love, which prompted many critics to cry “pornography”.**

In her novel Nagrodkaia strove to enter the “erotic discourse” of Russian Modernism, either in its “high” and “low” expressions.

Key words: Modernist conceptions of Eros, Evdokia Nagrodkaia, “The Wrath of Dionisus”.

Андреа ЛЕНА КОРРИТОРЕ

Италия, Перуджа

Университет Перуджи, Италия

Модернистские концепции эроса в «бульварном» отражении: «Гнев Диониса» Евдокии Нагродской

«То, что есть в содержании символизма [...] – это общее тяготение его к эротизму. Старый, как мать-природа, бог, казалось, изгнанный из деловой поэзии 50-х–70-х годов, вторгся в сферу, ему всегда принадлежавшую, им издревне любимую, но в форме изуродованной и странной, в форме бесстыдно-обнаженной», так писал Василий Розанов в 1904 (Розанов 1904: 5). И действительно, начиная с 1890-х гг., и в еще более значительной степени в период между революцией 1905 г. и первой мировой войной, эротическая тема завоевывала всё более значительные позиции в дискурсивных практиках русского общества и, в конце концов, достигла масштабов настоящего «сексуального вопроса» (см.: Engelstein 1992: 359-420).

В литературной среде, как писатели модернистского авангарда, так и другие более коммерческие авторы ставили в центре своих произведений темы эроса и любви, рассматривая их и в менее традиционных аспектах. Благодаря общности философской базы и другим обстоятельствам в этих произведениях складывался единый репертуар тем, образов, персонажей, которые становились настоящими топосами эротической литературы в России. Здесь я хочу представить, как некоторые такие топосы, свойственные «высокой» литературе модернизма, находили отражение в деградированной и упрощенной форме в литературе более коммерческой, так называемой «бульварной». «Гнев Диониса» Евдокии Нагродской считается примером такой литературы*.

Я сосредоточусь только на одном писателе высокого модернизма, разрабатывавшем эротические темы – Вячеславе Иванове, чтобы посмотреть, как некоторые темы его произведений отражаются в «Гневе Диониса».

Тут же напомним, что, как известно, символисты следовали концепции эроса, созданной Вл. Соловьевым. Этот философ затрагивал тему эроса во многих своих произведениях, но в особенности в трактате «Смысл любви»

* Здесь я употребляю словосочетание «бульварная литература» без всякой отрицательной оценки, но в том значении, которое придает этому выражению L. Engelstein, в кн. *The Keys to Happiness*, с. 359: «'Boulevard' fiction was the literary analogue of cheap amusements and commercial sex [...]: a counterfeit of the real thing for those who had neither the material nor the intellectual resources to obtain and appreciate the original».

(1892-94), здесь он представил свою программу, которая была определена как «эротическая утопия» (см.: Зенковский 1955: 233). В своем трактате Соловьев выражал надежду на преодоление половой любви, направленной на продолжение рода, и провозглашал возможность прихода новой эры, в которой эросполучил бы более духовные формы. Через поражение плотского начала и победу духовного эроса, человечество преобразилось бы в Богочеловечество. Соловьев говорил о Богочеловечестве в терминах Вечной Женственности (или Софии Премудрости Божией), именно она составляла вечное Другое Бога, отражая его живой и бессмертный образ, как в средневековой любви любящие являются зеркалом друг для друга. Эти идеи охватили весь русский символизм, предшественники которого стремились воплотить их в своих практиках и в конкретном поведении (см.: Matich 1994: 26-32).

Нужно однако подчеркнуть, что Соловьев не высказывался ясно по пунктам, которые касались физиологии любви, не говорил о том, какова должна была конкретно реализовываться.

Поэты и писатели, декаденты и символисты экспериментировали в широком полерезнообразных эротических практик, таких как любовные треугольники, гомосексуальные связи, романтическая (бестелесная) влюбленность в объекты почти обожествлявшиеся, практики оргийно-дионисийские и прочее.

Возвращаясь к Иванову подчеркнем, что эротическая тема была часто в центре его творчества, но в наибольшей степени связан с ней поэтический сборник 1907 года с соответствующим названием «Эрос» (Иванов 1907). Он несет на себе следы как событий, которые действительно произошли в жизни поэта, так и религиозно-философских исследований дионисийских культов, которые Иванов вел с первых лет XX века*. Эти исследования, соединившись с влиянием платонизма, привели поэта к созданию его собственной концепции эроса, отчасти инспирированной Соловьевым, но отчасти совершенно оригинальной. В концепции этих лет любовная связь двух индивидуальностей, слившихся в «двуединство», не должна была эгоистически закрываться в себе, но открываться вовне, через акт самоотречения, совершенный двумя любящими.

Нужно было преодолевать индивидуализм, «целлюларизм» (см.: Иванов 1905), и открывать свою любовь вовне. Эрос, универсальная сила, которая

* Свидетельством этих исследований являются сборники лекций, прочитанных Ивановым в Париже, Эллинская религия страдающего бога («Новый путь», 1904, № 1-3, 5, 8-9), Религия Диониса. Ее происхождение и влияния («Вопросы жизни», 1905 № 6-7) и дальше книга Дионис и прадионисийство (Баку, 2-я Гос. тип., 1923).

заставляет постоянно стремиться к соединению со «своим другим» и всего со всем, должен был помочь снять грани между собою и другими. В будущем человечество должно было бы соединиться в единый «круговой хор», должно было бы стать «единым богочеловеческим Телом». Но нужно было начинать с единства двух любящих, которое должно было открыться третьему: таков был бы первый шаг к духовному коллективизму (союз с третьим, однако, был бы не только духовным, но и физическим)*:

Бог Эрос, дыханьем надмирным
По лирам промчись многострунным, [...]
И сплавь огнежалым перуном
Три жертвы в алтарь триедин!
В.И. Иванов, Зодчий (Иванов 1907: 71-72)

В феврале 1906 года Иванов и его жена Зиновьева-Аннибал познакомились с поэтом Сергеем Городецким, тогда двадцатидвухлетним. Иванов был сразу пленен обаянием и поэтическим талантом Городецкого (см.: Шишкин 1998: 349), и решил, что тот должен стать третьим для включения в свою собственную супружескую жизнь. Связь с Городецким интерпретировалась Ивановым в свете его исторических, религиозно-философских исследований дионисийства. В отличие от Соловьева, в концепции Иванова слияние троих принимало черты оргиастически-дионисийские, иногда весьма плотские. Городецкий в стихах «Эроса» получил мифологические и идеализированные черты Вакха-Диониса. Оргиастический союз троих должен был бы дать начало первому ядру Богочеловечества.

Вот в каких выражениях говорится о Городецком-Дионисе в одном из произведений сборника «Эрос» «Вызывание Вакха»:

Чаровал я, волховал я,
Бога Вакха зазывал я
[...]
Умилась над злой кручиной,
Под любой явись личиной,
В струйной влаге иль в огне,
Иль, как отрок запоздалый,
Взор узывный, взор усталый
Обрати в ночи ко мне.

* «Трое уже составляют множество», писал В.И. Иванов в сб. Эллинская религия, № 3, с. 47.

[...]
Облик стройный у порога...
В сердце сладость и тревога...
Нет дыханья... Света нет...
Полуотрок, полуптица... [...]

Как известно, эксперимент не увенчался успехами вскоре связь с Городецким прервалась (см.: Богомолов 2009). Не буду больше останавливаться здесь на биографических обстоятельствах Иванова, достаточно известных. Я процитировал части из «Эроса», поскольку в этом сборнике явно представлены некоторые темы, обнаруживаемые и в «Гневе Диониса» (Нагородская 1994).

Прежде всего, отсылки к дионисизму, присутствующие в романе Нагородской начиная с названия. Затем характер любовной связи между героями произведения, этот любовный треугольник, столь распространенный в те годы, ставивший под сомнение традиционные семейные союзы, поведение и роли супругов в них. И наконец гомосексуальная тематика и переоценка гендерных стереотипов, восходящая к Платону Иванова, а у Нагородской оказывающаяся больше связанной с Отто Вайнгером.

Перехожу к самой Евдокии Нагородской. Она родилась в Петербурге в тот же год, что Иванов – 1866, и начала свою литературную карьеру, публикуя популярные романы – полицейские и романы тайн (см. Кушлина 1999: 202–205).

В 1910 году вышел «Гнев Диониса». Роман сразу вызвал шум из-за тем, которые в нем затрагивались, и был принят критикой неоднозначно. Успех среди публики был несомненным: знак того, что темы романа воспринимались как актуальные для общества того времени. «Гнев Диониса» имел 10 изданий до 1916 года, общим числом около 25.000 экземпляров.

Роман рассказывает историю Тани Кузнецовой, художницы, связанной, с двумя мужчинами. Это Илья Толчин, солидный русский человек, «простой, здоровый человек», неспособный показывать свои чувства, и Эдгар Старк, наполовину англичанин, наполовину еврей, с характером и внешностью подростка, капризный и страстный.

История начинается отъездом Тани из Петербурга на Кавказ с целью познакомиться с семьей будущего мужа Ильи. В поезде она встречает Старка – противоположность Ильи: если Илья атлетический, сильный, мощный, то у Старка «худенькая фигурка... такая стройная, грациозная, гибкая», «изящная, совсем юношеская», «на барышню похож». Но именно женственная внешность и сущность прельщают Таню: «Этот взгляд, это

движение, глаза, улыбка полны какого-то чисто женского кокетства[...]. Кровь мне ударяет в голову». Начиная с этого мотива, в романе развиваются две тематические линии, обычные для эротической литературы того времени: с одной стороны сексуальная двойственность Старка приближает эту фигуру к Дионису, с другой стороны – эта же сексуальная двойственность мужского персонажа дает возможность автору поставить под вопрос сексуальные роли и стереотипы: именно женственность Старка привлекает Таню, сущность которой мужественна. Но начнем с дионисийского мотива. Таня – художница и ищет лицо, подходящее для картины, изображающей Диониса, над которой работает уже довольно давно. И попав в «горячий вихрь» Старка, захваченная эротической манией, оргиастическим безумием, напоминающим дионисийскую одержимость, она понимает, что нашла прототип для своей картины: «Мой Дионис найден!![...] что, собственно, в нем так сводит меня с ума? Теперь я твердо уверена, что это именно какая-то женственность. Женственность движений, это грациозное кокетство, эта небрежная томная лень и рядом с этим детская живость и веселость. [...] Это нежное и сильное тело [...], оно тоже немного женственно, но это именно то, что мне надо для моего Диониса. [...] Я нашла в нем воплощение типа [...], я нашла свой идеал красоты». Уже было показано, как Иванов описывает своего Городецкого-Вакха-Диониса в подобных выражениях: «отрок запоздалый, // Взор узывный [...] // Облик стройный у порога». С другой стороны, оба автора создают образ божества, опираясь на классические литературные и иконографические источники, его представляющие. Однако, в то время как у Иванова – как я уже упоминал – дионисийские мотивы сопрягаются со сложным философским и историософским видением, у Нагродской – это только метафора для описания связей между героиней и двумя мужчинами, в которых она влюблена. Таня растеряна, не может осуществить свой выбор: с Ильей ее связывает глубокая привязанность, в то время как к Старку она испытывает страстное эротическое влечение, подавляющее волю. Этот двойной любовный регистр – любовь духовная, противостоящая любви половой – центральная тема и для представителей русского символизма (Соловьева, Бердяева, Иванова, Блока, Белого, Зиновьевой-Аннибал и др.). Символисты извлекают этот мотив из платонической и неоплатонической литературы. Здесь речь идет о мифе об Афродите Небесной и Афродите Всенародной, который вводится Павсанием в «Пире» Платона. Обогащенный у символистов многочисленными дополнениями, намеками, этот миф перерабатывается в идею эроса плотского, противостоящего эросу духовному.

У Нагродской этот мотив является только метафорой, использованной для описания отношений между персонажами. Его функция ограничена и служит для объяснения причин, по которым Таня оказывается не в состоянии сделать свой выбор между Ильей и Старком.

И в заключение я хочу только кратко остановиться на мотиве едва ли не центральном для романа Нагродской – андрогинности или бисексуальности героев – Тани и Старка. И этот мотив, восходящий к Платону, центральный для русского символизма – достаточно вспомнить таких авторов, как Гиппиус, Иванов, Зиновьева-Аннибал, Кузмин. В «Гневе Диониса» оба протагониста нарушают сексуальные стереотипы своим поведением и – это касается Старка – также и внешностью. Уже говорилось о женственности Старка. И Таня имеет в характере черты, традиционно считающиеся мужскими, и даже испытывает сексуальное влечение к женщинам. Как уже было отмечено, Таня влюбляется в Старка, поскольку улавливает в нем женскую сущность.

В романе присутствует персонаж Латчинов, имеющий роль резонёра, возможно, он представляет авторскую точку зрения. Он сам сексуально влечется к мужчинам и объясняет в конце романа, что и Таня и Старк, возможно, гомосексуалы, хотя никогда не осознавали этого. На свое счастье они влюбились друг в друга и тем самым избежали осуждения со стороны общества. И в этом случае однако тема андрогинности/гомосексуальности служит писательнице, чтобы говорить о новых типах отношений, начинавших появляться в обществе того времени, и не направлена на выражение какой-либо религиозно-философской концепции, как это было у авторов «высокой» литературы.

Каковы будут выводы из этого короткого анализа? Как видим, писатели того времени используют общие мотивы (топосы), когда поднимают тему эроса: это дионисизм, новые типы любовных связей – любовные треугольники, гомосексуальные отношения, нарушение гендерных стереотипов. Однако, в то время как для «высокой» литературы, обращенной к элитарной, эрудированной публике, эти мотивы подчинялись задачам религиозно-философских концепций, у авторов популярных, «низовых», таких как Нагродская, Вербицкая, или Арцибашев, те же мотивы служат для описания форм отношений, возникающих в русском обществе начала XX века – обществе городском, индустриализированном.

ЛИТЕРАТУРА

Богомолов 2009: Богомолов, Н.А. *Вячеслав Иванов в 1903-1907 годах: Документальные хроники*. М.: Изд. Кулагиной INTRADA, 2009, с. 200.

Engelstein 1992: Engelstein, L. *The Keys to Happiness. Sex and the Search of Modernity in the Fin-de-Siècle Russia*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1992, с. 359-420.

Зенковский 1955: Зенковский, В. *Утопизм русской мысли*. в ж. Новый журнал, 42 (1955), с. 233.

Иванов1 1907: Иванов, В.И. *Эрос*. С.-Пб.: Оры, 1907.

Иванов 1905: Иванов, В.И. “Кризис индивидуализма”. 1905, *Собрание сочинений* в 4 тт., под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт, с введением и примечаниями О. Дешарт, Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1979-1987, т. 1, с. 831-840

Кушлина 1999: Кушлина, О.Б. (при участии А.В. Кохановой). Е.А. Нагородская, в кн. *Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь*, гл. ред. П.А. Николаев, 5 тт. М.: Большая Советская Энциклопедия, 1989-2007, т. 4, 1999.

Matic 1994: Matic, O. *The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice*, in *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, I. Paperno and J.D. Grossman (eds.), Stanford, Stanford U.P., 1994, с. 24-50, 237-242.

Нагородская 1994: Нагородская, Е. *Гнев Диониса*, публ. и послеслов. М.В. Михайловой, М.: Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1994.

Розанов 1904: Розанов, В.В. *Декаденты*. С.-Пб.: Тип. П.Ф. Воишинской, 1904.

Шишкин 1998: Шишкин, А.Б. “Симпозион на петербургской башне в 1905-1906 гг.”. в кн. *Русские пиры*, «Канун. Альманах», вып. III, С.-Пб., Российская Академия Наук – Институт русской литературы (Пушкинский Дом), 1998, с. 273-352.

AINUR MASHAKOVA

Kazakhstan, Almaty

Institute of Literature and Art M.Auezov

Contemporary Scottish Women's Prose

Scottish women's prose is represented by creativity of the most famous contemporary Scottish women writers. Prominent representatives of modern Scottish women's prose is Theresa Breslin, Dorothy Dunnett, Louise Welsh, Margaret Elphinstone, Denise Mina. Their prosaic creative writings are distinguished by diverse genres. T.Breslin creates books for children. D.Dannet – is the author of historical novels, in which action takes place in Scotland and England in the XIV-XVI centuries. L.Uelsh and D.Mina write novels in genre of

detective. M.Elfinston dedicates her novels and stories to the events occurring at different times (in Mesolithic era and in the XIX century.) and in different countries (Scotland, England, North America, Canada). Books of Scottish writers are popular, they receive prestigious awards, and are published abroad.

Key words: prose, women writers, genre.

А.К.МАШАКОВА

Казахстан, Алматы

Институт литературы и искусства им. М.О.Ауэзова,

Современная шотландская женская проза

Современный литературный пейзаж Шотландии невозможно представить без активного участия женщин-писательниц. Яркими представительницами современной шотландской женской прозы являются **Тереза Бреслин, Дороти Даннет, Луиза Уэлш, Маргарет Эльфинстон, Дениз Минна**. Проблематика их произведений, так или иначе, связана с женской судьбой. Немаловажную роль играет и взгляд на окружающую действительность с женской точки зрения.

Т. Бреслин – автор более тридцати книг для детей и подростков и обладатель медали Карнеги – престижной британской литературной премии за лучшую детскую книгу. Ее произведения переведены на языки народов мира и стали основой для создания многочисленных фильмов и радиоспектаклей. За свои литературные труды она была удостоена многих наград. Медаль Карнеги она получила за книгу «Шепоты на кладбище». Роман «Разделенный город» претендовал на 10 книжных премий и получил две из них. По мотивам романа создана музыкальная постановка. «Печать Медичи», книга о жизни Леонардо да Винчи, переведена на русский язык в 2010 году.

В 2012 году Т.Бреслин встречалась со школьниками на Красноярской книжной ярмарке. На вопрос: **«Как Вы выбираете тему нового романа?»** **она ответила:** «У нас в Шотландии существует программа «Живая литература», когда писатель приезжает в школы и разговаривает с детьми, чтобы помочь им научиться писать, воплощать свои идеи, чтобы они могли выражать свои мысли. У нас проходят мастерские с детьми. Иногда дети сами выбирают за меня мою тему. Мне кажется, что одной из причин, почему мои произведения стали популярными, является то, что это как раз те истории, которые дети хотели услышать» (Колупаева 2012). Правительство

субсидирует эту программу, выделяет деньги писателям для того, чтобы они ездили по учебным заведениям независимо от того, где находится школа, на окраине или в центре.

В книге «Шепоты на кладбище» автор пишет о мальчике, который не может читать. У него дислексия (специфическая неспособность к обучению), но он очень любит рассказы и сказки. Главный герой отправляется на кладбище, где читает надписи на могильных камнях, и что-то странное, загадочное начинает происходить на этом кладбище. Причину написания книги Т.Бреслин объясняет следующим образом: «Меня попросили написать эту книгу родители девочки, которой очень трудно учиться читать. Я работала в библиотеке, каждую неделю к нам приходили малыши, и мы им читали сказки. Одной девочке очень нравилось слушать эти сказки, и однажды в момент чтения она положила свою руку на страницу. Я перестала читать. Тогда она убрала руку. Я начала читать снова. Она спросила: «Как ты это делаешь? Как ты вот смотришь туда, слова из твоего рта выходят, а истории попадают мне в голову?». Я сказала: «Это чтение». Ей было пять лет, и она собиралась в школу. «Скоро и ты так сможешь сделать! Ты прочитаешь все книги в этой библиотеке!». Но она пошла в школу и не смогла этого сделать. Потому что не могла декодировать символы. И было очень грустно. Это книга о ней. Но в книге счастливый конец» (Колупаева 2012).

Книга «Разделённый город» затрагивает темы дружбы и соперничества. **В ней рассказывается о двух футбольных командах, о мальчишках, которые болеют за разные команды. Сюжет этого романа автору** подсказали дети: «Один мальчик мне сказал, что не существует более сильного соперничества, чем между «Селтик» (Глазго) и «Глазго-Рейнджерс». Очень трудно было писать эту книгу. В жизни я никогда не была на футбольных матчах. Мальчик сказал: «Пойдем с нами». Когда мы пришли, я села и смотрела. Думала, что если кому-то удастся забить гол, то я похлопаю и скажу: «Отлично!» Но никто, кроме меня, не сидел. Все стояли. Я кричала: «Разойдитесь! Мне не видно!». Огромного роста толстый человек ел какой-то пирог и кричал лучшему игроку на поле: «Ты просто мусор! Я смог бы лучше!». Я подумала: потрясающий персонаж для книги!» (Колупаева 2012).

В 2013 году вышел в свет сборник «Шотландские народные сказки» с одиннадцатью волшебными шотландскими сказками и легендами в обработке Т.Бреслин. Иллюстрации для книги выполнила известная шотландская художница Кейт Липер. Среди сказок, вошедших в сборник – легенды о сказочных существах из кельтского и шотландского фольклора,

истории о дружбе, любви и верности, а также интересные, очень необычные и чрезвычайно поучительные шотландские версии хорошо известных нам сказок о Колобке и Красной Шапочке. Сказки написаны прекрасным литературным языком с юмором, специально адаптированы автором-составителем книги для детей дошкольного возраста. Они отлично передают атмосферу сказочного мира кельтского и шотландского фольклора, уникальные древние традиции и дух этой особенной страны.

Роман «Шпионка шотландской королевы» издан на русском языке в 2016 году в серии «Всемирная история в романах». Повествование ведется от лица Жинетты, фрейлины королевы Шотландской Марии Стюарт. Ее глазами показана жизнь Марии. Среди героев романа – известные исторические личности. События разворачиваются в Шотландии, Англии, Франции в 1558-1587 годах.

Прежде чем стать профессиональным писателем, Т.Бреслин долгое время работала библиотекарем, поэтому всегда с большим энтузиазмом высказывается о важности библиотек, литературы и грамотности для молодежи. Она регулярно пишет статьи для профессиональных журналов, а за свой вклад в детскую литературу и библиотечное дело избрана почетным членом Шотландской ассоциации литературоведения и Шотландской библиотечной ассоциации.

Д.Даннет – шотландская писательница, автор исторических романов «Игра королей», «Игра королей», «Игра шутов», «Игра кавалеров», «Весна Византии», «Путь Никколо». В общей сложности ею опубликованы двадцать две книги. В 1992 году Д.Даннет удостоена ордена Британской империи за вклад в литературу.

Роман «Игра королей» – начало саги о знатной семье Калтеров, играющей значительную роль в истории Шотландии середины XVI века. Главный герой – Лаймонд Калтер – объявлен вне закона как изменник и предатель, за его жизнь обещана награда. Когда он тайно возвращается на родину, где его давно ожидают соратники, такие же бесстрашные, как и он, то сразу начинается цепь бурных и необычных событий, всколыхнувших всю страну. Перед Лаймондом стоит одна цель – месть человеку, разрушившему его жизнь. Роман «Игра королей» – продолжение саги о знатной шотландской семье Калтеров и о бурных событиях в Англии и Шотландии XVI века. В книге немало загадок, кровавых столкновений, запутанных любовных коллизий, необычайных приключений. Это историческое произведение погружает в полную интригу и войн эпоху Марии Стюарт (она ещё совсем маленькая). Много шотландских кланов и у каждого своя политика, некоторые сотрудничают с англичанами. Интересы заинтересованных

английских семейств также разнятся. Ещё больше всё запутывает, что многие шотландцы и англичане породнились между собой. И на фоне этого – патриот Лаймонд, но считающийся предателем и разбойником. Романы «Игра шутов» и «Игра кавалеров» продолжают серию о приключениях молодого шотландского авантюриста Кроуфорда из Лаймонда. В них он расследует покушение на жизнь юной Марии Стюарт, королевы Шотландии, живущей при французском дворе. Ее удастся спасти от трагической судьбы.

Романы «Весна Византии» и «Путь Никколо» – это история Никколо – умного, сильного человека, вышедшего из низов и шаг за шагом пробивающегося наверх – туда, где правят Медичи, Строцци, Фуггеры. События происходят в эпоху Ренессанса – времени расцвета искусств, политических и дипломатических интриг.

Л.Уэлш известна в современной литературе Шотландии как автор криминальных романов и рассказов. Ее дебютный роман «Студия Попыток» (2002) был номинирован на несколько литературных премий, включая Orange Prize for Fiction. Он стал одним из лидеров продаж и выдержал 8 переизданий за два года. В 2003 году Л.Уэлш получила за него премию Ассоциации писателей-криминалистов. Вторым произведением стал роман «Тамерлан должен умереть» (2004), в котором подробно излагается вымышленная авторская версия последних нескольких дней жизни английского поэта и драматурга XVI столетия Кристофера Марло (его пьеса «Тамерлан» вышла в 1587 году). Роман написан в форме дневника Кристофера Марло, заметки в котором сконцентрированы на прошлом, на тайнах дней минувших.

Действие третьего романа «Берлинский фокус» (2006) происходит в Берлине, Лондоне и Глазго. Повествование ведётся от лица фокусника и волшебника Уильяма Уилсона. Каждый вечер обманывать достопочтенную публику, превращать воду в вино, умерщвлять девушек, которые затем восстанут вновь целые и невредимые, дарить ощущение чуда, привычно лгать взрослым – такова работа этого фокусника.

Четвертый роман Л.Уэлш «Naming the Bones» издан «Canongate Books» в 2010 году. *Затем появились романы «Девочка на лестнице» (2012) и «A Lovely Way to Burn» (2014). Роман «Девочка на лестнице» получил позитивную оценку на страницах английской прессы. «The Sunday Telegraph» назвал его «впечатляющим психологическим романом», «Scottish Review of Books» – «озадачивающим и достаточно глубоким», «The Spectator» – «сильным и впечатляющим». «A Lovely Way to Burn» является первой книгой в трилогии «Время чумы». Неизвестная болезнь шагает по земному*

шару. Больницы Лондона заполнены умирающими людьми. Главный герой – Стиви Флинт – убежден, что его друг доктор Саймон Шарки умер не от болезни. В то время, когда люди уходят из Лондона, спасаясь от инфекции, Стиви направляется в противоположном направлении, вглубь города, чтобы расследовать это преступление.

Л.Уэлш написала также много рассказов и статей для радио, включая либретто для оперы. Романы «Студия пыток», «Тамерлан должен умереть», «Берлинский фокус» изданы на русском языке. С произведениями Л.Уэлш в оригинале можно познакомиться на ее сайте: <http://www.louisewelsh.com>. Кстати, там же размещены положительные отзывы на книги шотландской писательницы, опубликованные в газетах и журналах «The Guardian», «The Herald», «Vogue», «The Scotsman», «The Glasgow Herald», «Daily Mail», «Sunday Times», «The Independent». Об ее популярности свидетельствуют статьи в зарубежных изданиях «The Globe and Mail» (Канада), «Courier Mail» (Австралия), «Australian Crime Fiction», «Herald Sun» (Австралия).

Шотландская писательница М.Эльфинстон – автор восьми повестей и романов разного жанра. Один из них – изданный в 2006 году роман «Свет». Действие романа происходит в 1831 году в Англии. Посреди Ирландского моря лежит остров Мэн. По сюжету в нескольких милях от его побережья находится скалистый островок Эллан-Брайд (вымышленный). На нем за пятьдесят лет до того был выстроен маяк. Несколько поколений зрителями на маяке были выходцы из одной шотландской семьи. За пять лет до описываемых событий последний смотритель маяка, Джим Геддс, погиб в результате несчастного случая. На острове и при маяке остались его сестра и вдова Дийя, а также трое маленьких детей. Для них этот живописный, но очень негостеприимный, особенно в штормовую погоду, островок стал единственным знакомым и уютным местом. Но время идет, а служба маяков собирается реконструировать устаревший маяк на Эллан-Брайд. С целью проведения геодезических работ на острове высаживаются двое специалистов. Их прибытие означает крушение привычного уклада для крошечной островной общины. Тем более что смотреть за новым маяком женщинам наверняка не доверят. Этот социальный и психологический конфликт становится центром романа. Книга написана красивым сочным языком, передающим многоголосицу этого этнически непростого края, где англичане смешиваются с шотландцами. Это история о людях на краю света, о столкновении традиций и прогресса.

Прежде чем стать прозаиком, около восьми лет она провела на Шетландских островах (Шотландия), в Канаде, Исландии, Гренландии,

США. Полученный богатый жизненный опыт сыграл решающую роль в написании книг. Так, книга «Островитяне» основывается на ее участии в археологических раскопках на острове Шетланд. Роман «Путешественники» был написан после того, как она провела один год в Центральном университете Мичигана и плавала на каноэ по реке Оттава. Значительная часть этого романа описывает события в Северной Америке во время войны 1812 года.

М.Элфинстон пишет также рассказы, эссе и статьи. Ее книги отмечены многими наградами. За роман «Sea Road» она получила «Scottish Arts Council Writer's Bursary», «Scottish Arts Council Travel Award», «Scottish Arts Council Spring Book Award». Премия «Scottish Arts Council Writer's Bursary» присуждена также за книги «Ну Brasil» и «Путешественники». «Sea Road» вошел в «100 лучших шотландских книг всех времен» по версии «List Magazine».

Действие последнего романа «The Gathering Night» происходит 8000 лет назад среди охотников-собирателей эпохи мезолита в Шотландии. Это история конфликта, потери, любви и приключения после разрушительного цунами, которое пронеслось через то, что является теперь Северным морем. Новое исследование пролило больше света на масштаб бедствия.

Шотландская писательница **Д.Мина** популярна своими криминальными романами, где расследование приходится вести женщинам. После окончания юридического факультета Университета Глазго работала преподавателем криминологии и уголовного права, защитила докторскую диссертацию, посвященную исследованию взаимосвязи женского криминала и психических заболеваний среди женщин. В ходе подготовки диссертации увлеклась написанием первого романа о человеке, который излечивается от психического заболевания, но оказывается подозреваемым в убийстве. Роман «*Гарнетхилл*» награжден Золотым кинжалом, вручаемым Британской ассоциацией криминальных писателей, переведен на пятнадцать языков. По его сюжету BBC сняло телевизионную версию. Два последующих романа («Изнанье» и «Резолюция»), составивших «*Гарнетхиллскую трилогию*» и объединенных общей героиней – сыщиком поневоле Морин О'Доннелл, также стали лидерами по продажам в Европе.

В 2002 году Д.Мина опубликовала роман «*Убежище*», который принес шотландской писательнице славу и популярность не только на родине, но и за океаном (в США роман издан под названием «Обман»). Д.Мина написала историю о попытках мужчины понять свою жену, которая испытывает влечение к осужденному за убийство. Эта книга является единственным несериальным романом.

В следующем романе «*Поле крови*» (2005) она пишет о проблемах лечения и реабилитации несовершеннолетних правонарушителей в Шотландии. Роман «Поле крови» стал первым в серии о Пэдди Михан, который был адаптирован на ВВС. В эту серию вошли также романы «В смертный Час» (2006) и «Последний вздох» (2007). В 2009 году вышел роман «*Все еще полночь*» – первый в серии об инспекторе Алексее Морроу. Обманчивое впечатление создает имя героини, поскольку оно больше подходит для мужчины, но Алекс – женщина. Серия на данный момент включает романы: «*Все еще полночь*» (2009), «Конец осинового сезона» (2010), «Боги и звери» (2012), «Красная дорога» (2013), «Кровь, соль, вода» (2014).

Романы Д.Мины настолько популярны в Шотландии, что ее творчество ставят наравне с такими мэтрами, как Йэн Рэнкин и Вэл Макдермид. Сочинения этих писателей критики обычно объединяют в единый жанр, который известен как «*тартан нуар*», отличающийся мрачной перспективой и разоблачениями коррупции среди высших классов. Шотландский вариант «нуара» по своей стилистике отличается использованием черного юмора, ненормативной лексики и очень реалистичными, не вполне адекватными персонажами, чье поведение невольно вызывает вопросы о различии между виновным и невиновным. В своих произведениях шотландская писательница поднимает множество острых социальных вопросов. Ее персонажи могут испытывать проблемы с финансами, наркотиками, поисками работы и дискриминацией на рабочем месте. Романы Мины часто выходят за рамки криминального жанра и детективных головоломок в попытках представить реалистичные описания жизни молодых женщин в Шотландии.

Романы Д.Мины переводятся на иностранные языки. Во Франции они выходят в свет в серии «Thriller» в карманном формате в издательстве «J'ai lu», в большом формате – в «Editions du Masque». В Германии вышли в свет ее книги «In der Stille der Nacht» (2010), «Blinde Wut» (2011), «Der letzte Ville» (2013), «Das Vergessen» (2014), «Der Hintermann» (2015). В 2011 году она награждена шведской премией Мартина Бека за лучший криминальный роман в переводе. В 2012 и 2013 годах – премией «Theakston's Old Peculier» (Великобритания). Творчество Д.Мины включает не только художественные романы, но и комиксы, рассказы, пьесы и сценарии для кино и радио.

Итак, в **современной шотландской литературе женщины-писательницы занимают достойное место. Их прозаическое творчество отличается разнообразием жанров. Т.Бреслин создает книги для детей.**

Д.Даннет – автор исторических романов, действие в которых происходит в

Шотландии и Англии XIV-XVI веков. Л.Уэлш и Д.Мина пишут романы в жанре детектива. М.Эльфинстон посвящает свои романы и повести событиям, происходящим в эпоху мезолита и в XIX веке в Шотландии, Англии, Северной Америке, Канаде. Книги шотландских писательниц пользуются популярностью, получают престижные награды, издаются за рубежом.

ЛИТЕРАТУРА:

Колупаева 2012: Колупаева Д. *Популярная писательница Тереза Бреслин в Красноярске* // <http://gornovosti.ru/tema/interview/populyarnaya-britanskaya-pisatelnit-sa-tereza-breslin-v-krasnoyarsk>

MARIA MIHAILOVA

Russia, Moscow

Lomonosov Moscow State University

YULIA SHEVCHUK

A. M. Gorky Institute of World Literature

Diaboliad Inside out: the Version of Evdokia Nagrodsкая

This article deals with the representation of the “demonic” theme in the works of E. A. Nagrodsкая, the author of the novel *The Anger of Dionysus* (1910), which is one of the first bestsellers of Russian prose literature at the beginning of the twentieth century. The writer adapts or creates various fantastical plots, concerning the encounters of vampires and devils with ordinary people (“He”, “The Witch”, “The Truth about the Family of My Wife”). The influence of Masonic ideas on her works is apparent. The play *The Lady and the Devil* could be interpreted as a rewritten legend of *Faust*, in which the hero yields to the Devil, while his wife wins the fight against the evil. Moreover, Nagrodsкая has a genuine gift for comedic writing. She mocks at radical feminist views, plays with female and male gender roles, myths and the conflicts of the plot of symbolist prose. This fact is also demonstrated in the writer’s interpretation of the aforementioned theme. Perhaps, such works of Nagrodsкая could be taken as the precursors of M. A. Bulgakov’s novel *The Master and Margarita*.

Key words: Evdokia Nagrodsкая, Michail Bulgakov, *The Master and Margarita*, diaboliad, play *The lady and the devil*, the story *He*, freemasonry, mystery.

МАРИЯ МИХАЙЛОВА

Россия, Москва

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

ЮЛИЯ ШЕВЧУК

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Дьяволиада навыворот: вариант Евдокии Нагродской

Евдокия Аполлоновна Нагродская (1866-1930), дочь гражданской жены Н.А.Некрасова А.Панаевой, рожденная от брака с секретарем журнала «Современник» А.Головачевым, за которого, можно сказать, ее и выдал сам поэт, была создательницей одного из первых бестселлеров в русской литературе начала XX века – романа «Гнев Диониса» (1910). Только до революции он переиздавался около 10 раз, был переведен на несколько языков. Внимание к нему привлекла «расшифровка» автором теории О. Вейнингера о существовании женственных мужчин и мужественных женщин, которую она и поддержала, и опровергла. В нем она затронула и такие острые темы, как тяготение друг к другу людей одного пола, необходимость самореализации женщины в общественной и частной жизни, трагичность попыток женщины гармонически соединить биологическое, природное, с творческим потенциалом, требующим выхода и т.п. Нагродская создала образ художницы Татьяны, «новой женщины», свободной от условностей ветшающей морали, которой, однако, удалось сохранить главные гуманистические ценности, выработанные обществом на протяжении веков. В то же время в «Гневе Диониса» она призвала человека прислушиваться к своей потаенной сущности, перестать бояться самых, на первый взгляд, «неправильных» интимных желаний. Также в романе преломилась чрезвычайно значимая для модернистской литературы тех лет (и для Нагродской в том числе) проблема дионисийского и аполлонического начал, правда, поданная в несколько ироническом ключе. Все перечисленное сделало роман безмерно популярным и обсуждаемым. По нему была даже создана инсценировка (авторы – внук Е.А. Баратынского Е.Ю Геркен и А. Смирнов), машинопись которой хранится в коллекции «Северная театральная библиотека К.П. Ларина» в Санкт-Петербургской театральной библиотеке (однако сведений о постановке ее на сцене и времени создания установить не удалось).

Следует признать, что роман действительно легко мог быть инсценирован, поскольку герои – Татьяна, ее муж Илья, ее возлюбленный Старк, резонер Лагчинов – обладали яркой речевой характеристикой,

запоминались надолго. Эти качества были присущи и героям ее последующих произведений – романам «У бронзовой двери» (1911), «Борьба микробов» (1913), «Белая колоннада» (1914), «Злые духи» (1915). Однако все они оказались оцененными не слишком высоко, главным образом потому, что критики сравнивали с «Гневом Диониса» все, создаваемое Нагродской в дальнейшем. И, по их мнению, новые произведения проигрывали этому роману и в мастерстве художественного исполнения, и в проблемной значимости. Не уловили критики и масонской составляющей творчества Нагродской, которая наиболее ощутимо сказалась в романе «Белая колоннада», отметившем начало приобщения писательницы к масонству, в котором она выделяла в первую очередь гуманистическое содержание, возможность для человека ощутить свою самостоятельность, неподверженность расхожим установкам и правилам (что очень значимо для женщины). Этому она посвятила и роман «Житие Олимпиады-девы» (1918), из которого опубликованной оказалась только первая часть. Впоследствии, когда она уехала в 1920 году в эмиграцию, масонство стало важнейшей частью ее деятельности (во Франции она сначала была посвящена в ложу международного масонского ордена «Друа камен», а в 1927 стала фактической руководительницей – венереблем – русской женской ложи «Аврора»). В эмиграции Нагродская продолжала писать. Романы «Правда о семье моей жены» и «Записки Романа Васильева» (оба – 1922) она, вероятно, вывезла из России, а историческую трилогию «Река времен» (1930), освещающую увлечение масонством русского дворянства XVIII века, создавала уже в Париже.

Критики чаще всего сравнивали ее произведения с тем, что почти одновременно создавала А. Вербицкая. И хотя, чаще всего, оценивали дар Нагродской более высоко, все же прочитывали ее произведения буквально, не видя в них «второго плана», который чаще всего заключался в высмеивании расхожих стереотипов, популярных идей, громогласных лозунгов. Поэтому зачисляли ее или в поборницы феминизма, или в провозвестницу дионисийского культа. Им трудно было предположить, что женщина обладает комическим даром и отнюдь не все, написанное ею, надо воспринимать как декларацию, как пропагандистский ход. Так, в рассказах «Смешная история», «День и ночь», «Романическое приключение», «Чистая любовь», «Роковая могила», «Похороны» писательница высмеивает радикальные феминистские воззрения, обыгрывает привычные женские и мужские гендерные роли, мифы «правого» дионисийского безумия и сюжетные коллизии символистской прозы. Нагродская обращается к жанру бытового рассказа и «страшной новеллы», восходящей к готической

литературной традиции, использует формы авантюрной и фантастической новелл, наполненных «бытовой мистикой» и фантазмагорическими образами. Элементы фантастики позволяют художнице «впрямую» столкнуть обыденный и воображаемый миры, где торжествуют мистические зловещие силы, вмешивающиеся в судьбы центральных персонажей, влияющие на их поведение и ход событий.

В прозе она воспользовалась вариантами фантастических сюжетов о вампирах и дьяволах, входящих в соприкосновение и обычными людьми. Казалось бы, имеющиеся в прозе писательницы выразительные диалоги, динамичные сюжеты, захватывающие коллизии должны были подтолкнуть ее к созданию драматургических произведений. Однако до революции имеется только одна ее попытка прикоснуться к драматургическому жанру. И это была «художественная кино-драмы в пяти частях» «Ведьма» (1915). Думается, что обращение к «ведьминской» тематике было продиктовано неким ажиотажем, который возник в литературных кругах после появления «Огненного ангела» В. Брюсова в 1908 г. Тем более что многие были знакомы с Ниной Петровской, не только послужившей прообразом средневековой ведьмы Ренаты, но, практически, и создавший свой собственный миф как ожившей средневековой ведьмы. Однако в литературе существовали и до Брюсова попытки обратиться к «ведьминской» мифологии. В 1901 г. З.Гиппиус пишет пьесу «Святая кровь». И хотя она никогда не была поставлена на сцене, некоторые критики отозвались на ее публикацию и разобрали происходящие с героиней, ведьмой-русалочкой, подталкиваемой к злодеяниям старой ведьмой, метаморфозы. Д.С. Мережковский делает значимым персонажем своего романа «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» бывшую ведьму, ученицу Деметрия Халкондилы, воспитанницу старой ведьмы Сидонии, Кассандру. Не занимая много места в повествовании, она тем не менее запоминается читателю как воплощение притворства и обмана: «сумела притвориться «благочестивой дочерью церкви; строго соблюдала все обряды и посты, посещала церковные службы и щедрыми вкладами заслужила особое покровительство» сильных мира сего. А на самом деле «вернулась из своих далеких странствий еще большей язычницей. Менее известен роман театрального деятеля Юрия Беляева «Ведьма» (1916), где автор обыгрывает появление в русской жизни нового женского тира, того, что в обиходе сегодня называют «стервой».

Нагородская в кинодраме использовала все те клише, которые пользовались популярностью в массовом искусстве: сверхъестественная сила, колдовство, дьявол, роковые случайности. Нагородская верно угадала связь кинематографа с массовой литературой и блестяще проде-монстрировала,

что владеет языком только нарождающегося искусства. В центре кинодрамы связь женщины с Дьяволом – мотив, в литературе широко известный, имеющий множество модификаций, начиная с забавного «Влюбленного дьявола» французского писателя XVIII в. Жака Казота, где дьявол предстает в образе прелестной девушки. В целом существующая в мировой литературе «дьяволиада» уже достаточно хорошо проанализирована. Но в ней нет имени Нагродской, хотя писательница отдала этому «направлению» в литературе немалую дань.

Суть разыгрываемого в «Ведьме» действия такова: во время проводимых на уединенной даче опытов перед изумленной компанией мужчин возникает ослепительная женщина, уверяющая их, что в ее появлении нет ничего особенного: мотор ее авто заглох, и она решила просить о помощи! Все трое влюбляются в прелестную незнакомку, которая оказывается актрисой, носящей звучное имя Неи Рей, а по совместительству интриганкой, ссорящей мужчин между собой с большой выгодой для себя. В итоге один из них разоряется и кончает самоубийством, другой оказывается под следствием, а третий, скатившись на самое дно, понемногу сходит с ума... И вот в его-то голове и рождается ужасающий план: сжечь «ведьму», принесшую столько зла людям. Он заманивает Нею Рей на ту же самую дачу, где состоялась их первая встреча. И там, воспользовавшись ее доверчивостью, сыграв на женской жажде поклонения, привязывает ее к колонне и поджигает...

Можно, конечно, с помощью гендерного анализа обнаружить, что наказание, избираемое мужчинами, никогда не соответствует проступкам женщин и что мужчины готовы использовать самые жуткие способы мщения. Но этому выводу противоречит образ героини, которая на самом деле является бессердечной авантюристкой, приводящей ничего не подозревающих людей к гибели. Думается, что здесь Нагродская «примерила» авантюрные одежды не, как обычно, к мужчине, а облекла в них женщину – и это само по себе говорит, насколько опрометчиво однозначное отнесение ее идейного багажа к феминистской линии литературы...

Но если в кинодраме прямо указывается, что в «реальность» происков дьявола может поверить только безумец, а за дьяволов и ведьм себя могут выдавать себя разные мошенники, то в рассказе 1911 года «Он» есть ироничное подшучивание над возможностями науки, порывающейся разложить по полочкам неведомое и непознаваемое, но неспособной осуществить это по-настоящему. Кроме того, этот рассказ определенно свидетельствует о ее глубоких раздумьях относительно природы зла и взаимодействии с ним женского начала. Он самым неожиданным образом отсылает нас к М.А. Булгакову. Рассказ «Он» остался практически незамеченным в критической

среде, но вполне мог заинтересовать молодого студента-медика, ибо замысел книги о дьяволе зарождался у него именно в это время. Рассказ удостоился всего одной реплики, весьма издевательски передававшей его фабулу: «<...> некая Леночка долгое время встречается на улицах с красавцем мужчиной, потом постоянно видит его во сне, перед ее умственным взором “плавают его светло-зеленые глаза”, и кончает тем, что попадает в сумасшедший дом. Но красавец-мужчина, оказавшийся при более близком рассмотрении <...> нечистой силой, избавляет Леночку из заточения и увозит ее в Сорренто, откуда они собираются властвовать над миром». Заключил свой «анализ» критик следующим пассажем: «<...> рассказ долженствовал быть фантастическим. Но фантастики никакой не получилось», а в итоге «получился “очень прогрессивный инкуб”» (Современник 1912: 371-372).

На самом деле в рассказе «Он» присутствует сложное переплетение судеб, взаимоотношения героев непросты и запутаны, рассматривается идея власти над миром, об обладании которой мечтают женщины, веками ее лишенные, где ставится вопрос о шаткой грани между безумием и психической нормой, обнаружить которую не берутся ни автор, ни ее персонажи.

Рассказ Нагордской представляет собой записки, найденные в бумагах застрелившегося доктора. Как становится ясно из дальнейшего, доктор убивает себя, желая избавиться от, как ему кажется, наваждения, возникающего у него под влиянием откровений бывшей пациентки, уговаривающей его получить власть над миром, подчинившись повелителю, который уже овладел волей этой женщины. Та убеждает его, что он станет великим целителем, если станет слугой Господина, который передаст ему часть своего волшебного дара, т.е. речь идет о вступлении в сделку с Дьяволом ради спасения человечества.

Как помним, условием договора Маргариты и Воланда тоже явилось спасение Мастера. Но если это можно считать «общим местом» при общении потусторонней силы со смертными, то обстоятельства самой встречи разительно схожи. Встреча с Ним у Нагордской происходит на многолюдной улице Петербурга, однако Он оказывается единственным находящимся на ней прохожим. Нечто подобное возникает и при появлении Воланда на Патриарших: там «не оказалось ни одного человека» (Булгаков 1999: 159). Аналогична и внешность встреченных незнакомцев. Елена запомнила только зеленые глаза, черные брови да изысканность одежды. У Воланда правый глаз – черный, левый – зеленый, черные брови и дивного покроя фрак. При этом каждый из них появляется первоначально то в «дымке морозного дня» (Нагордская 1994:342) у Нагордской, то материализуется из

знойного воздуха у Булгакова. А поскольку их не видят люди, то те, кого они посещают, думают, что сошли с ума и в итоге оказываются в психиатрических лечебницах, где им советуют: Елене – прекратить усиленные занятия, а Ивану Бездомному Елене «не напрягать мозг» (Булгаков 1999:247). Сходна и ситуация с мнимым сумасшествием. Елене, чтобы выйти из больницы, приходится притворяться, что лечение ей помогло. Иван тоже соглашается с доводами врачей, что он излечился. Есть еще один общий момент: Елена и Иван берутся делать записи по просьбе докторов. И по вопросу раздвоения у них обнаруживается общее: Ивану отвечает некий бас, похожий на бас знакомого ему консультанта, и сиделка Елены слышит, как та разговаривает на «два голоса». Казалось бы, различаются отношения Маргариты и Воланда, Елены и Духа. Последние вступают в эротическую связь, но ведь сначала и Маргарита почти уверена, что ее приглашают к иностранцу с вполне определенной целью.

В обоих произведениях любовь доведена до предела. У Булгакова она – «убийца», «молния», «финский нож». Елена тоже не в состоянии минуты прожить без Него. Обе женщины мучимы ею и в какой-то момент желали бы от нее освободиться. Их отношения с потусторонним миром носят добровольно-принудительный характер. Дух требует от Елены полной покорности, обещая за это, сделав ее своею супругой, дать ей знание и силу, которые она сможет употребить во благо, и любое ослушание Елены жестоко карается (за попытку проникнуть в его тайну она награждается страшными болями в спине). Маргарита, делаясь повелительницей на балу у Воланда, сгибается под тяжестью надетого на шею медальона, но получает возможность спасти Мастера.

Противоречивость владеющих женщинами чувств выражено Нагродской в стихотворении «Мефистофель»:

<...>

Некто в пурпурном берете» стоит предо мной.
Нету насмешки в лице у него,
Злобы, коварства не видно,
Он никогда не сказал ничего, что было бы больно... обидно.
Но лишь взгляну на него,
Сердце так странно и душно сожмется.
Он же спокойно стоит предо мной
И добродушно смеется...
Смеется! (Сто поэтесс Серебряного века 1996:202).

У обоих писателей знаковыми являются сны. И поразительно сходство обстановки в этих снах. Елена оказывается «в какой-то комнате, низкой, темной, освещенной оплывшим огарком, с убогой мебелью и жесткой широкой кроватью, покрытой каким-то тряпьем» (Нагородская 1994:345). Маргарита также видит во сне «широкую дубовую кровать со смятыми и скомканными грязными простынями» (Булгаков 1999:487). И переход из иллюзорного мира в реальных в обоих случаях сопровождается катаклизмами: с грохотом все рушится вокруг Елены, а перед Маргаритой рассыпаются колонны.

В рассказе Нагородской есть еще один важный герой – брат Елены Константин, который воплощает здравомыслие и неверие в потусторонние силы, но который в результате происходящего оказывается на грани безумия, и только великодушие являвшегося к сестре Духа спасает его от окончательной потери рассудка. Воланд, как мы помним, тоже проявляет снисходительность к Ивану Бездомному.

И наконец, самый важный момент: совместимость доброго и злого начал в пришельцах, восходящая, конечно, к гетевскому «Фаусту». Там задается вопрос: «Так кто же ты наконец?» – и следует ответ: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» (Гете 2004: 156). Об этом же говорится на многих страницах булгаковского романа, а Елена напрямую спрашивает: «А скажи, милый, <...> твоя сила ведь добро и для добра? Не злой же ты дух?» (Нагородская 1994:348-349) – и интересуется, почему он, обладая сверхъестественной силой, не берется уничтожить зло на всей земле. Он сначала уточняет, что сила его все же не беспредельна, а потом в свою очередь задает ей сакраментальный вопрос: «Может быть, все, что ты называешь злом, нужно для какой-нибудь высшей цели, высшего блага? Мало ли и среди людей совершается зло и преступлений, цель которых – дать счастья многим?» (Нагородская 1994:354). Иными словами, читателю дается понять, что законы, которыми управляется Вселенная, неведомы людям. Но при этом сам собеседник Елены их знает. А это совершенно однозначно говорит о том, что Он их и создал, сознательно «внедрив» туда «злой компонент». В тексте Нагородской постоянно варьируется светлое и темное во внешнем и моральном облике властелина Елены. Он, волшебно-прекрасный обладатель светлых, чудных, сияющих глаз, является Елене в белых одеждах.

Несколько в ином ключе подает уже однажды опробованную ситуацию Нагородская в опубликованной после ее смерти в Париже на французском языке пьесе *La Dame et le Diable* («Дама и дьявол»)*. Тираж ее был

* В переводе Дарьи Яровенко на русский язык пьеса будет напечатана в: ж. Современная драматургия. 2016. № 4. В тексте цитируется этот перевод.

незначительным, издательство «Le Symbolisme», специализирующееся на выпуске масонской литературы, не было широко известно. Сам сюжет варьирует неоднократно использованную в литературе встречу женщины с Дьяволом. Можно даже сказать, что розенкрейцеровская легенда (так пьеса именуется в подзаголовке) предстает как перелицованная легенда о Фаусте, где подлинный Фауст (муж героини), вызвавший к жизни Дьявола в результате проводимых опытов, пасует перед ним, а она сама не только отвергает любые предложения Князя мира сего, но и выходит победительницей из поединка с силами зла. Разработка характера Клотильды позволяет говорить о ней как о женщине, обладающей чувством собственного достоинства и самообладанием. И здесь Нагродская, несомненно, вновь обращается к уже известному нам по другим ее произведениям типу смелой героини. Дьявол спрашивает Клотильду: «<...> стало быть вы думаете, что соблазнить вас невозможно?» (Nagrodzka 1932:19) – и далее утверждает, что ему всегда удавалось это делать. А когда Клотильда ставит под сомнение его победы, он иронично предполагает, что в таком случае можно говорить о святых – и вопрошает: «Вы одна из них, может быть?». Далее следует такой диалог:

Клотильда: О, нет!

Дьявол: Жаль. Ведь добродетельную женщину, которая мнит себя такой, легче соблазнить.

Клотильда: <...> *я всего лишь обыкновенная женщина <...>*» (Nagrodzka 1932:19).

Итак, перед нами обычная смертная, которая находит в себе силы не противостоять злему духу. Нагродская решила вступить в «соревнование» с гетевским «Фаустом», пожелав усложнить образ Дьявола-искусителя в связи с масонскими представлениями о том, как должна происходить трансформация Дьявола в существо Высшего порядка. Здесь можно говорить скорее о проверке-искушении, а не об искушении в чистом виде, поскольку объектом соблазнения является женщина. Во всяком случае пружины, вокруг которых строится искушение, – земные блага, поклонение, любовь, вечная молодость и красота, безграничная власть. Но отказ от всего этого нужен для того, чтобы доказать, что Клотильда достойна вхождения в круг избранных (в отличие от матери и других родственников). Ее заключительный монолог концентрирует в себе всю идейную проблематику пьесы: она благословляет Зло как средство закалки и исправления человечества. И эффектное финальное превращение Дьявола в сияющее существо, бунтующего ангела, Люцифера с белыми крыльями, становится символом, нужным для того, чтобы люди, будучи простыми

смертными, устремлялись к преодолению соблазнов. Массонская символика торжествует...

В пьесе разрушается поверхностное понимание сюжета как вариации на тему Влюбленного Дьявола. В «Даме и дьяволе» и Клотильда, и Дьявол считают такой поворот событий неправдоподобным, выдуманным поэтами. И финал пьесы, разрушающий ее первоначальную несколько фарсовую природу, начинает напоминать диспут о подлинности и возможных трактовках христианской веры, т.е. происходит переход пьесы в идеологическое пространство, которое было не чуждо идеологии Нагродской в целом.

Даже учитывая значение источников, к которым восходит «дьяволиада» Нагродской, можно без сомнения утверждать, что включение ее прозаического творчества и – отдельно эксцентрично-плакатно-дидактической пьесы «Дама и дьявол» в сферу наследия писателей первой трети XX века, несомненно, обогатит современное представление о литературном процессе того времени.

ЛИТЕРАТУРА:

Булгаков 1999: Булгаков М.А. «Мастер и Маргарита». Булгаков М.А. *Собрание сочинений*: В 10 т. Т.9. Москва: Голос, 1999.

Гете 2004: Гете И.-Ф. *Фауст*. Пер. Н. Холодковского. Москва: АСТ, 2004. С. 156.

Нагродская 1994: Нагродская Е.А. «Он». Нагродская Е. *Гнев Диониса*. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1994. С. 342.

Nagrodskaja 1932: Nagrodskaja E. *La Dame et le Diable. Legende Rosicrucienne en Deux Tableaux*. Paris: Le SYMBOLISME, 1932.

Современник 1912: *Современник*. Санкт-Петербург, 1912. № 1.

Сто поэтов Серебряного века 1996: «Сто поэтов Серебряного века». *Антология*. Сост. и биогр. статьи М.Л. Гаспаров, О.Б. Кушлина, Т.Л. Никольская. Санкт-Петербург: ДЕАН, 1996.

IRINA SAVKINA

Finland

University of Tampere

**Modernist Strategies of Self-Writing in
Women's Diary of the Soviet Period
(Sofja Ostrovskaja's Diary)**

This paper studies the dairy written by Sofja Ostrovskaja (1902-1983). The main goal of the paper is to analyse ways of using concepts and forms of modernist writing in the process of construction of social and gender identities. The following issues seem to be the most important for the discussion: 1. the ways in which narcissistic female subjectivity has been created through the image of the Other, "ewig männliche" 2. the ways in which the concept of femininity and androgyny of the fin de siècle participate in the creation of author's gender identity. It will be argued, that Ostrovskaja's personal and narrative challenges are largely caused by the fact that natural and understandable for her modernist discourses of were closely connected with modernist culture that was rejected and tabooed during the Soviet time.

Key words: gender, femininity, androgyny, modernist culture, women's dairy

ИРИНА САВКИНА

Финляндия

Университет Тампере

**Модернистские стратегии саморепрезентации
в женском дневнике советского времени
(Дневник С.К. Островской)**

Объектом исследования в данной статье будет Дневник Софьи Казимировны Островской (1902-1983), который она вела с 1911 по 1950 год. При рассмотрении этого сложно организованного и многослойного текста нас будет прежде всего интересовать тип личности автора дневника или, точнее, модели Я, создаваемые в дневниковом нарративе. Мы исходим из того, что дневник – это место, где в процессе письма автор постоянно определяет и переопределяет собственную идентичность, и дневниковое Я в определенном смысле является эффектом рассказывания (см. Smith 1998: 108-109).

Большая часть текста Островской написана в советский период и безусловно обнаруживает зависимость от «идей и форм времени», но эта связь сложна, опосредована и неоднозначна.

Дочь богатого предпринимателя и домовладельца, в советские годы репрессированного, блестящая ученица католической школы для девочек, человек с широкими околотекстовыми знакомствами и большими литературными амбициями, знаток языков, переводчица, Софья Островская была человеком, чьи идеологические предпочтения и художественные вкусы формировались в эпоху *fin de siècle*. С другой стороны, в 20-е годы она работала сотрудницей угрозыска и, по слухам, в 30-е и 40-е была тайным осведомителем НКВД.

Как человек культуры модерна, вовлеченный в проект советской модернизации и культурности, Островская в какой-то мере и типичный, и исключительный «казус» времени. Этим она и интересна. Анализируя ее дневник, мы пытаемся понять, как в дневниковом нарративе происходит сложный и противоречивый процесс конструирования социальной и гендерной идентичности и – конкретнее – как в этом процессе используются концепты и формы модернистского письма.

Дневник Островской – текст очень эгоцентричный и саморефлективный.: вопрос, «кто я?» занимает ее с первой по последнюю страницу. Автор часто употребляет для самоописания слова маски, игра, декорации, ширмочки и т.п. Те социальные роли, которые приписывает себе, адаптирует для себя Островская, очень тесно переплетены с ее гендерными и культурными самоидентификациями.

Как и в подавляющем большинстве женских дневников и автобиографий, в тексте Островской предметом многостороннего обсуждения становится собственная женственность и женственность как таковая; Я конструируется на осознании значения культурной категории «женщина» для моделей женской индивидуальной судьбы (Friedman 1988: 40).

Тема красоты, пристального взглядывания в чужую женскую прелесть и любование собой, многократные и подробные описания собственной телесной привлекательности, уникальности, – все это заставляет говорить о женской нарциссической стратегии дневника, парадоксом которой «является то, что такой выбор может включать в себя любовь не столько в виде любви к самой себе, но [...] любовь к тому, что может подтвердить статус субъекта таким, каким он *хочет* быть» (Жеребкина, 2001: 38¹). Нарциссическая женская субъективность нуждается в фигуре Другого.

Для Островской одним из таких Других выступает воплощающий своего рода «вечную мужественность» Идеальный мужчина, по отношению

к которому она строит свою женскую идентичность. Среди мужчин своей жизни она особенно дорожит теми, кто может быть назван ее рыцарями. Это лучший «виртуальный» друг всей жизни Николенька, который «любил не тело, а стихи, сны, божественную нелепость моих трансцендентальных разговоров» (Островская, 2013: 165; 17.10.36. В дальнейшем при цитировании Дневника Островской указывается только страница – И.С.), Б. С. Петропавловский, называвший ее «мадонной»; Борис Вольтерн -- «милый враг», «милый собеседник [...] с требованием женских изысканностей от меня» (280, 24.01.42). Отношения с такого рода поклонниками строятся как сотворчество, «разделенное творчество» (161). В записи от 19.01.1935, откликаясь на известие о смерти А.А. Миллера, с которым ее связывала «изысканная дружба», Островская замечает: «общение с ним всегда шло под высоким вольтажом [...] и я много и щедро отдавала ему, тщательно выдерживая полюбившийся ему стиль и каждый раз давая все новые и новые краски тому образу, который он видел во мне. Возможно, это было взаимное творчество» (134, 19.01.35). В таком глубоком творческом взаимопроникновении рождаются «плоды» – не дети, но смыслы и эмоции.

Аффективная и умозрительная конструкция феминности, которую развивает для себя Островская, очевидным образом соотносена с концепцией женственности *fin de siècle*, которая была важнейшим элементом противоречивой «эротической утопии», связанной с новым религиозным сознанием эпохи русского декаданса. Описывая эту утопию на примере философско-религиозных концепций, творческих опытов и жизнетворческих практик В. Соловьева, А. Блока, А. Белого и др., Ольга Матич показывает, что сексуальные перверсии, эротическая напряженность, «оргийность» у них сложным образом переплетены с идеями аскетизма, воздержания, сексуального целомудрия, потому что эротическое желание и мужская энергия, по их представлениям, должны быть направлены не на продолжение рода, а на победу над смертью в глобальном проекте преобразования мира (Матич 2008).

Своеобразное преломление эти идеи получили у Зинаиды Гиппиус, которую в символистских кругах называли «андрогинной Клеопатрой» (Матич 2008: 186). В своих произведениях и практиках создания духовно-религиозных тройственных платонических союзов, Гиппиус тоже акцентировала идею целомудрия, девственности, но креативная, духовная сила эротической энергии в ее концепциях была не маскулинной, а андрогинной, гендерно-неопределенной. Сферой реализации накопленного желания для Гиппиус становится творчество и прежде всего частные письма и дневники (Матич 2008: 190).

Эти концепции, как показывает Дневник, были весьма влиятельны и актуальны для Островской, тесно связанной с культурной традицией Серебрянного века.

В Дневнике много записей, посвященных описанию собственной красоты и телесной привлекательности других женщин, однако при этом, Островская последовательно оценивает «традиционную» женственность, женское желание, направленное на завоевание и соблазнение мужчины, как животность, болезнь, безотрадную зависимость, сродную наркотической. «Будучи абсолютно здоровым человеком, от физической стороны брака он* ушел давно [...] Будучи больным человеком, Анта хотела и искала в жизни физических радостей (135, 19.01.35). «Обнаженную постельность», «остро пахнущую женственность» (477, 3.01.44) Островская последовательно обличает, хотя нельзя сказать, что она совсем исключает из ряда тех, кто подвержен «древнему зову», себя. Она намекает на это, используя образ скандинавской богини любви, плодородия и эроса Фрейи, символизирующей власть темного и телесного эротического желания. Но, тем не менее, Островская последовательно дистанцируется от губительной власти пола, говоря о женственности как об одной из маскарадных стратегий, которую она может использовать, предьявлять Другому или другим²:

[...] я знаю цену себе. [...] Гордость моя отвлеченная и сложная: просто очень уверена в себе, всегда уверена, я знаю, что умна, что мужчины боятся этого. И так как я знаю все это – и еще многое другое (культ Елизаветы Английской, например), я ласкова, равнодушна, вызывающа и весела. [...] Все это очень смешно Все это очень грустно. Женственность. Пол. Проблематические возможности. Брачное оперение. Только потому что женщина, что женщина красива и остра. [...] Я знаю все это. И мне смешно и мерзко» (177, 8.12.36).

Женственность перформативна и значит можно использовать гендерную маску без подавляющей зависимости от пола. Упомянутая в цитате королева-девственница Елизавета Английская – это один из «псевдонимов» автора, образ-маска, позволяющий ей обсуждать проблемы собственной гендерной идентичности. В записи от 1.05.37 Островская описывает себя через своего «зеркального двойника»:

Королева Елизавета Английская сидит в халате [...] и понимающе смотрит на себя в зеркало. Она настроена умно и юмористически и лишь по традиции впадает в лирическую трагедийность. В действительности это холодная,

* А. А. Миллер, муж А. М. Оранжевой (Анты)

властная и очень трезвая и испорченная женщина-девственница. У нее прекрасная память и хорошее воображение» В конце концов граф Эссекс будет жить с очаровательной и молоденькой Мэри Говард, но любить только ее». (184).

Елизавета, Reine (Святая Регина-девственница), эротизированная, но непорочная прекрасная дама трубадуров – эти костюмы фемининности дайаристка примеряет на себя. Отделение эротизма женственности от сексуальности, перевод телесных жестов в символические безусловно связывается с идеей власти и свободы, дающей в том числе и простор для манипуляций людьми.

Идеальная женственность, выстраиваемая, как видим, в очевидной перекличке с религиозно-эротическими утопиями модернизма, строится на пересечении «темноты» и чистоты. Мужчины в этом построении безусловно играют служебную роль – они изображаются как средство, как повод для творчества и жизнетворчества. В записи от 29.11. 1941 Островская излагает свой (никогда не реализованный) замысел ремейка знаменитого романа Сервантеса: «Если сделать так, что Дон Кихота – Рыцаря не было, а его выдумала влюбленная Дульцинея [...]. Не Альдонса, трактирная девка, ставшая принцессой Дульцинеей **через** Дон Кихота [...], а наоборот: Принцесса Дульцинея, через безумие творчества и любви создавшая Рыцаря из обывателя и через свое прозрение ставшая Альдонсой, трактирной девкой» (269).

Женщины в Дневнике Островской занимают гораздо больше места и описываются более разнообразно, пристрастно и «телесно». Возникающее подозрение в «андрогинизме» (в терминах русского декаданса) не является случайным, так как это тема прямо обсуждается в записях 1944-46 годов, посвященных Анне Ахматовой, которую Островская прямо называет бисексуальной.

Образ Ахматовой – очень важный, возможно, ключевой для Дневника Островской. Ахматова – главный двойник, притягивающий и отталкивающий, именно в «заметках об Ахматовой» соединяются все большие вопросы собственной противоречивой и разорванной идентичности (социальной, гендерной, культурной).

«Она (Ахматова – И.С.) отстраняется, смеется, ворожит – какая интересная женщина, какая тревожащая женщина» (567, 10.09.45); «В ней конечно, двуполость, андрогина. Дерзка, себялюбива, игра в добрую королеву, развращена, перестала жить собственной жизнью, ибо живет только биографически с учетом жеста и слова «на будущее» (573, б/даты,07.46); «Ахматову в больших дозах не выношу совершенно.

Лицемерка, умная, недобрая и поглощенная только и единственно собою» (579, 27.10.46); «Ахматова думает, вероятно, что я лесбиянка [...] Я не лесбиянка, дорогая. Я просто знала слишком прекрасную мужскую любовь и осталась коронованной и любовью, и поклонением. Я целомудренно отношусь к страсти, я от любовника требую очень многого. Я люблю кактусовое цветение чувственности. Я – криптограмма. Вот именно поэтому я и одна» (581, 21.12.46).

Эти и другие записи об Ахматовой показывают, что описывая Ахматову, Островская в общем-то описывает себя. Единственная, но существеннейшая разница между ними – это то, что Ахматова реализовала себя как женщина и как поэт, что ее себялюбивые претензии на славу, поклонение и биографию имеют под собой основание, в то время как, размышляя о себе, Островская все чаще в эти годы говорит о пустоте, фантомности, «недоумирании». Природа отношения Островской к Ахматовой и дневниковые стратегии ее описания сложны: здесь есть и влюбленность, и попытка объективного наблюдения, и в очень сильной степени – зависть. Как пишет И. Жеребкина, комментируя психоаналитические интерпретации зависти Жака Лакана: «Кроме травматической природы зависти Лакан, в отличие от Фрейда, обнаруживает в ее структуре дополнительный травматический парадокс: зависть конституируется не только через травматическое отношение к Другому, но и неизбежно обуславливает фундаментальную расщепленную и травматическую идентификационную позицию самого субъекта – «кто такая я» и «действительно ли я такая?» [...]. Собственно отсюда и возникает основная характеристика самого субъекта зависти как драматическая позиция субъекта *нехватки* как субъективная позиция смещения, то есть «вне места», позиция «всегда-уже» замещенного» (Жеребкина 2001: 250).

Именно ощущение собственной «внеместности», смещенности, «эффермидности», фантомности усиливается в последних записях дневника Островской. Появление Ахматовой в ее жизни – не причина, но катализатор этих процессов. Ощущение своей состоятельности (социальной, человеческой, творческой), следы которого мы можем временами увидеть в блокадных записях, утрачено.

Софья Казимировна Островская прожила до 1983 года и, вероятно, делала еще какие-то дневниковые записи, хотя с 1960-х годов начала слепнуть. Но та дневниковая «композиция», которую она подготовила для передачи в архив, практически заканчивается записями конца сороковых годов.

Можно сказать, что в некотором роде перед нами редкий случай дневника с умышленным финалом, который можно назвать финалом трагической

неудачи. Для жанра дневника нормальным завершающим пунктуационным знаком является многоточие, потому что пока человек жив, у него остается возможность сделать следующую запись. Но Островская в своем подготовленном для архивации (и, значит, потенциальной публикации) варианте дневника ставит в конце точку или даже восклицательный знак, так как осмысленного продолжения судьбы героини своего дневника она, скорее всего, не видит. Она ощущает себя каким-то выкидышем времени, неуместным и нереализованным персонажем жизненной драмы.

Те дискурсы идентичности прецедентные тексты, которые являются для нее естественными, понятными, нормализующими, как и подходящие для нее модели социальной и гендерной идентичности связаны с отвергнутой и табуированной в советское время культурой Серебрянного века. Сама Островская в записи 26.02.43 замечает, что видит «беззлобные доказательства старения, отмирания, социальной ненужности на данном историческом этапе (выделено автором -- И.С.) того, что в других условиях считалось бы громадной ценностью и не только могло, но и обязано было дать свои проявления» (400).

Попытки вписаться в советский проект представлены в Дневнике как неудавшийся и травматический опыт. Одним из недолгих периодов жизни, когда Островская чувствовала себя востребованной и реализованной, были блокадные годы, и ее дневник этих лет пишется в определенной мере по-другому -- как свидетельство очевидца, которое не может не быть востребованным, в том числе в качестве источника информации о деталях и подробностях исторически значимого события.

Однако тот «криптографический» дневник экзистенциальной катастрофы, который мы анализировали в этой статье, тоже является важным источником – источником знаний о сложном травматическом опыте человека, который пытался и не сумел вписаться в советский проект и дорого заплатил за эту неудавшуюся попытку .

ПРИМЕЧАНИЯ

1. И. Жеребкина описывает женские нарциссистические стратегии на примере Дневника Марии Башкирцевой, имя которой не встречается у Островской, что, конечно, не исключает ее возможного знакомства с этим знаменитым текстом.

2. Здесь можно вспомнить идущую от написанной в 1929 году работы Джоан Ривьер концепцию «маскарада женственности» (Riviere 1986). Один из центральных вопросов обсуждения этой проблемы в феминистской критике

связан с проблематикой выражения и перформативности. Это вопрос о том, скрывает ли маскарад некую «пре-данную» женственность, которую можно рассматривать как подлинную и аутентичную, или маскарад, собственно говоря, и *есть* то, что производит и женственность, и споры об ее аутентичности; маскарад – средство, способ, которым женственность только и устанавливается (см. напр. Батлер 2005)

ЛИТЕРАТУРА:

Батлер 2005: Батлер, Д. Лакан, Ривьер и стратегии маскарада *Гендерная теория и искусство. Антология 1970-2000*. М.: Росспэн, 2005, с. 422-442.

Жеребкина 2001: Жеребкина И. *Страсть*. Спб.: Алатейя, 2001.

Матич 2008: Матич О. *Эротическая утопия*. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Островская 2013: Островская С. *Дневник*. Подгот. текста и коммент. П.Ю. Барсковой и Т.С. Поздняковой. М.: Новое лит. обозрение, 2013.

Friedman 1988: Friedman S. *Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice* // S. Benstock (ed.) *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. London: Routledge, 1988.

Riviere 1986: Riviere J., *Womanliness as a Masquerade*. // V. Burgin, J. Donald and D. Kaplan (eds.) *Formations of Fantasy*. London: Methuen, 1986, p. 35-44.

Smith 1998: Smith S. *Performativity, Autobiographical Practice, Resistance*. // S. Smith and J. Watson (eds.) *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison (Wis.), University of Madison Press, 1998, p. 103-115.

მრგვალი მაგიდა: მოდერნიზმი და სხვა
Round Table: *Modernism and Beyond*

GUNAY GARAYEVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

Color Symbolism in Rasul Rza's Modernism

In the article is investigated the poetic series “Colors” and elements of modernism in color symbolism of Rasul Rza, the founder of the “modernist, experimental school” who played an important role in the formation of the new stylistic trends in the twentieth century Azerbaijan poetry and in the expansion of creative possibilities, and elements of modernism in his color symbolism.

Poets and writers both in the world and Azerbaijani literature in connection with the time, public meetings, social environment resorted to colors and through the variety of colors tried to reflect the human emotions and spiritual – psychological state.

Although the resort to the colors in R.Rza poetry is not a new event, but in terms of poetic arrangement, the caused associations, its functions were of special attention as a model of modern thinking. In the research the relationship of the modern sense and the time factor which occupies main place in the theory of symbols is considered basic, color symbolism in R.Rza's modernism is investigated from the aspect of “national-traditional visuality”, “individual visualily”, “social environment, the time visualily”. Where appropriate, is also paid attention to the functions of colors in different cultures. In the article is emphasized that colors in Rasul Rza poetry, which is rich in color palette, as a carrier of a special symbolic meaning is a new form of the emotional, associative viewing to human, life and time.

Key words: R.Rza poetry, modernism, symbol, color, association

Г.А.ГАРАЕВА

Азербайджан, Баку

НАНА

Символика красок в модернизме Расула Рзы

Краски!
Радость,
Боль, обида!
Без вас нет мне
Ни спокойствия
Ни покоя... (Смешение цветов)

Повсюду
разбросаны
Краски мира:
Любовь, ненависть, радость, грусть... (Весна)

Краски с момента зарождения жизни в чувствах человека и жизнедеятельности, в его психологическом состоянии, в его связи с окружающим миром как визуальная видимость внутреннего мира его были символическим средством общения. Старые люди применяли краски для больших целей, при поиске спасения от врагов или же для того, чтобы выглядеть устрашающим, для того, чтобы понравиться и быть красивым (Sun 1994: 145). Еще в древние времена красками пользовались с целью напугать животных во время охоты, защиты от врагов, окрашивание тела разными красками у разных племен и человеческих общин во время свадьбы, праздников, похорон, траура и разного рода церемоний, облачение в красное у спартанцев во время войны, несмотря на то что прошло длительное время, и сегодня эти традиции сохранены в разных культурах. В Африке и Австралии окрашивание белой краской мертвого тела близкого человека, окрашивание разными красками человеческого тела во время фестиваля, ежегодно проводимого в Бразилии, при праздновании праздника Новруз нашего народа значение, которое несет зеленая и красная краски в быту и одежде, а также родинки на лице – особенности знака как основная составная индийской культуры, тесно связанные с вышеуказанными ритуалами и поверьями. К разным оттенкам красок в жизни и психологическом состоянии человека постоянно обращались и в мировой и азербайджанской литературе, у каждого народа существует механизм познания, исходящий

от многоцветных красок национально-культурологических традиций. Это познание в разные исторические периоды развития национального мышления укрепляло материальные и моральные узы и обеспечивало информативность от поколения к поколению. Краски в устном народном творчестве, сказках, легендах, эпосах, в эпосах «Китабе-Деде Коркут», письменной литературе, классических стихах, в ашугском творчестве, в современных стихах нашего народа имеют свою функцию и свое влияние. Если обратить внимание, наряду с нашей национальной литературой на культуру разных народов, то можно увидеть, что в раскладе красок и в их функции нет конкретной системы. Так, например, подход только с положительной или с только отрицательной стороны к конкретной краске в разных культурах может вызвать отличительные друг от друга, совершенно противоположные ассоциации. Иногда в одной и той же культуре можно встретить контрастность одной и той же краски, или же в разных культурах, несущий одно и то же значение краска, имеет противоречивый вид и понятие. В тюркской культуре черная краска в семантике слова символизирующая величественность и могущество, одновременно является и цветом траура. В культуре многих народов черная краска, символизирующая траур у некоторых народов заменяется белой краской. В древности славяне умерших людей одевали в белое и лицо покрывали белым саваном или же в Китае и в других странах Азии и Африки белая краска – это цвет траура. Красная краска в разных культурах символизирует радость, любовь и войну и кровь, поэтому является противоречивым цветовым оттенком*. И это прежде всего, естественно, показывает связь краски с магией и религией и влияние её на человеческую психологию. Литературовед Р.Халилов пишет: «Краска для азербайджанского народа не только материальное событие, не только средство для выражения декорации, узора, украшения, также событие воображения – ассоциативное средство выражения различных психологических состояний.» (Халилов 1987:168). С этой точки зрения обращение Р.Рзы к краскам, поэта, отличающегося своим почерком в азербайджанской поэзии и выражением мыслей, чувств ассоциациями в различных ситуациях человеческой психологии, не новый случай. Несмотря на то, что поэт выразил внутреннее содержание человека, своего времени, окрасив мир разными красками в цикле стихов «Краски», после выхода в свет которых высказывались разные критические мысли и соображения и цикл, можно сказать однозначно, не был принят. Самая главная причина в том, что в цикле «Краски» произошел выход в свет современных мыслей и современных взглядов. «Загадка» вокруг красок, связанные с ними абстрактные

* В.В.Немыкин. Символика цвета.elib.altstu.ru/elib/books/Files/...01.../047nemykin.pdf

мысли, не однозначные отношения, затем изменили свое направление в цикле «Краски» и такие мысли как «Расул Рза превзошел самого себя» (Назым Хикмет), «движение от рисунка к философии» (И.Сельвинский), «Краски» вызывают у читателя посредством ассоциаций воспоминания, чувства, они написаны с целью, глубоко размышляя, изучить людей и жизнь» (М.Ариф), «Р.Рза разрушил не только традиционное представление о стихе, но и традиционное представление о поэте» (Рамиз Ровшан) подтвердили неповторимость их как настоящее профессиональное событие.

Из чего же состоят современные мысли в красках Р.Рзы? В красках разные чувства, переживания, на разных этапах поэтической мысли, мышления, доминантность определенных цветовых оттенков тесно связано с фактором времени, который занимает основное место в теории символов. Новшество в художественном мышлении осмыслить за пределами временного контекста невозможно. До цикла «Краски» Р.Рзы, можно сказать, очень длительное время поэтическая мысль была заключена в определенные рамки, нормативы массового мышления были стабилизированы. Но с момента выхода в свет цикла стихов в 60-е годы XX века наблюдалось проявление модернизации в сознании, мышлении, научно-техническом прогрессе, в течении времени и его скорости. Каждое новое общество, строй, идеология приносит с собой современное мышление. Модернизация в искусстве показатель новшества в сознании и мышлении общества. В противном случае никакое новое общество не сможет выделиться никакими своими категориями. Положительные или отрицательные стороны этого зависят от мышления общества. Если общество здоровое в его мышлении проявится новшество, здоровое мышление. С этой точки зрения модернизацию в художественном мышлении нельзя ограничивать в рамках конкретного времени. Литературовед Н.Джабарлы пишет: «Азербайджанская поэзия и литература не прожили модернизм как эпоху. В литературе модернизм никогда не превращался в течение с известными границами. Он проявлялся в экспериментах формы, содержаниях текста, структуре, использованных средствах выражения, отдалении традиций, изменениях стереотипов мышления» ([http: /kultur.az/? p=7904](http://kultur.az/?p=7904). Наргиз Джабарова). Вполне верно сделать такой вывод – это течение «неомодернизма» в модернистско-экспериментальном стихе и современной поэзии. В 60-е годы XX века после смерти Сталина наблюдается потепление, период правления Хрущева как в общественной среде, так и в художественной идет демократизация, свобода мыслей, независимость и появляется возможность вернуться к традиционным темам поэзии, проникновение во внутренний мир человека, в его глубины, выразить не только его радость, но и грусть и множество

его духовно-психологических состояний. Переворот в художественном мышлении впервые проявляется в стихах Р.Рзы и поэт превращается в создателя «модернистско-экспериментальной школы». Цикл стихов «Краски» Р.Рзы был чужим для традиционного мышления того времени и непринятие их в начале было связано с их модерностью. Но если даже это и было модерное событие в художественном мышлении, то разрушению подвергались рациональные, стереотипные связи мышления, но не выдавалось разрушительное резкое отношение к категориям, исходящим от традиций. Говоря о «Красках» Р.Рзы, литературовед Р.Халилов отмечает: «Ни в каком своем произведении Р.Рза не был таким оригинальным как в произведении «Краски» (Халилов 1987:169). Поэт здесь оживил упорядоченность красок в многовековой мифологической, мистической памяти нашего народа, в его многообразных психологических состояниях, но он отнесся к это не подражательно, он создал модель современного мышления на фоне мышления человека, живущего в новом изменяющемся обществе, в ускоренном ритме времени, пережившего репрессию 37-го года, привыкшего видеть общество только в бело-черном тоне.

Мои черно-белые сны
Похожи
На томящее сердце беседу.
Я устал от бесцветных снов,
От обыденности, как устают от того,
Что знают давно наизусть.
Цветные сны
Бывают прекрасны,
Как жизнь,
Как вдыхаемый мною
Запах цветов,
Как вкус плода на
губах моих. (Расул 2002: 293)

Поэт говоря «Я вижу цветные сны», «Я хочу цветные сны», противопоставляет современному времени «устал от бесцветных снов» старое время и характеризует время, период, общественное сознание, измененное цветными снами и это самая красивая находка. Изменяющееся время в себе находит странные ритмы, многоцветие, старается отдалить от себя монотонное, похожее на старые бело-черные сны. Символику красок в модернизме поэта можно оценить с нескольких аспектов: 1.Национально-

традиционная визуальность в красках; 2.Индивидуальная визуальность;
3.Общественная среда, визуальность времени.

Выше мы отметили, что в каждой культуре краски имеют отличительную поэтическую функцию. Особенно белая, черная, красная, зеленая, голубая и другие оттенки цветов носители определенного настроения, психологического состояния. Поэт каждой краске дает специальное символическое содержание, связывает их с определенным событием. Привязанность стихов Р.Рзы к традициям, традиционная визуальность в красках, это прежде всего сохранение традиционного смысла красок в национально-моральном мышлении. Черная – траур, белая- радость, красота, желтая – болезнь, пессимизм, красная – справедливость, кровь, война, вместе с тем несет оттенок надежды, радости, связанные с моментами, которые идут от наших традиций. Поэт в части «Увертюра» цикла «Краски» хоть и выступает против водворения красок в определенные рамки и против настроя под настроение, эти символы в большинстве случаев одинаковы с символическим оттенком имеющихся красок в народном представлении.

Краски приходят в наши сердца,
Подобно ветру холодному или жаркому
Песни приходят в наши сердца,
Подобно цвету холодному или жаркому.
Краски память нашу будят,
Краски чувства наши будят.
Если ты не видишь глубже,
Краска просто краской будет.
В красках тоже, как в музыке. –
Особенный строй.
В чувствах тоже, как в музыке, -
Особенный строй,
Для надежды, для боли – особенный цвет.
Звуки и краски заполнили свет.
Если думаешь об этом,
Шелестят страницы красок,
Оживают краски мира,
Крови, огня,
Ночи и дня
Вечной борьбы всех стихов
Человеческой судьбы (Расул 2002: 274-275).

На протяжении всех стихов цикла направление темы и идеи, исходящие из традиций остаются неизменными. С другой стороны во фразеологической структуре нашего языка, связанные с красками выражения «говорить в лицо красные слова», «молчание – золото», «золотое сердце», «кровь почернела» (грустить), «превратить дни в синие тряпки» (невыносимое положение), «черная судьба», «пожелтевшие от ожидания глаза», «посереть в лицо» (ответить нагло в лицо) и т.д. со словами и выражениями Р.Рзы ярко красная: «короткое содержание правильного слова», золотистая: «украшение слова», черная: «намерение некоторых людей» и др. говорит об ожидании внутренней связи между ощущениями красок. На протяжении всех стихов цикла поэт старается уберечь традиционные особенности красок, создать ассоциативную связь из имеющихся психологических ощущений красок в различных культурах. Красная краска, создающая ассоциацию крови и пламени, с точки зрения содержания цикла из числа противоречивых красок. У многих народов красная краска выражает пламя и тепло и символизирует радость, красоту, любовь, молодость, в то же время войну, революцию, борьбу. Р.Рза сохраняет емкость содержания красной краски, приобретенную на сплетении культур, в контексте конкретного, разного времени, прослеживает последовательно этапы цвета вместе с панорамными, чувственно-психологическими ассоциациями с древнейших представлений до современного этапа.

Незабываем образ:
Сталевар, разливающий в формы металл.
Мак, цветущий в горах.
И в домах
Негаснувший дар
Прометей.
Человек, побеждающий страх.
Вот этого цвета идея.
Нож злодея.
Трагедия Овода.
Мятеж в непогожие дни.
Знамена побед
Парад.
Ярость народа
В решающей схватке.
Слова правдивого
Смысл краткий

И еще
Память младенческих лет.
Деревушки моей минарет (Расул 2002:286-287).

Поэт если даже сохраняет традиционный взгляд на разные краски, сформированные в народном мышлении, то он в тоже время и создает внутренне-психологическую, мысленно-чувственную ассоциативную связь между красками и временем, обществом, человеческим миром.

Индивидуальная визуальность в красках это, в первую очередь, индивидуальный, самостоятельный подход поэта к каждой краске, постройка для каждой краски соответствующего изображения, деталей, события и сюжета. З.Г.Минч в статье «Серебрянный век» русской поэзии в эпоху модернизма» пишет: «Обилие символов , индивидуальных ассоциаций, сложный смысловых и звуковых связей делает поэзию символистов значительно более трудной для восприятия, чем творчество поэтов предшествующих направлений. Символистская поэзия требовала от читателей большей напряженности мысли и чувства, более активного и творческого взаимодействия с текстом (theses.cz/id/pptx_yv/67723-1929799941.pdf). Эта визуальность, выраженная мысленно-чувственными, психолого-интуитивными ассоциациями проявляет себя по нескольким направлениям.

1. Наличие сходства между красками и предметами не содержания, а видимости и формы.
2. Функция, которую несет краска, способствует возникновению определенных ассоциаций.
3. Оживление одного образа или события по интуиции краски.

Сходство формы – простая форма ассоциативности, метафоричной образности. Здесь обычно между предметами нет никаких дополнений. Похожий очень быстро направляется в сторону того на кого он похож и один какой-то признак помогает возникновению ассоциативности. В ассоциативности, возникшей от схожести форм, духовно-психологическое состояние превращается в более драматическое содержание. Например, обратим внимание на серую краску: «Неизменные панталоны девочки-сиротки», «серебро в волосах от холодного одиночества», «длинный пепел от потухшей сигареты меж мертвых пальцев», ярко красная: «Гнев народа в решающей битве», пурпурная: «покрывало на гробу ночи», серебристая: «вышедшие из моды усы мужчины» и т. д.

Часто не сама краска, а предмет, носитель определенного цвета бывает направлен на то, на что он похож, методом ассоциации формирует образ. Например, фиалковая краска: понурая сирота.

2. Создание краской определенной ассоциативной связи между событием и предметом: серая: «смешавшись со всеми потерянными, выросшие на любой почве», голубая: «надежда верблюда на потерянный в Тебризе груз», каштановая: «не гасимое пламя борьбы, колоний» и т.д.

3. По интуиции краски – ассоциативация определенного образа и события: белая: «Минута, когда произносятся слова «У вас нет рака», желтая: «калека-ребенок, похожий на мать», бирюзовая: «Баку Д.Джабарлы», черная: «утро перед казнью», «мясо задохнувшейся от бега лани», «намерения некоторых людей» и т.д.

В поэзии Р.Рзы богатая цветовая палитра... На каждую из имеющихся красок в отдельности находятся моменты и события.

В хаотичном строе красок (белая, черная, красная, желтая, голубая, ярко-красная) кроме имеющихся традиционных красок есть ширмаи, серебристая, фишашковая, темно-коричневая, оранжевая, рыжая, золотистая, соломенная, фиалковая, баклажановая, лиловая, иннаби. Оттенки красок, где общественная визуальность бросается в глаза. В таком случае выбранная краска определяется не цветом, а внутренним содержанием, которую она несет.

Финиковая:

Пустыня и караван.

Тисненный золотом дедовский древний

Коран.

Борьба колоний

Ее негасимое пламя

Засушливый зной над рисовыми полями (Расул 2002: 280)

Главная тема поэзии Р. Рзы Человек! Внутренне – психологический мир человека, чувства и мир мышления, материальные и моральные переживания, общественная позиция его и в целом все содержание обобществляется здесь, характер человека, настроение, чувственно-психологические ощущения раскрываются через оттенки красок. Если обратить внимание в цикле «Краски» каждая краска в конце бывает направлена на связанные с человеком мысли, художественное обобщение. Белая краска – «человеческое общение», «дела достойные человека», «понимающий, чувствующий Человек», «Ширмаи – ноющие от боли страны Сакины, Салмана, Ахмеда», серебристая – «бедовая голова человека», фиолетовая – «грусть в серых глазах», «страницы юношеских раздумий», ярко-красная – «украшение человека», «открытый лоб, полные доверия глаза», черная – намерения некоторых людей» и т.д. и т.п.

Заклучение: Таким образом цикл стихов Р.Рзы «Краски» новая форма психологического, чувственно-мысленного, ассоциативного взгляда современного мышления того времени. В стихах вырисовывается новая модель современного мышления, проявляющаяся в традиционности не традиционность, в индивидуальной визуальности ассоциативное внутренне – психологических переживаний, в общественной визуальности в широком спектре оттенков разных красок раскрыть сущность времени, мира, проникнуть в их глубины.

ЛИТЕРАТУРА:

Abdullazadə 1984: Abdullazadə A. *Şairlər və yollar* (Azərbaycan sovet poeziyasında yaradıcılıq üsulları). B., 1984.

Немыкин : Немыкин, В.В. *Символика цвета*. elib.altstu.ru/elib/books/Files/...01.../047nemykin.pdf

Xəlilov 1987: Xəlilov R. *Rəsul Rza poeziyası*. B., 1987.

Rəsul 1967-1970: Rəsul R. *Seçilmiş əsərləri*. 4 cildə, B., 1967 – 1970.

Rəsul 2002: Rəsul R. *Seçilmiş əsərləri*. 5 cildə, III c., B., 2002.

Sun 1994: Sun. Dorothy and Howard/ (1994)/ *Renkinizi Tanıyın*. (Çev:Tugrul Ökten) İstanbul, 1998.

<http://kultur.az/?p=7904>. *Nərgiz Cabbarlı. Modernist – eksperimental şeir və çağdaş poeziyada “neomodernizm” dalğası*.

theses.cz/id/pptxyv/67723-193979941.pdf. *Symbolistické motivy v poezii A.Bloka*
web.firat.edu.tr/.../24%20Renkler%20-%20M.%20Yağbasan%20-%20ödendi-%209%20syf-126-134.doc

www.azadliq.org/a/2046608.htm

LEYLA IMAMALIYEVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

About I.A.Bunin's Hidden Modernism in the Collection of Stories “Dark Avenues”

I.A.Bunin is reckoned among the deep writers of the twentieth century. The artist caused such contradictory responses because of the many new concepts and interpretations of his works. The writer's dispute with modernists lasted nearly half a century. At the beginning of his creative development in literature I.Bunin did not rank himself among the modernists and openly despised modernist

innovators. However, in the forties of the twentieth century critics put Bunin's name on a par with Thomas Mann, Marcel Proust, and Stefan George.

It is in the "Dark alleys" Bunin bases on autobiographical material and addresses the issues, which are the essence of his creative aspirations. The desire, the female body riddles, love, and its unexpected and tragic consequences constitute the thematic core of the stories' collection "Dark Avenues". Connection of "Dark avenues" with the poetics and aesthetics of modernism in the style level is found in an abundance of sensual images, which are based on synesthesia in most cases.

Our aim is to explore and reveal the distinctive features of Ivan Bunin's hidden modernism and we base on the collection of stories "Dark Avenues".

***Key words:** I.A.Bunin's hidden modernism, the collection of stories "Dark Avenues"*

Л.М. ИМАМАЛИЕВА

Азербайджан, Баку

БСУ

О скрытом модернизме И.А.Бунина в цикле рассказов «Тёмные аллеи»

Модернизм интернациональное явление, состоящее из разных школ (имажизм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм и т.д.). Все предшествующие направления в литературе определяли себя через отношение к классическим традициям. А модернизм- это первая культурная и литературная эпоха, покончившая с классическими традициями и давшая новые и своеобразные ответы на «вечные» вопросы.

Главная цель модернистов-изображение взаимоотношений сознательного и бессознательного в человеке, механизмов его восприятий, прихотливой работы памяти.

Спор И.А.Бунина с модернистами длился более полувека. С самого начала своего творческого пути он не причислял себя к модернистам. Отвергая Белого, Сологуба и других русских модернистов, И.Бунин преподносил себя читающей публике носителем традиции XIX столетия. Но, одновременно И.Бунин довел стилистические конвенции русской классической прозы до высшей степени напряжения. Кроме того, он нарушал тематическое табу русской литературы описанием женского тела. Есть мнение критиков, что И.Бунин знал, что некоторые критики считали его одним из ведущих представителей модернизма того времени.

И.Бунин приступил к работе над «Тёмными аллеями» в 1937 году и до начала Второй мировой войны опубликовал пять рассказов. Первое издание цикла вышло в Нью-Йорке в 1943 году, которое включало в себя одиннадцать рассказов. А первое полное издание вышло в Париже в 1946 году, в которое вошло тридцать восемь рассказов.

Цикл рассказов «Тёмные аллеи» принято называть «энциклопедией любви». Писатель в этом цикле пытался показать отношения двоих во всём многообразии проявлений. Название цикла взято писателем из стихотворения Н.Огарёва «Обыкновенная повесть». Бунин считал, что истинное чувство никогда не имеет удачного завершения.

В цикле мы не находим описания непреодолимого влечения двух людей, которое закончилось бы свадьбой и счастливой семейной жизнью. Даже если герои «Тёмных аллей» решили связать свои судьбы, в последний момент происходит нечто непредвиденное, что разрушает обе жизни. И кажется, писателю легче представить себе гибель героя или героини в самом начальном этапе жизненного пути, чем их совместное существование в течение долгих лет. Таким образом, как истинный модернист, И.Бунин как бы останавливает время на наивысшем взлёте чувств. Почти во всех рассказах цикла любовь достигает до кульминационной точки и одновременно она не знает падения.

Цикл «Тёмные аллеи» также поражает разнообразием оттенков любви: страсть, доводящая до самоубийства («Галья Ганская»); нерушимая привязанность крестьянской девушки к барину, соблазнившему её («Таня»), краткий роман («Визитные карточки», «Антигона»).

Особое внимание стоит уделить необычным женским портретам, которыми так богат цикл «Тёмные аллеи». Рассказы «Муза», «Натали», «Антигона» и «Таня» демонстрируют своеобразие женских типов, именами которых названы эти рассказы. В связи с этим можно сделать вывод о том, что повествование в этих рассказах строится по принципу создания антропонимического пространства, в котором выбор имени предопределяет тип личности, включая в себя портретную характеристику, речевые особенности персонажа, пейзаж, связанные с общей авторской концепцией. И.Бунин не случайно дал своей героине имя Натали и назвал рассказ именно этим именем. Здесь реализуется глубокое понимание сократальной природы имени. А в рассказе «Муза» привлекает внимание читателя необычный женский характер, нарушающий все традиционные представления о женщине. Если в рассказе «Натали» героиня молчалива, то в рассказе «Муза» наряду с портретом важную роль играет её психологический жест и речевое поведение героини. А в рассказах «Антигона», «Муза», «Таня»

взаимосвязь между именем проявляет себя как использование автором антропонимической семантики.

Существует еще бунинская концепция человека сквозь призму сенсорных кодов. Сенсорный код в «Тёмных аллеях» помогает обнаружить человеческую составляющую на стыке культуры и физиологии. «Код – это то, что задаёт значимость знака, которую необходимо определить, «расшифровать» (Гудков 2007:7). Напр., чёрный цвет является знаком самого распространённого женского типа в цикле «Тёмные аллеи» («Мечь», «Чистый понедельник» и др.). «В контексте произведений Бунина чёрный цвет связывает его обладательницу с миром предков, делает её носителем высшей тайны. Чёрный – знак особой женской красоты – неземной, не подвластной времени. Другим женским типам соответствуют сочетания чёрного и белого («В Париже», «Начало»), чёрного и красного («Зойка и Валерия»), чёрного и золотого («Натали»), а также серый цвет («Муза», «Галя Ганская», «Антигона» (Фиш 2009: 174).

А теперь о звуковых образах цикла. В цикле звуковые образы рассмотрены в соотношении с разными типами художественного времени. Напр., звон лягушек символизирует вечное бытие природного мира, а тиканье часов – размеренность будничного существования. А самым значимым звуковым образом является тишина, которая в одних рассказах воплощает пустоту, а в других выступает как знак преодоления пространства и времени. А также в цикле есть образы, воплощающие собой определённый лик любви: образы зноя и жара, мороза и холода.

И.Бунин в цикле «Тёмные аллеи» сумел отобразить множество граней человеческих отношений. И объединяет всё это разнообразие то чувство, которое называется Любовью. Сам писатель считал «Тёмные аллеи» лучшим своим произведением по стилю и по сюжетостроению. И.Бунин был убеждён, что ему удалось сказать «новое слово в искусстве», создать «новый подход» к жизни. И эти качества включают талантливого писателя в список модернистов русской литературы начала двадцатого века.

ЛИТЕРАТУРА:

Гудков ... 2007: Гудков Д., Ковшова М. *Телесный код русской культуры: материалы к словарю*. М., 2007.

Фиш 2009: Фиш М. *Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И.А.Бунина «Тёмные аллеи»*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Воронеж, 2009.

ILAHIYE MAMMADOVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

“Dream and dreaming” in Russian Postmodernism

In the XX century dreams are used as (priyom), beging of play in Russian modern and postmodern literature, “dream play” and “play with dreams” are identicifying (analysis) of Pelevin’s works shows that dream (hallucination, nightmare) is differ with. Dream motive gives an opportunity to understand prose of Pelevin’s poetry, outlook and aesthetics of the author .

We will try to research (oneiropoetic) of the modern Russian writer.

Key words: dreaming, dream, V.Pelevin, postmodernism

И. Н. МАМЕДОВА

Азербайджан, Баку

БСУ

Сон и сновидение в русском постмодернизме (на основе произведений В.Пелевина)

Сны в постмодернистской прозе выступают то как «отдельная реальность», то, как бред, притесняющий бытовую реальность, то как странное откровение о строении мира. Вообще, игры с мифологическими сюжетами присущие постмодернизму, интертекстуальные игры занимают важную роль в онейросфере постмодернистской прозы.

Описывая фрагментарность снов, которые являются феноменом психики, отражается в поэтике снов. Сны в постмодернизме часто затмевают дух «чужого мира», абсурдность человеческой жизни. Сновидения находятся между сознательным и несознательным, между текстом и реальностью; сновидения бывают в повестях о сне, только «необычное прошлое есть сами тексты» (Корнев 1997: 21).

Онейросфера современной русской прозы в первую очередь связана с проблемой сумасшествия.

Поэтику сновидения интересуют такие вопросы, как безумство как состояние мира, «типы» безумства, средства, реализующие безумство, а также значение дискурса безумства. Сфера смерти относится к безумству. Например, в прозе Юрия Мамлеева сны танатологического характера. Сны и ежедневная жизнь его персонажей раздваивается; человек имеющий связь

с потусторонним миром превращается в монстра или же духа. Персонажи Ю.Мамлеева трансформаты, они переходят в сны из реальности. Во сне происходит реализация изолирования человека от мира и от своего «я».

В подсознании персонажей постмодернистской прозы гармония и хаос находятся вместе. Например, в прозе Дмитрия Липскерова сны для персонажей являются местом скрытия от реальности.

Сны ломают как стекло страхи и переживания дня, появляются как итог ослабшей цензуры разума, выводят в свет правду. В романе «Последний сон разума» индивидуальные сны, фантастические жизненные сюжеты смешиваются со сном общего разума.

В русском постмодернизме сны играют прагматическую роль. На первый план выходят сны, стресс, сумасшествие и другие маргинальные факты. И яркое проявление постмодернизма можно увидеть в творчестве известного его представителя Виктора Пелевина.

«Постмодернизму, в отличие от модернистских произведений, которые воспринимают соразмерность ценностей, которые сравнивают себя с прошлым, чужды стабильная традиция, соразмерность ценностей, оценивание. Если модернизм воспринимал мир традиционной культуры и отражение человека в этом мире (если даже модернизм находится в экстремистских формах, в изолированном мире личности), то представляющий альтернативную модель мира постмодернизм создает и выражает себя сам. Здесь традиция вводится в текст такими приемами как центон, симулякр; материалы, идущие из эпосов, мифов, истории теряют свое господство и власть, растворившись в составе интертекстуального художественного мира. (Алексеева 2014: 76).

Интерес постмодернистов к таким проблемам как сон и текст, сновидения и история, пародия сновидений, сновидения и безумство, идея мира снов позволяет изучить онейросферу (от латинского слова: *Oneiros* – сновидение) постмодернистской прозы.

Минимализация содержания универсального большинства, организующая характерные признаки начального постмодернизма показывает, что черты мира постмодернизм берет из снов. Постмодернизм убрал границы между философствованием и онейрическим состоянием. (Павлов 1999: 3)

Как известно, «чистота» постмодернизма, опираясь на философию Ортеги-и-Гассети, Дерриды отрицает философию «чистоты» и воспринимает философию «хаоса», впитавшуюся в прозу, поэзию, фильмы. В этой философии след отпечатком, значение игрой и случайностями, логика анархией, определенность непонятностью, жанр текстом, создание и синтез деконструкцией и деструкцией заменены. В романе «Чапаев и Пустота»

деконструкция мифа, истории и новая виртуальная модель, естественно хотят утвердиться как альтернативная реальность.

В творчестве Виктора Пелевина сновидения выражают просто идеи и намерения автора. Поэтика писателя имеет онирическое значение. Вообще, меняющееся состояние сознания (транс, галлюцинация, иллюзии, фантазии) и создающие их факторы (компьютерные игры, высокие информационные технологии и т.д.) характерны для Пелевина. Он хотел создать виртуальную реальность художественными средствами. Виртуальная реальность создается меняющимся состоянием сознания. Сны занимают серьезное место в ряду возможных миров. Вообще, М.Эпштейн прозу Пелевина называет виртуальной прозой, созданную на взаимосвязанных значениях.

Сны похожи на образы старых советских и голливудских фильмов, рекламных роликов, эзотерических учений. Интертекстуальные игры, присущие постмодернизму, пародические игры мифологических сюжетов находят свое отражение о онейросфере постмодернистской прозы. Фрагментарность снов как явление человеческой психики сохраняется в поэтике сна художественного текста. Основу снов персонажей В.Пелевина составляют идеи кармы, путешествие между зонами смерти и жизни в подсознании, оккультные испытания, трансформация низкого «я» в высокое «я». Писатель романов, повестей и рассказов как бы создает модель лабиринта снов (природный ландшафт, компьютер) и его персонажи ищут выход из этого лабиринта.

В повести «Оман Ра» (1993) очень много фантастических элементов, что дает возможность отнести это произведение к жанру фантастики. Именно фантастика дает возможность оценить с помощью сна происходящее вокруг.

Произведение «Оман Ра» есть отражение стабильности человека и времени. Жизнь героя так или иначе связана с советской социалистической реальностью: пионерский лагерь, интерес к моделям самолетов, желание быть космонавтом. Имя героя также неоднозначно. С одной стороны, «Оман» – милиция, «Ра» аббревиатура от слов Русская Армия, а также Оман Ра это имя древнего египетского бога Солнца. Связь с карьерой милицейского находит отражение в имени героя, дипломатическая служба ОВИР – в имени его брата.

Формируется школа именем героя Алексей Маресьева. Здесь наблюдается созвучие некоторых элементов, деталей в метафорическом контексте повести Б.Полевова. Превращение героя в «настоящего человека», его ноги в крови и т.д., параллели, связанные с именем Алексей Матросова тоже даются в метафорическом значении: курсанты готовы пожертвовать собой. Оман, попавший в группу космонавтов, проходит серьезную под-

готовку для полета на Луну. Автор дает своему герою фамилию Урчагин, которая созвучна с именем Павла Корчагина, героя романа «Ты» А.Фадеева.

В.Пелевин используя метафоры, гротеск и иронические игры создает сюрреалистическую картину мира и жестко критикует социалистический образ жизни, запечатленный в истории.

«Лунный сон» Омона деформирует происшествия, события «героя» в его мыслях. Во сне он видит луну, на груди которой героическая звезда. Образ луны символизирует дух умершего сына Ивана Тимофеевича Попадья. В мифологических представлениях Луна является царством мертвых, а для космонавтов – второе «я». Сияние звезд и «обманчивое мерцание» чувств, идей людей воспринимается в романе, но разрушается в страшных снах Омона.

Виктор Пелевин самый популярный представитель русской прозы. Его произведения сопровождаются то похвалой, то противоречивыми мнениями критиков. «Феномен Пелевина» широко изучен в литературоведении.

Герой романа «Чапаев и Пустота» (1995) Пётр выступает под символической фамилией Пустота и представлен как декадентский поэт революционной России.

На самом деле Пётр является пациентом психиатрической клиники. Все его образы и фантазии является продуктом больного воображения. В сознании больного героя романа объединяются две реальности. В действительности ни Петербург, ни психиатрическая клиника не существуют, все что его окружает в реальности происходит в его сознании. Иллюзия и раздвоение – это основные ориентиры существования героя романа.

Герои В.Пелевина верят в равенство реальности и иллюзии, а точнее, в последний момент не хотят их различать. Можно согласиться с мнением, что буддистский тезис «мир моими представлениями» у В.Пелевина передается как «мир только описание мира».

В романе «Чапаев и Пустота» противопоставляются два мифа: западный миф о вечном возвращении. Чапаев, Пётр и Анна войдя в условную реку абсолютной любви (Условная Река Абсолютной Любви – сокращенно УРАЛ) переходят в такое состояние существования, что становятся одновременно «невозвратными» и тогда сон с реальностью, пустота с формой и место с сознанием становятся равными.

Повести В.Пелевина о фантазиях сопровождаются переменчивым состоянием сознания. Наряду с галлюцинациями, сон припоминается как психофизическая основа фантазии (Например: признание героя произведения: «Я решил, что меня мучают кошмары, но потом понял, сои галлюцинации по своей природе от других не отличаются»). Сновидения

в романе являются самыми активными мотивами, изменение места героев сопровождаются различными «реалиями».

Романы В.Пелевина не равны фантазиям. Проблематика и поэтика произведения выходят за рамки уже известных компонентов. Как отмечают исследователи, влияние иллюзий, наваждений на поэтику романа бесспорно.

В романе мифологизации поэтики Пелевина сопоставляет историю и психологию, мифологический синкретизм и плюрализм, элементы иронии и трагедии.

Одним из средств мифологизации, широко используемым автором является двойное противостояние. В романе выступают такие оппозиции, как здесь/там, внутри/снаружи, центр/периферия и границы между ними расплывчатые и неопределенные.

Буддистская мифо-философская основа переносящая роман «Чапаев и пустота» в современность составляет демифологизацию советской исторической концепции.

В романе мифологическое время притесняет объективное время, события определенного времени повторяются в другом времени, дается как отражение литературных прототипов. Время зависит от деятельности и поступков героев, а это уже ситуация мифов, сказов.

Путешествие по зонам сознания между жизнью и смертью, трансформация низкого «я» в высокое «я» и оккультные испытания формируют сны персонажей прозы Виктора Пелевина. Преобладает идея побега от высшей реальности. Его персонажи пытаются работать со снами и даже управлять ими. Писатель романов, повестей и рассказов как бы создает модель лабиринта снов (природный ландшафт, компьютер) и его персонажи ищут выход из этого лабиринта. Люда, видящие сны хотят попасть в потусторонний мир снов.

Проза Пелевина входит за рамки постмодернизма. Сны персонажей, вспоминающих свое детство или же стремящиеся к свободе бывают светлыми. В прозе Пелевина сны представлены как эпизод моральной библиографии персонажа, как «пейзаж духа», как часть художественной концепции. Сны играют огромную роль в сюжетном творчестве трансперсоналов, буддистов и оккультистов. В основе снов Пелевина лежит идея восточной мифологии о том, мир это сон. Сны Пелевина бывают лирическими, трагическими, ироническими и абсурдными.

ЛИТЕРАТУРА:

Алексеева 2014: Алексеева Л. М. *Переводимые и не переводимые писатели // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики: материалы ежегодной международной конференции.* 2014. 196 с.

Ройфе 1999: Ройфе А. М. *Душка Пелевин: (Рец. на роман В. Пелевина «Generation П»)* // Книжное обозрение. 13.04.1999. С. 7.

Корнев 1997: Корнев С. *Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина // Новое литературное обозрение.* 1997. № 28.

Павлов 1999: Павлов В. *Рецензия на роман В. Пелевина «Generation П»* // Знамя. 1999. № 12.

Генис 1997: Генис А. А. *Беседа десятая: поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда.* 1997. № 12.

Силантьев 2007: Силантьев И. В. *Дискурс откровения в романе В. Пелевина «Generation „П“» // Новый филологический вестник.* 2007. Т. 5, № 2.

LEYLA MAMMADOVA

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

Elements of modernism in M.F.Akhundzadeh's “A Story about the Botanist-Doctor Monsieur Jordan and the Famous Sorcerer Dervish Mastali Shah”

M.F.Akhundzadeh's “A Story about the Botanist-Doctor Monsieur Jordan and the Famous Sorcerer Dervish Mastali Shah” exposes backwardness, through the prism of modernity, and this comedy is actual with the fullness of characters. Here, basically, he criticize fanaticism, backwardness and against clergies who use religion as a source of income. The plot of the comedy moves on love Shah-baz and Sharafnisa.

In proposed paper we focus on elements in M.F.Akhundzadeh's “A Story about the Botanist-Doctor Monsieur Jordan and the Famous Sorcerer Dervish Mastali Shah” and if this elements concern modernity.

Key words: comedy, modern, novelty.

Л. К. МАМЕДОВА

Азербайджан, Баку

БСУ

**Элементы модернизма в комедии М.Ф.Ахундзаде
«Повести о Мусье Жордане – ученом ботанике,
и дервише Мастали шахе, знаменитом колдуне»**

В первой комедии Мирза Фатали Ахундзаде, который во всех сферах своего творчества всегда подвергал критике фанатизм, отставание, господствующие в жизни человека (Повесть о Молле Ибрагим-Халиле, алхимике). Молла Ибрагим-Халил не наказанный, не будучи разоблаченным, еще больше потерявший совесть, открыто начинающий деятельность словно поменяв маску, вновь выходит на сцену в образе Масталишаха. Несмотря на то, что первая комедия направлена исключительно на разоблачение невежества и фанатизма, во второй комедии («Повесть о Мусье Жордане – ученом ботанике, и дервише Масталишахе, знаменитом колдуне») драматург, еще продвигаясь, пытается разъяснить многие вопросы, отвечающие требованиям времени, эпохи, жизни. Чем дальше совершенствовался, повышался опыт Мирзы Фатали, его перо тоже заострялось.

Комедии «Повесть о Мусье Жордане, и дервише Масталишахе, знаменитом колдуне» (1850) Мирза Фатали Ахундзаде всегда исходил из призмы современности, осуждал фанатизм, отсталость. Для его творчества характерна полнота характеров, богатство материалов, воспевание современности. В основном осуждаются мошенники, использующие фанатизм, отсталость и религию как источник прибыли. Сюжет комедии строится вокруг любви Шахбаз бека к молодой Шарафнисе ханум, и развивается по одной линии. На первый план выдвигается превращение религии лицемерными спекулянтами в игрушку, стремление проснувшийся молодежи к современности. С большой любовью описывается пленительная природа Азербайджана, до сих пор неизвестные полезные растения, мир флоры и фауны.

В комедии известие о желании Шахбаз бека продолжить образование, поехав в Париж с Мусье Жорданом, становится причиной развития событий, разрушения между устаревшим и новизной, противоречия так же начинается этим известием. В отличие от комедии «Повесть о Молле Ибрагиме-Халиле» здесь события, конфликты протекают внутри семьи. Для общества так же весьма интересно изображение имеющих огромное значение и очень сильных с общественно-политической стороны событий в

рамках одной семьи. Мусье Жордан, положительный герой комедии, обладающая высокой грамотностью, знаниями, широким мировоззрением, является любезным, простым естествоведом. Героем первой комедии Мирзы Фатали является ученый по химии. Однако сопоставив Мусье Жордана с Моллой Ибрагимом-Халилом, следя за их намерениями и целями, обнаруживается то, что этот алхимик очень жестокий человек. Положительные моменты произведения – прибытие с благотворительной целью Мусье Жордана в Азербайджан, то, с каким уважением встречают его в Карабахе, богатое прошлое этого народа, его гостеприимство, приветливость, восхищение им искренностью людей.

Мусье Жордан по характеру очень сильный и полный образ, он далек от злобы и лицемерия. Он видит талант, ум и разум молодого Шахбаз-бека, сожалеет как Шахбаз-бек разлагается в этой темной среде, и бескорыстно взяв на себя его обучение и воспитание, решает помочь ему получить образование в Европе. Шахбаз-бек представляет красивый и таинственный мир Европы по рассказам и показанным фотографиям Жордана о Париже, и он собирается ехать туда. Несмотря на то, что желания и побуждения Шахбаз-бека – это стремление в Европу, среда, в которой он живет, вырос, сжимает его, не дает ему выхода оттуда. Шахбаз-бек, который с начала комедии и до конца чувствует это препятствие, остается беспомощным перед этими темными силами. С начала и до конца произведения эти силы преследуют Шахбаз-бека, закрыв ему руки, препятствуют его свободе. В этой комедии уже пробудившийся Шахбаз-бек, освобождаясь от невежества, отсталости стремиться к современности, и он характеризуется как обобщенный представитель молодежи Азербайджана, стремящегося к просвещению, культуре. Его обучение французскому языку, желание обучаться на этом языке, близко перекликается со временем, требованиями эпохи. Потому что уважение молодежи получившей образование в Европе в это время бывает большим. Мирзе Фатфли очень желал, чтобы азербайджанская молодежь просветилась, стала грамотной:

«Обучение науке и знаниям необходимо не только для обеспечения быта и житья, напротив, наука и знание являются основным испытанным средством в сфере нравственного очищения, улучшения работы, обращения людей» (Ахундов 1962: 196).

Самой главной злой силой, влекущей нацию к отсталости, лени, препятствующей просвещению, прогрессу, развитию народа в восточном мире является невежество. Распространяющимися и пропагандирующими невежество стали мошенники. Вторым главным героем произведения, который прибыл из Ирана с целью заработка, является мошенник дервиш

Масталишах. Это деятельный и ловкий, постоянно находящийся в действии образ, но его храбрость служит не благотворительным целям, а злым делам, дурным поступкам. Цель этого типа приобретение большого заработка только легким путем. В лице злых сил, препятствующих добрым делам, становится дервиш шах, иранец, знающий религиозные науки, но приобретший славу лицемерием и мошенничеством. Если обманутыми Моллой Ибрагим-Халилом были мужчины, то обманутыми дервишом Мастали-шахом были женщины, на неграмотности которых он зарабатывал. Дервиш Мастали-шах избегает и бежит от мужчин, боится их, опасается разоблачения. Поэтому он, до того как начинает свое дело торопливо спрашивает у Шахрабану ханум:

«...Ханум, где сейчас Хатамхан ага, Шахбаз бек?» (Ахундов 2004: 55).

Несмотря на то, что дервиш Мастали шах поднял шум, как характер он намного слабее Моллы Ибрагима-Халила. Его действия, безобразный голос, страшный и странный внешний вид и поступки вводит в заблуждение только неграмотных женщин. Эта сцена в комедии была отражена очень правдоподобно и в интересной форме.

Сюжет комедии построен на чувстве любви. Дочь Хатамхан аги, Шарафниса ханум полюбила своего двоюродного брата и была с ним обручена. В феодально-патриархальном мире XIX века, такая свободная любовь и частые встречи друг с другом влюбленных было немыслимы. Мирза Фатали с этой позиции также пошел вперед: эти влюбленные были свободны, в любое время они могли встречаться, и не было силы, препятствующей этому. Шарафниса ханум даже не дает возможности ему уехать, в противном случае, зовет на помощь свою мать Шахрабану ханум. Когда женщины попадают в затруднительное положение, объединяясь, они прибегают к хитрости, колдовству. НЕ обладая широтой мышления, эти женщины не имеют иного пути.

Юсиф Везир Чемеңземинли, ссылается на воспитание девушек, их необразованность – основу мировоззрения азербайджанских женщин. Он излагает свою мысль следующим образом:

«...Чем вздыхать, смотря на то, как наши люди остаются невежественными, не лучше ли найти его причину и бороться с ней. Эта причина связана с женским вопросом. Если этот вопрос будет решен в пользу наших женщин, то не будет сомнений для продвижения нашей нации. Ведь каждый любит свою нацию, желая, чтобы ее будущее было блистательным, каждый должен стараться для воспитания и обучения своих женщин» (Чемеңземинли 1977: 145-14).

Вторым образом, который мыслит современно, в комедии является Шахбаз-бек. Он не хочет оставаться без имени, без шанса, не хочет оставаться и «гнить» как и его сверстники в «камышах», он желает учиться, стать грамотным, стать полезным для народа, Родины, стать уважаемым гражданином. Шахбаз-бек, не видя никакой положительной стороны развития в обществе, в котором живет, решает полностью изменить свою жизнь. Однако этот молодой человек живет в такое время, когда его никто не понимает, не показывает правильного пути – окружающие лишь препятствуют его прогрессу, развитию. Мусье Жордан, прибывший из Франции и приехавший в их дом, единственный современный тип, который его понимает, хочет помочь развитию в направлении новизны, возрождения. Шахбаз-бек выслушав советы этого ученого, радуется, представляет себя интеллигентом, получившим образование в Европе, желает жить прекрасной жизнью.

«Шахбаз-бек – Ты правильно говоришь, но в каждом деле у человека должен быть посредник, в Тифлисе и в других городах нет людей, которые бы меня знали. Кто станет мне посредником и поставит меня на службу и найдет уважение? Но этот француз хороший человек, и любит меня, знает наш очаг. Он меня отвезет в Париж, чтобы я обучился французскому языку, познакомит с королем, и после возвращения меня будут уважать все» (Ахундов 2004: 52).

С помощью этого образа драматург, выявив своё мировоззрение, взгляд на жизнь, стремится раскрыть уверенность в будущем, желание современности, новизны. Самым главным, пропагандируемым в этом произведении вопросом является выражение мечты автора о прогрессе с культурной позиции, о том, чтобы стремящаяся к науке и знаниям молодежь получала образование, просвещалась и с уверенностью смотрела в будущее:

«Обучение науке и познаниям необходимо не только для обеспечения быта и житья, напротив, наука и знание являются основным испытанным средством в сфере нравственного очищения, улучшения работы, обращения людей» (Ахундов 1962: 196).

Разговор Мусье Жордана с молодым Шахбазом о всемирных вопросах, и в результате, появление у него трезвого взгляда на реальную жизнь – это отражение личного мнения и мечты драматурга. Здесь новая жизнь противопоставляется прежней жизни, устаревшим традициям. Драматург использовал различные художественные средства для раскрытия противоречий между современностью и устаревшими нравами. В комедии изображено два образа жизни, противоречивых друг другу, это противоречие продолжается между устаревшими нравами и новизной. Несмотря на то,

что представители устаревших взглядов одержали вверх связи с тем, что составляют преимущество, эта способность несет временный характер. Несмотря на то, что силы, пропагандирующие новизну, современность были побеждены, эхо ее триумфа слышится, призывает народ бороться и проснуться от невежества, оживиться против препятствующих сил. М.Фатали, выдвигающий на передний план внутренний мир, светлые стороны положительных образов, не теряет веру в будущее, напротив, он с уверенностью и с нетерпением ждет, что бы современность, новые идеи одержали победу.

Самой большой заслугой М.Фатали было то, что показывает мусульманских женщин. В этом направлении драматург стал революционером в мире Ближнего Востока. В феодальном Азербайджане требовалась решимость, чтобы привести к сцене, в общество образ женщины, не имеющей никакого права в семье. Это было событием, достойным одобрения в мусульманском мире, не считавшим женщину за человека, смотрящим на нее как на обычную домашнюю вещь. Приводя образ женщины на сцене Мирза Фатали, стремящийся доказать, что восточные женщины имеют высокий ум, сообразительность, храбрость, старался показать, что они тоже способны любить, быть любимыми, думать и мыслить, чутко смотреть на события в обществе.

Во всех пьесах писателя, за исключением комедии «Повесть о Молле Ибрагиме-Халиле, алхимике», речь идет об образе женщин; автор очень убедительно и аргументировано доказывает их способность на открытую любовь, встречу с любимым, борьбу за любовь, попытку отражения возникающих на пути препятствий и, в итоге, их победу.

ЛИТЕРАТУРА:

Ахундов 1962: Ахундов М.Ф. *Сочинения*. 3-х т. Баку: типография Академия Наук Азербайджана, 1962, 568 с.

Ахундов 1962: Ахундов М.Ф. *Сборник статей*. Баку: типография Академия Наук Азербайджана, 1962, 356 с.

Ахундов 1982: Ахундов М.Ф. *Комедии, повести, поэзия*. Баку: Писатель, 1982, 270 с.

Ахундов 2004: Ахундов М.Ф. *Художественные и литературно-критические сочинения*. Баку: Чаршыюглы, 2004, 280 с.

История азербайджанской литературы 1960: *История азербайджанской литературы*. В 3-х томах, 3 т, 3 cildдә. II с. Баку: типография Академия Наук Азербайджана, 1960, 904 с.

Чеменземинли 1977: Чеменземинли Ю.В. *Сочинения*. 3 т. Баку: Наука, 1977, 400 с.

FARRUX MAMMADOV

Azerbaijan, Baku

Baku Slavic University

**Modernism in the Azerbaijani, Georgian and Kyrgyz literature
(based on the works Isi Melikzade,
Nodar Dumbadze and Chingiz Aitmatov)**

Isi Melikzade differs artistic novelty, harsh realism. In his short stories and novels, written in the sixties there is not description of the social system, ideology.

Nodar Dumbadze did not accentuate positiveness or negativeness of characters: his heroes are ordinary people, playful and sad tones portrays his characters.

Chingiz Aitmatov is a world scaled writer. Tragic motifs is dominated in Chingiz Aitmatov's prose. Writer actively uses various myths, legends and modernized them.

As a result, three different writer portrayed the tragic, the real people.

Key words: modernism, Azerbaijan, Chingiz Aitmatov, Nodar Dumbadze, Isi Melikzade

Ф. М.МАМЕДОВ

Азербайджан, Баку

БСУ

**Модернизм в азербайджанской, грузинской и
киргизской литературе
(на материале творчестве ИсиМеликзаде,
Кафедры Думбадзе и Чингиза Айтматова)**

Литература конца 50-60-х годов XX столетия образует особый, качественно новый этап в истории литератур азербайджанской, грузинской, русской, киргизской, казахской и др., в те годы развивавшихся в едином русле «советской литературы» – «национальной по форме и интернациональной по содержанию». Это утверждение долгие десятилетия не вызывало особых сомнений у литературоведов и, пожалуй, в кардинальных своих составляющих остается верным и в настоящее время.

Зарождающиеся и набирающее силы новое качество литературы, разительно не похожей на образцы предшествовавших периодов, безус-

ловно, привлекло внимание как читателей, так и литературоведов – профессионалов.

Появились сначала статьи, а потом и более солидные работы, авторы которых стремились разобраться в этом новом явлении, найти его истоки и корни в истории литературы. Уже в те годы стало понятно, что по своим характерологическим параметрам эта литература не только не укладывается» в официально канонизированные рамки «искусства социалистического реализма, призванного «изображать жизнь в ее революционном изменении в хорошую сторону», а временами даже идет вразрез с его идейно-эстетическими принципами. При этом почти все, особенно критики «новомирского» направления понимали, что данное несходство особенно резко проявляется не на уровне определяемого, а в зоне самого определения. Т.е. эта была та литература, и при том в таком реалистическом понимании слова, которое укрепились в сознании читателей под влиянием литературной классики и лучших образцов литературы советского периода, однако, при этом определение «социалистическая» оказалось к ней не применимо.

Чтобы как-то обозначить ее и, понимая непригодность всех официально приемлемых обозначений, литературная критика начала оперировать рабочими определениями типа «творчество шестидесятников, «деревенская проза», «лирическая проза», «литература внутреннего монолога» и др. То, что героем этой литературы стал простой, внешне малозаметный человек позволило писателям спокойно понаблюдать и поразмыслить над событиями в таких сферах социального бытия, которые остались бы не замеченными со смотровых площадок социалистического реализма. Правда, в этой литературе за редкими исключениями не содержится ни открытых антисоциалистических или антисоветских идей, ни открытой, непримиримой критики социалистического образа жизни. Но она была несоциалистична по своей сути, по своему глубинному содержанию. И, безусловно бесспорным было одно. То, что в литературе начался интенсивный процесс качественных изменений. Вместе с этим возникла и необходимость осмысления происходящего, не поддававшегося систематизации в рамках прежних духовных и идейно-эстетических координат.

«Деревенская проза», «городская проза», «военная проза», «интеллектуальная проза», «проза внутреннего монолога», «рефлексивная проза» и множество других определений, порожденные различностью подходов к многообразным фактам литературного процесса эпохи свидетельствуют, что уже с самого начала понятие «литература, шестидесятых» определяло не столько хронологическую границу феномена, сколько содержательное, качественное нетождество явления с литературой предыдущих периодов.

Следует отметить, что с типологической точки зрения новое направление не исчерпывалось рамками 60-х годов, оно продолжало развиваться и в 70-е, даже в 80-е годы. Возникшее во второй половине 60-х – начале 70-х гг. понятие «литература шестидесятых или синонимичные ему «писатели – шестидесятники» «творчество поколения шестидесятых» употребляются в работах В.И.Гусева, Ф.Ф.Кузнецова, Ю.А.Селезнева, В.Е. Ковского и др. Оно постепенно обрело характер рабочего определения, а потом и укрепилось как классификационное определение, стало употребляться поныне не столько как обозначение особого духовного и душевного состояния нового отношения к человеку и окружающей его социальной, духовной, природной среде.

Огромный опыт отечественной и мировой словесности свидетельствует, что сильная литература появляется в тревожные времена, те годы, когда назревает перелом в жизни общества, когда ощущается изжитость прежних норм, привычек, представлений и возникает острая необходимость в радикальном изменении или существенном совершенствовании общественных ориентиров. И именно в такие времена литература первая начинает обновлять эстетическую концепцию личности, пересматривать, сверяясь с пережившейся действительностью, представления о сущности человека, смысле его жизни, а его отношениях с обществом, государством, природой.

По мнению одного из крупных представителей «литератур шестидесятых, известного грузинского писателя Нодара Думбадзе, «явление шестидесятничества необходимо рассматривать не в отрыве от литературной истории, а как ее закономерный результат, как развитие отдельных, ранее не заметных, находившихся в зародышевой форме идей литературы предыдущих десятилетий, обобщение многовекового духовного опыта народа, возрождение лучших гуманистических традиций литературы.

«Я благодарен судьбе, что мои начальные в литературе годы, конец 50-х – начало 60-х годов, оказались исключительно интересным, обновляющим этапом в истории отечественной литературы. Я имел возможность наблюдать и быть участником живого литературного процесса, когда наиболее отчетливо и резко подлинные ценности отличались от мнимых. Боюсь, что такие периоды в литературе бывают не всегда», – писал Ч.Айтматов.

«Критика, который находится в гуще литературных событий Грузии и игнорирует своеобразие «шестидесятников», критиком считать просто-напросто нельзя! Я же лично убежден, что шестидесятые годы в истории грузинской литературы являются порой чрезвычайно насыщенными и яркими, – говорил Нодар Думбадзе.

«Я вошел в искусство с поколением, которое свое слово сказало. Создвая «Современник», мы чувствовали себя вместе не только внутри коллектива, но и вне его. Значит, моему поколению помогла обрести голос некая общественная атмосфера. От нас чего-то ждали, сейчас я понимаю – нас прямо-таки подталкивали вперед и требовали, чтобы мы удержались вместе. И каждый чувствовал – душой, телом, локтем, нервами: я не один! Это важнейшее и драгоценное в театре чувство», – вспоминал Олег Ефремов.

Эти признания в высшей степени показательны. Они относятся к 1978 году, когда стало возможным рассмотреть «с расстояний (конец 50-х – 60-х годов) эту проблему и с «дистанции времени» отделить сиюминутное, преходящее от основополагающих моментов литературного процесса, сформулировать объективную картину времени, а в нем и литературы. Как видно, киргизский и грузинский прозаики и русский режиссер одинакового ощущают то время как начало нового этапа в художественном развитии. Это самочувствие художников, преломившее в себе влияние всех общественно-исторических, социально-психологических и культурно-художественных факторов, может послужить самым верным свидетельством того, что в 50-е годы, точнее – на рубеже 1950-60-х годов, начался новый этап в истории всей литературы того времени.

Такие подходы к творчеству литераторов шестидесятников, на наш взгляд, является наиболее плодотворным. Любая попытка вычленения, выделения того или иного произведения, группы произведений, творчества конкретного писателя или поколения писателей из общего историко-литературного и духовного контекста неизбежно приводит к односторонности в понимании и трактовке перспектив видения «художественной действительности» произведения, подмене комплексного анализа рассмотрением отдельных и не всегда основных тем и проблем.

Так происходило в большинстве случаев, когда литературная критика тех лет анализировала и оценивала произведения Анара, И.Меликзаде, С.Ахмедли, Ф.Абрамова, В.Белова, В.Распутина, Н.Думбадзе, Ч.Айтматова, И.Авижюса, А.Нурпеисова, И.Мележа и др. в отрыве от предыдущего развития литературы, от проблем, волновавших писателей и поэтов в 40-50-е годы.

Писатели – «шестидесятники» вернули литературу к народным берегам, к народным истокам, подлинным, настоящим героям их произведений стали те представители из народа, на которых держится, зиждется наша Земля.

Героем повести азербайджанского писателя – шестидесятника Иси Мелик-заде «Дедушка – дуб» являются Нурджаббар. Вернувшись с войны,

он работает в нескольких местах. Около года Нурджабар проработал весовщиком на приеме хлопка. Потом вдруг отказался. «Слишком много хапуг. Мне с ними не столковаться. Месяц-другой послонялся без дела, устроился на сыроваренный завод. Проработал полгода – ушел. Здесь тоже полно воруя. Крадут что только можно. На следующий своей должности – разносчиком весов на базаре – Нурджаббар продержался пять месяцев. Сбежал и оттуда. Не место, где торговля. Ведь что делают: даешь им весы как положено. А они тебе в карман деньги суют. На складе пиломатериалов он тоже, разумеется, не прижился. Несколько лет промаялся Нурджаббар в поисках подходящей работы и понял, что не найдет ее. И было еще одно, на этот раз любимое занятие у Нурджаббара: он все сочинял и сочинял сказки. «Народу нужно, – говорил он. – Умру – сочинения мои прочтут и оценят». Напрасно думал, надеялся Нурджабар, что люди будущих поколений станут совсем другими, не похожими на нынешних... Наконец он находит работу по душе. Нурджаббар начинает работать в лесу. Люди постоянно обижают, мучают друг-друга. А земля, лес, одним словом, природа – нет. Природа, как мать, всегда добра, спокойна и одинаково равна к любому человеку. Только в лесу, на лоне Матери – природы Нурджаббар нашел долгожданный покой, приют. Он отдыхал душевно, отходил сердцем, набирал силы для написания новых произведений... Но и такая «роскошь оказалась временной, недолговечной. Нурджаббар забыл об одном: от так называемых «людей» XX века, как Пити Намаз, Идрисов невозможно убежать, укрыться даже в среде инопланетян. Скоро убедился в этом сам Нурджаббар... До своего прихода в лес Нурджаббар влачил жалкое, серое, существование. На «свободе» сплошь и рядом его окружали одни сибариты. Поэтому у Нурджаббара не было сердечного друга. Даже родная мать не понимала его. Она умерла, не сумев заставить сына «измениться». В лесу он нашел много «друзей». Дуб-великан, деревья, река – вся природа. Временами он чувствовал себя на седьмом небе, в зените славы. Здесь Нурджаббар свободно «общается» с ними, они легко понимают друг друга, не надоедают. В лесу Нурджаббар особое уважение питал к Дедушке-дубу. Самое интересное, что все деревья в лесу группируются вокруг Дедушки-дуба. В нужный момент все остальные «маленькие» деревья готовы защищать (в отличие от людей) своего Дедушку-дуба. Нурджаббар тоже присоединяется к ним. «Стар ты, Дедушка-дуб. Велик ты и щедр. Прародитель здешнего леса. Живи же на радость нам. Тысячу лет живи. Пусть тысячу лет простирается над нами тень твоя».

Недолго пришлось Нурджаббару любоваться Дедушкой – дубом. Случилось непредвиденное, неожиданное. Багир сообщил Нурджаббару:

«Дедушка-дуб сохнет, Дедушка-дуб сохнет». А Нурджаббар заметил это давно, когда еще первый листок пожелтел. Он сообщил Багиру, что вчера сказку начал писать. Про куру и про Дедушку-дуба. Нурджаббар хочет увековечить. Дедушку-дуба, чтобы потомки знали, что случилось с Дедушкой-дубом»...

«По-своему» воспринимали «добрый» Идрисов и прохиндей Пити-Намаз «новость» о том, что «Дедушка-дуб сохнет». Пити-Намаз, который, по словам Нурджаббар «у матери грудь отрежет, да на вертел нанижет», кивнул на Дедушку и усмехнулся: «Сохнет старик. Вот дров-то будет... На целый год хватило бы». «Добрый» Идрисов пошел еще «дальше». Узнав об этом он привез рабочих. «Ничего не поделаешь, – с сочувствием взглянув на Багира, сказал Идрисов. – Пробил его час. Болен неизлечимо. Не уберем молодняк пострадает. Молодняк очень чувствителен к болезням». Испокон веков Идрисовы, Пити-Намазы действовали безнаказанно, ни с кем и не с чем не считаясь. Идрисов и Пити-Намаз действовали на таком «маленьком» участке земного шара, как лес. Если взять шире, – бесконечные войны, ядерные взрывы, разные экологические проблемы – таков не полный перечень человеческих преступлений, направленных против Природы, Земли. Природа, Земля уже не рожают, не плодят, они уже стали по вине людей неживыми. Людей, понимающих по-настоящему такое положение дел очень мало, а во многих случаях их просто нет.

Нурджаббар, когда Дедушка-дуб захрипел как жертвенный баран под ножом, повернулся и опрометью бросился к сторожке. В комнате рядом с ним стоял сундучок. «Нурджаббар одну за другой доставал оттуда тетради и совал их в огонь очага. Тетради скрючивались, чернели, превращались в горсточку пепла. Горели сказки, дымом взмывая в небо. Нурджаббар свои взоры устремил к небу Богу. На земле не нашел он защитников природы. Для него умирал не просто дуб, а Дедушка-дуб, все прошлое, настоящее и будущее. Если такой дуб не нужен людям, если теперешние люди так легко расстаются с ним, то что ждать от их потомков в будущее? Им не нужны сочинения, сказки о Дедушке-дубе. Нурджаббар не может помешать, дать сдачи участникам злодеяния. Остается только одно: молчать. Значить, сделка с совестью. Для героев литературы «шестидесятников это исключено.

Грузинский писатель-шестидесятник Нодар Думбадзе в шуточных и грустных тонах изображает своих героев, входит в их положение, вместе с ним страдает, радуется. Для Нодара Думбадзе нет положительных и отрицательных героев.

Для писателя все люди заслуживают уважения. Его герои – обыкновенные, простые и одновременно сложные, противоречивые люди.

В романах «Закон вечности», «Белые флаги», в рассказах «Мать», «Неблагодарный», «Не буди», «Птичка» Нодар Думбадзе выступает как великий реалист грузинской литературы. Он продолжал и развивал лучшие традиции классиков родной литературы. Перед нами Шота Руставели XX века...

Нодар Думбадзе был современником Чабуа Амиреджиби, Отара Чиладзе, Арчила Сулакуари и др. Роман Чабуа Амиреджиби «Дата Туташиа» – вершина грузинского исторического и социально-философского романа. А Нодар Думбадзе писал в основном на современные темы. Однако в его прозе остро чувствуется историзм мышления, прошлое. Современная жизнь немыслима без прошлого. Забегая несколько вперед скажем, что в произведениях Нодара Думбадзе остро чувствуется ростки будущей независимой Грузии. На наш взгляд, писатель своими романами, повестями, рассказами приблизил этот день. Такую литературу заслуживает только великий и независимый народ.

Нодар Думбадзе жил и творил в то время, когда основным творческим методом литературы был социалистический реализм. Но писатель благодаря исключительному своему таланту, легко обходил канон. Перед нами жизнь народа, в полном смысле этого слова. Произведения Нодара Думбадзе – это энциклопедия современной Грузии.

Поэтому творчество Нодара Думбадзе и грузинских шестидесятников является вершиной реализма и модернизма.

Киргизский писатель – шестидесятник Чингиз Айтматов не нуждается в комментариях. Он вошел в литературу неожиданно и навечно. Первые повести Чингиза Айтматова свидетельствовали, что в литературу пришел великий реалист. Повести «Джамиля», «Материнское поле», «Первый учитель», «Тополек мой в красной косынке», «Ранние журавли», «Прощай, Гульсары» отличались от произведений других советских писателей. В его произведениях не чувствовалось влияние творческого метода социалистического реализма. Он избрал совсем новый путь.

В его прозе преобладали трагические мотивы. Писатель активно использовал разные мифы, легенды из народной жизни, из эпоса «Манас» и мастерски осовременивал их, связывая с современными проблемами.

В 1970-ом году Ч.Айтматов написал повесть «Белый пароход». Вся критика была в недоумении. Куда и почему уплыл Мальчик из «Белого парохода?» Ч.Айтматов устами своего «маленького и великого» «Мальчика» поставил перед советским обществом много трудных и неразрешимых вопросов.

Почему одни богатые, другие бедные? Почему люди друг другу делают зло? Почему люди убивают друг друга? Почему одни могут не давать жалованье другим?

Советское общество не было в состоянии отвечать на справедливые вопросы Мальчика. Именно Мальчик от этих «Почему» уплыл к своему Белому пароходу.

Думал, что там находится третий мир, в отличие от «небесных» и «земных». Советское общество, коммунистическая партия не смогли защищать такого Мальчика. Значит, скоро придет конец такому обществу... Именно к такому выводу пришли читатели и писатель. И не случайно, произведения Ч.Айтматова – это барометры советского общества.

Одновременно Чингиз Айтматов – писатель мирового масштаба. В романах «И дольше века длится день», «Плаха» писатель показал, что все в современном мире взаимосвязано. Человечество должно объединяться, если не хочет погибнуть. Третьего не дано.

В итоге три разных писателя – ИсиМеликзаде, Нодар Думбадзе, Чингиз Айтматова изображали людей трагических, настоящих, противоречивых, сложных. Их объединяло активная гражданская позиция, бес-компромиссность, милость к недостаткам, простота, и самая главная принадлежность к реализму, модернизму в полном смысле этого слово.

ЛИТЕРАТУРА:

Айтматов 1988: Айтматов Ч.Т. *Статьи, выступления, диалоги, интервью.* М., Издательство АПН, 1988, 290 с.

Аннинский 1982: Аннинский Л.А. *Контакты. Литературно-критические статьи.* М.: Советский писатель, 1982, 328 с.

Асагиани 1974: Асагиани Г. *Вспоминая шестидесятые, глядяываясь в семидесятые.* Дружба народов, 1974, №2, 241 с.

Гаджиев 1981: Гаджиев А.А. *В поисках героя.* Баку: Язычы, 1981, 221 с.

Думбадзе 1973: Думбадзе Н. *Вечный закон обновления, или Десять лет спустя.* Вопросы литературы, 1973, №1, с. 159.

Думбадзе 1986: Думбадзе Н.В. *Собрание сочинений в двух томах,* Том II. Тбилиси: «Мерани», 1986, 655 с.

Меликзаде 1984: Мелик-заде И.А. «Зеленая ночь». *Повести и рассказы* М.: Советский писатель, 1984, 319 с.

Крутилин 1981: Крутилин С.А. *Мастерская.* М.: Мол.гвардия, 1981, 541 с.

Шукшин 1979: Шукшин В.М. *Нравственность – есть правда.* М.: Сов.Россия, 1979, 351 с.