



საქართველოს ედუკაციისა  
და კულტურის  
საინჟინერო



United Nations  
Educational, Scientific and  
Cultural Organization

ერთიანებული  
ქვეყნების განათლების,  
მეცნიერებისა და  
კულტურის ორგანიზაცია

## 200th anniversary of the birth of Nikoloz Baratashvili

Celebrated in association with UNESCO

• ნიკოლოზ ბარათაშვილის 200  
• წლის იუბილე  
• აღინიშნება UNESCO-ს მონაწილეობით

•  
•  
•  
•





ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University



შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული  
ლიტერატურის ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature



კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული  
ასოციაცია (GCLA)

ლიტერატურათმცოდნეობის  
თანამედროვე პრობლემები

Contemporary Issues of Literary Criticism

XI

რომანტიზმი ლიტერატურაში  
ეპოქათა და კულტურათა გზაჯვარედინზე  
(ექვნივსა დიდი ქართველი რომანტიკოსი პოეტის  
ნიკოლოზ ბარათაშვილის დაბადებიდან 200 წლისთავს)  
საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები

**Romanticism in Literature**  
**On the Cross-road of Epochs and Cultures**  
(Dedicated to the 200th Birth Anniversary of Prominent  
Georgian Romantic Poet Nikoloz Baratashvili)  
Proceedings of International Symposium

ნაწილი I  
Part I



უნივერსიტეტის  
გამომცემლობა

TSU Press

## სამეცნიერო კომიტეტი:

ზაზა აბზიანიძე (საქართველო)  
რუტა ბრუზგენე (ლიტვა)  
გასტონ ბუაჩიძე (საფრანგეთი)  
მაია ბურიმა (ლატვია)  
რახილია გაიბულაევა (აზერბაიჯანი)  
მანანა გელაშვილი (საქართველო)  
თამაზ ვასაძე (საქართველო)  
ანეტა ვერბერგერი (გერმანია)  
ალექსანდრე კარტოზია (საქართველო)  
მანანა კვაჭანტირაძე (საქართველო)  
გაგა ლომიძე (საქართველო)  
ლადო მინაშვილი (საქართველო)  
ირმა რატიანი (საქართველო)  
ალექსანდრე სტროევი (საფრანგეთი)  
კაზბეკ სულთანოვი (რუსეთი)  
ჯენიფერ უოლესი (დიდი ბრიტანეთი)  
მარია ფილინა (საქართველო)  
სიუზან ფრანკი (გერმანია)  
მიხეილ ჩხენკელი (საქართველო)  
გიორგი შარვაშიძე (საქართველო)

## საორგანიზაციო კომიტეტი:

კონსტანტინე ბრეგაძე (საქართველო)  
მაკა ელბაქიძე (საქართველო)  
გუბაზ ლეთოდიანი (საქართველო)  
იორდან ლუცკანოვი (ბულგარეთი)  
თათია ობოლაძე (საქართველო)  
თამარ შარაბიძე (საქართველო)

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

## სარედაქციო კოლეგია:

ირინე მოდებაძე (საქართველო)  
მედეა მუსხელიშვილი (საქართველო)  
მირანდა ტყეშელაშვილი (საქართველო)

მხატვარი

**რევაზ მირიანაშვილი**

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

**თინათინ დუგლაძე**

### **Scientific Committee:**

**Abzianidze Zaza** (Georgia)  
**Brūzgienė Rūta** (Lithuania)  
**Buachidze Gaston** (France)  
**Burima Majja** (Latvia)  
**Chkhenkeli Mikheil** (Georgia)  
**Filina Maria** (Georgia)  
**Frank Susanne** (Germany)  
**Gelashvili Manana** (Georgia)  
**Geybullayeva Rahilya** (Azerbaijan)  
**Kartozia Alexandre** (Georgia)  
**Kvachantiradze Manana** (Georgia)  
**Lomidze Gaga** (Georgia)  
**Minashvili Lado** (Georgia)  
**Ratiani Irma** (Georgia)  
**Sharvashidze Giorgi** (Georgia)  
**Stroev Alexandre** (France)  
**Sultanov Kazbeg** (Russia)  
**Vasadze Tamaz** (Georgia)  
**Verberger Annette** (Germany)  
**Wallace Jennifer** (Great Britain)

### **Organizing Committee:**

**Bregadze Konstantine** (Georgia)  
**Elbakidze Maka** (Georgia)  
**Letodiani Gubaz** (Georgia)  
**Ljutskanov Yordan** (Bulgaria)  
**Oboladze Tatia** (Georgia)  
**Sharabidze Tamar** (Georgia)

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

### **Editorial Board:**

**Modebadze Irine** (Georgia)  
**Medea Muskhelishvili** (Georgia)  
**Tkeshelashvili Miranda** (Georgia)

Cover Design by

**Mirianashvili Revaz**

Computer Software

**Dugladze Tinatin**

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

კრებულში შესულმა სტატიებმა გაიარა ანონიმური რეცენზირება.  
კრებულში დაბეჭდილი სტატიების შინაარსსა და სტილზე პასუხისმგებ-  
ლები 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.

Сборник размещается на платформе Google Scholars.

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

The book was prepared for publishing in *GCLA Press*.

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2017

© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია, 2017

© TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2017

© Georgian Comparative Literature Association (GCLA), 2017

0179 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 14

14 Ilia Tchavtchavadze Avenue, Tbilisi 0179

Tel. 995 (32) 225 14 32

[www.press.tsu.edu.ge](http://www.press.tsu.edu.ge)

ISBN (ორივე ნაწილის)

ISBN (პირველი ნაწილის)

**ISSN 1987-5363**

## სარჩევი

### პლენარული სხდომა Plenary Session

**ZAAL ANDRONIKASHVILI**

*Germany, Berlin*

**Georgian Political Romanticism in the Caucasus.....21**

**ALEXANDR STROEV**

*Paris, France*

**The Myth of the Writer’s Death in Late 18th and  
Early 19th Century Literature.....29**

**АЛЕКСАНДР СТРОЕВ**

*Франция, Париж*

**Миф о смерти писателя  
в литературе 18 в. – начала 19 в. ....29**

რომანტიზმის ნაციონალური ინვარიანტები.  
ნაციონალური იდენტობის საკითხი და  
კულტურული მარკერები

**National Invariants of Romanticism.**

**The Issue of the National Identity and Cultural Markers**

**ŪRATĖ LANDSBERGYTĖ-BECHER**

*Lithania, Vilnius*

**The Road of Romanticism in Lithuanian  
Culture and its Turn into Baltic Identity.....50**

**LADO MINASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Nikoloz Baratashvili and the  
Problem of Fate of Kartli.....64**

**ლადო მინაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ნიკოლოზ ბარათაშვილი და**

**ქართლის ბედის პრობლემა.....64**

**ANNA R. MURADOVA**

*Russia, Moscow*

**Celtic Romanticism in French Literature:**

**From Matière de Bretagne to Chateaubriand.....70**

**A. P. МУРАДОВА**

*Россия, Москва*

**Кельтские мотивы во французской  
романтической литературе: от Matière de**

**Bretagne до Шатобриана.....70**

**AVTANDIL NIKOLEISHVILI**

*Georgia, Kutaisi*

**Shalva Dadiani’s Tragedy “Baratashvili” in the**

**Context of Corresponding Period.....78**

**ავთანდილ ნიკოლეიშვილი**

*საქართველო, ქუთაისი*

**შალვა დადიანის ტრაგედია**

**„ბარათაშვილი“ შესაბამისი პერიოდის**

**მოვლენათა კონტექსტში.....78**

**HAIATE SOTOME**

*Japan, Tokio*

**The Strategy of Iliia Chavchavadze and**

**Georgian Romanticists on Condition of**

**Russian Empire’s Colonization.....92**

**ჰაიატა სოტომა**

*იაპონია, ტოკიო*

**ილია ჭავჭავაძისა და ქართველი**

**რომანტიკოსთა სტრატეგია რუსეთის იმპერიის**

**კოლონიზაციის პირობებში.....92**



**GUZEL STRELKOVA**

*Russia, Moscow*

**Romanticism in India and Chayavad.....99**

**Г.В.СТРЕЛКОВА**

*Россия, Москва*

**Романтизм в Индии и поэзия чхаявада.....99**

**MARIA FILINA**

*Georgia, Tbilisi*

“Faris” by Adam Mitckiewich and “Merani” by

**Nikoloz Baratashvili - the Poetic Dialogue.....112**

**МАРИЯ ФИЛИНА**

*Грузия, Тбилиси*

«Фарис» Адама Мицкевича и «Мерани»

**Николоза Бараташвили – поэтический диалог.....112**

**NANA PRUIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

A Rose and Nightingale in

**Georgian Romanticists’ Creation.....129**

**ნანა ფრუიძე**

*საქართველო, თბილისი*

ვარდი და ბულბული ქართველ

**რომანტიკოსთა შემოქმედებაში.....129**

**DODO CHUMBURIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

Why the Poem “The Tomb of King Erekle”

does not Express the Political

**Creed of Nikoloz Baratashvili.....144**

**დოდო ჭუმბურაძე**

*საქართველო, თბილისი*

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეროვნული და

პოლიტიკური ხედვის გააზრებისათვის

**(„საფლავი მეფის ირაკლისა“ ).....144**

**WEI CHENLIN**

*Hong Kong, People's republic of China*

**The Feature and Philosophy Background of  
the Romanticism Lu Xun**

**Chose during His Stay in Japan.....155**

**EKA CHIKVAIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Solomon Dodashvili and 19th  
Century Georgian Worldview**

**(Impact on romantic-realistic view).....173**

**ეკა ჩიკვაიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**სოლომონ დოდაშვილი და**

**მე-19 საუკუნის ქართული მსოფლალქმა**

**(ზეგავლენა რომანტიკულ-რეალისტურ აზრზე).....173**

**PETYA TSONEVA**

*Bulgaria, Gabrovo*

**Locating Caucasus as Cross-Border Space in**

**English Romantic Writing.....185**

**რომანტიზმის პოეტიკა**

**Poetics of Romanticism**

**TAMAR BARBAKADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**The Sestina – Six-Line Stanza in**

**Nikoloz Baratashvili's Lyrics.....194**

**თამარ ბარბაქაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ექსტაეპიანი სტროფი – სექსტინა –**

**და ნიკოლოზ ბარათაშვილის**

**„\*\*\*მიყვარს თვალები მიბნედილები“ .....194**

**RŪTA BRŪZGIENĖ**

*Lithuania, Vilnius*

**Maironis's Collection of Poems**

**“The Voices of Spring” -A Song For Lithuania.....202**

**P.V. DINERSHTEIN**

*Russia, Kazan*

**Du Maurier's Heroines:**

**Transformation of Romantic Uniqueness.....218**

**П.В. ДИНЕРШТЕЙН**

*Россия, Казань*

**Героини Дафны Дю Морье:**

**трансформация романтической**

**исключительности.....218**

**EKA VARDOSHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Moon Image in the Poetry of**

**Nikoloz Baratashvili and World Romanticism.....224**

**ეკა ვარდოშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**მთვარის ხატება ნიკოლოზ ბარათაშვილის**

**პოეზიასა და მსოფლიო რომანტიზმში.....224**

**IA ZUMBULIDZE**

**V.KVANTRE**

*Georgia, Kutaisi*

**Neo-romantic Tendencies in the Works of**

**Modern Russian Writers**

**(J. Buida, T. Tolstaya, V.Pelevin).....232**

**И.Г.ЗУМБУЛИДЗЕ**

**В.Б.КВАНТРЕ**

*Грузия, Кутаиси*

**Неоромантические тенденции в творчестве**

**современных русских писателей**

**(Ю.Буйда, Т.Толстая, В.Пелевин).....232**

**SHARLOTA KVANTALIANI**

*Georgia, Tbilisi*

**Literary Function of Border in Works of**

**N. Baratashvili and G. Tabidze.....239**

**შარლოტა კვანტალიანი**

*საქართველო, თბილისი*

**საზღვრის მხატვრული ფუნქცია**

**ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და**

**გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში.....239**

**LYUDMILA KVASHINA**

*Ukraine, Donetsk*

**Romantic “Pictorialism” as a**

**Principle of Pushkin’s Poetics.....243**

**Л.П. КВАШИНА**

*Украина, Донецк*

**Романтическая «изобразительность»**

**как принцип поэтики А. Пушкина.....243**

**MANANA KVACHANTIRADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Tbilisi of the Romanticists.**

**Social-Cultural Specifics of Chronotope.....250**

**მანანა კვაჭანტირაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**რომანტიკოსების თბილისი. ქრონოტოპის**

**სოციოკულტურული სპეციფიკა.....250**

**NINO KVIRIKADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**On the Issue of Romantic and Realistic Details in**

**E.T.A. Hoffmann’s Novellas “The Golden Pot”**

**and “Little Zaches Called Cinnabar” .....264**

**Н.Г. КВИРИКАДZE**

*Грузия, Кутаиси,*

**К вопросу о романтических и реалистических  
деталях в повестях Э.А.Гофмана**

**«Золотой горшок» и «Крошка Цахес».....264**

**EMZAR KVITAISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Rhyme and Intonation**

**(“Night at Qabakhi”).....272**

**ემზარ კვიციანიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ლექსი და ინტონაცია**

**(„ღამე ყაბახზედ“).....272**

**IRAIDA KROTENKO**

*Georgia, Kutaisi*

**Theoretical Aspects of Romanticism Poetics.....279**

**ИРАИДА КРОТЕНКО**

*Грузия, Кутаиси*

**Теоретические аспекты поэтики романтизма.....279**

**ANNA V. KUZNETSOVA**

*Russia, Rostov-on-Don*

**The Logic of the Artistic Space in the**

**Axiological Coordinates of Russian Romanticism.....284**

**АННА В. КУЗНЕЦОВА**

*Россия, Ростов-на-Дону,*

**Логика художественного пространства**

**в аксиологических координатах русского романтизма.....284**

**ANA LETODIANI**

*Georgia, Tbilisi*

**Reception of Blue Color According to**

**Nikoloz Baratashvili’s Poem**

**“Color of the Sky, Blue Color” .....295**

**ანა ლეთოღინი**

*საქართველო, თბილისი*

**ლურჯი ფერის რეცეფცია**

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის**

**„ცისა ფერს“ მიხედვით.....295**

**TAMAR LOMIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Poetics of Georgian Romanticism.....301**

**თამარ ლომიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ქართული რომანტიზმის პოეტიკა.....301**

**TRISTAN MAKHAURI**

*Georgia, Tbilisi*

**“Erlking” by Goethe and Folklore**

**Legends about Evils Comparative Analysis of**

**German and Georgian Materials.....311**

**ტრისტან მახაური**

*საქართველო, თბილისი*

**გოეთეს „ტყის მეფე“ და ხალხური**

**თქმულებები ავსულებზე**

**გერმანული და ქართული მასალის**

**კომპარატივისტული ანალიზი.....311**

**INGA MILORAVA**

*Georgia, Tbilisi*

**Time and Space in**

**Nikoloz Baratashvili’ s Poetry.....318**

**ინგა მილორავა**

*საქართველო, თბილისი*

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის**

**პოეტური დრო და სივრცე.....318**

**NATALIA MIKHALENKO**

*Russia, Moscow*

**Using Religious and Philosophic Symbolism  
to Create the Image of a Romantic Hero in Vladimir  
Mayakovsky’s “The Man”.....329**

**Н.В. МИХАЛЕНКО**

*Россия, Москва*

**Использование библейской символики  
для создания образа романтического  
героя в поэме В.В. Маяковского «Человек».....329**

**MAIA NACHKEBIA**

*Georgia, Tbilisi*

**Pessimistic Discourse: Baroque Lamentations  
and Romanticism Reflections.....340**

**მაია ნაჭყეზია**

*საქართველო, თბილისი*

**პესიმისტური დისკურსი:  
ბაროკოს ლამენტაციები და  
რომანტიზმის რეფლექსიები.....340**

**ILIA PATCHKORIA**

*Georgia, Tbilisi*

**The Romantic Hamlet,  
and Nikoloz Baratashvili.....356**

**ილია პაჭკორია**

*საქართველო, თბილისი*

**რომანტიკული ჰამლეტი  
და ნიკოლოზ ბარათაშვილი.....356**

**KHATUNA TABATADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Manifestation of Romantic  
Attitude in G. Gazdanov’s Creativity.....364**

**ХАТУНА ТАБАТАДЗЕ**

*Грузия, Тбилиси*

**Проявление романтического**

**мироощущения в творчестве Г. Газданова.....364**

**ZOIA TSKHADAIA**

**TAMAR TSITSISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Representation of the Urban-Ashugh**

**Text in the Georgian Romanticism.....374**

**ზონა ცხადია**

**თამარ ციციშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ამულურ-ქალაქური ტექსტის**

**რეპრეზენტაცია ქართულ რომანტიზმში.....374**

**MAYA JALIASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Baratashvil's Poetry in the Context of**

**Søren Kierkegaard's „Either/or“ Philosophy.....387**

**მაია ჯალიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ბარათაშვილის პოეზია კირკეგორისეული**

**„ან-ან“ ფილოსოფიის კონტექსტში.....387**

**GIUSEPPINA GIULIANO**

*Italy, Salerno*

**Tatyana's Space. Symbolism of Window**

**in Romanticism and in Pushkin's "Eugene Onegin".....403**

**ДЖ. ДЖУЛИАНО**

*Италия, Салерно*

**Пространство Татьяны. Символика окна**

**в эпоху романтизма и в «Евгении Онегине».....403**



რომანტიზმის რეფლექსია პოსტრომანტიკულ  
ლიტერატურაში  
**The Reflection of Romanticism in Postromanticism  
Literature**

**LARISA S. KISLOVA**

*Russia, Tyumen*

**Neoromantism as a Receptive Strategy in  
the Russian “new drama” of the XX - XXI Centuries**

**(E. Gremina, Y. Klavdiev).....419**

**Л.С. КИСЛОВА**

*Россия, Тюмень*

**Неоромантизм как рецептивная стратегия  
в русской «новой драме» рубежа XX - XXI веков**

**(Е. Гремина, Ю. Клавдиев).....419**

**E. PONOMAREVA**

*Russia, Chelyabinsk*

**Russian Small Prose of the  
First Third of XX Century in the**

**Context of the Romantic Art System.....426**

**TATIANA G. PROKHOROVA**

*Russia, Kazan,*

**On the Reception of Romantic Models  
in Postmodernist Literature**

**(based on the book of short stories**

**by Yuri Buyda “the Prussian bride”).....435**

**Т.Г. ПРОХОРОВА**

*Россия, Казань,*

**К вопросу о рецепции романтических  
моделей в литературе постмодернизма**

**(на материале книги новелл**

**Юрия Буйды «Прусская невеста»).....435**

**NATALIYA E. SEIBEL**  
Russia Chelyabinsk  
**Garden Space as a Territory of Accord**  
(Hoffmann, Stiffer, Broch).....443

**Н.Э. СЕЙБЕЛЬ**  
*Россия, Челябинск*  
**Пространство сада как территория согласия**  
(Гофман, Штифтер, Броч).....443

**VERA SHAMINA**  
*Russia, Kazan*  
**Chuck Palahniuk –**  
**the Last Romanticist in the Postmodern Era?**.....450

**В.Б. ШАМИНА**  
*Россия, Казань*  
**Чак Паланик –**  
**последний романтик эпохи постмодерна?**.....450

**რომანტიკული მსოფლალქმა, თემები და მოტივები**  
**Romantic World-View, Themes and Motifs**

**IVANE AMIRKHANASHVILI**  
*Georgia, Tbilisi*  
**Pre-Romantic Motifs in**  
**David Guramishvili’s Davitiani**.....462

**ივანე ამირხანაშვილი**  
*საქართველო, თბილისი*  
**წინარერომატიკული მოტივები**  
**დავით გურამიშვილის „დავითიანში“**.....462

**I.L.BAGRATION-MUKHRANELI**  
*Russia, Moscow*  
**The Concept “freedom”**  
**in Russian Classic Literature**.....466

**И.Л.БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ**

*Россия, Москва,*

**Концепт свободы**

**в русской классической литературе.....466**

**IRINA BALASHOVA**

*Russian Federation, Rostov-on-Don*

**Two Phrases about Happiness:**

**A.S. Pushkin and M.-E.-L. Vigee-Lebrun.....474**

**И.А. БАЛАШОВА**

*Россия. Ростов-на-Дону*

**Две фразы о счастье:**

**А.С. Пушкин и М.-Э.-Л. Виже-Лебрён.....474**

**MANANA GELASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Quest Hero in English Romantic Poetry.....482**

**მანანა გელაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**მაძიებელი გმირის ინტერპრეტაცია**

**ინგლისური რომანტიზმის პოეზიაში.....482**

**KONRAD GUNESCH**

*Dubai, United Arabs Amirate*

**Romanticism’s Passion for Engagement**

**with Foreign Languages and**

**Culture-Specific Poetry and Prose... .....492**

**MAKA ELBAKIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**William Wilson and his Doppelgänger.....509**

**RUTA MARIJA VABALAITĖ**

*Lithuania, Vilnius*

**Formation of the Romantic world**

**Outlook of the Thinkers Related to**

**Historical Lithuania and Vilnius University.....517**

**SERGEY ZOTOV**

*Russia, Taganrog*

**Biblical and Mythological Motifs in works**

**“Cain” by D. Byron and “Demon” by M. Lermontov.....526**

**С.Н ЗОТОВ**

*Россия, Таганрог*

**Библейские и мифологические мотивы**

**в произведениях «Каин» Д. Байрона**

**и «Демон» М. Лермонтова.....526**

**NONA KUPREISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Concept of Faith in English and**

**Georgian Romanticism**

**(In accordance with Nikoloz Baratashvili’s**

**“Merani” and Byron’s “Cain”).....539**

**ნონა კუპრეიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**რწმენის კონცეპტი ინგლისურსა და**

**ქართულ რომანტიზმში**

**(ბაირონის „კაენისა“ და**

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანის“ მიხედვით).....539**

## პლენარული სხდომა Plenary Session

---

**ZAAL ANDRONIKASHVILI**

*Germany, Berlin*

### **Georgian Political Romanticism in the Caucasus**

When considering political romanticism, one immediately thinks about the book that Carl Schmitt, the German legal theorist and NS collaborator, published in 1919. Schmitt defined political romanticism as “Begleitaffekt des Romantikers zu einem politischen Vorgang, der occasionell eine romantische Produktivität hervorruft”, that is an affect of the romantic accompanying a political occurrence, which occasionally causes romantic productivity (p. 166). The substance of expressing the romantic self was “occasionell”, that is, it could also originate in the political realm without being political. For Schmitt political romanticism, like romanticism as such, meant political passivity. It was the inability to have a legal or political structure or to aestheticize and poeticize the political. In this respect, the political romanticism of each political activity relating to “the mechanisms of conquest, assertion and expansion of political power” was essentially opposed to the aesthetic type of the romantic (p. 164). Schmitt distinguished between productivity and activity, and defined political romanticism as willingness to be productive without being active. The romantic productivity refuses “every activity that interferes with the physical context of the visible world”. A given fact is not considered in its political, historical, legal and moral context but becomes an “object of aesthetic-emotional interests”. The world will not change through activity but through mood and imagination (p. 93).

Besides replacing political activity with aesthetic productivity, Schmitt also included the negation of reality and presence as defining criteria of political romanticism: the reality that the romantic is talking about is only the “other place and the other time”, the other thing as such. This is where the romantic interest in the past comes from (p. 80).

For introducing the term “political romanticism” into the Georgian context, I want to reach back a bit further. While romanticism in Western Europe was a reaction to the breakdown of religious totality that could be recovered in the aesthetic, in Georgia the disintegration of the medieval world had different reasons. On 12<sup>th</sup> September 1801 the East Georgian kingdom of Kartli and Kacheti was

dissolved by a declaration of Tsar Alexander I. and merged into the Russian empire. The Bagrationi dynasty that had lasted a thousand years ceased to exist. The political disaster did not only have political but ideological consequences. For the first time since many centuries the political enemy were not the Islamic states of the Persian or Ottoman Empires but Russia, an orthodox country that, as potential saviour and guarantor against the Muslim world, had been the hope of the foreign policy of the East Georgian kingdom for more than 200 years. Now a rift between the political and the religious occurred, the nation was ready to be born. The collapse of religious totality that led to Georgian romanticism was therefore in itself political. After a period of resistance and rebellions, political life in Georgia came to a halt for three decades after the failed conspiracy of 1832. Speaking about political romanticism in a Georgian context, I think of it as a political conflict (in particular with Russia) in the aesthetic sphere, primarily in literature. The protagonists of Georgian political romanticism belonged to the aristocracy, unlike the examples from Schmitt's writings. They have been, however, excluded from political life after the annexation of the East Georgian kingdom. They had to realise their political ideas in an aesthetic way even if they had entered a military or the civil service career. While Schmitt regarded political romanticism as an expression of passivity, the essential reason for passivity in Georgian political romanticism was powerlessness that had to be compensated aesthetically. In this respect, Georgian political romanticism was, unlike Schmitt's, not primarily about expressing the poetical self but about confronting Russia in the aesthetic sphere – a conflict that due to the powerlessness of the divided Georgian kingdom could not be resolved politically.

The generation of the Georgian romantics Alexandre Chavchavadze (1786-1846), Grigol Orbeliani (1804-1883) and Nikoloz Baratashvili (1817-1845) encompassed ambivalent personalities – on the one hand, patriots and rebels against the Russian order, on the other hand, successful Russian military officers and civil servants. Alexandre Chavchavadze, who was the son of the Russian ambassador in St. Petersburg, Garsevan Chavchavadze, – a great advocate for close political ties with Russia – was also the godson of empress Catherine II and the father in law of the Russian romantic Aleksandr Griboedov (1795-1829), who outlined a colonial scheme for the Caucasus according to the model of the British East India Company. Alexandre Chavchavadze took part in several revolts against Russia but also defeated a rebellion in Kacheti (1812) and rose to be lieutenant-general of the Russian army. Grigol Orbeliani, descendant of one of the most powerful Georgian noble houses and grandson of King Irakli II, participated in the conspiracy of 1832 and was temporarily arrested for that reason. The independent Georgia of Queen Tamar or King Irakli

II was always his heart's desire. Nonetheless, he became general of the infantry, successfully fought for fifteen years on the Russian side in the North Caucasus, was the tsar's governor in the Caucasus and general governor of Tiflis for three short periods and was personally awarded by Tsar Alexander II with the highest imperial honour, the Order of St. Andrew the Apostle the First-Called. This inevitable ambiguity gets overly simplified if the romantics' biographies are too rigorously separated from their poetry. In the 19<sup>th</sup> century, Georgian literature was also a place for political contemplation. The Caucasus played a central role in this contemplation, on the one hand, as a route to Russia and on the other hand, as home of the North Caucasian tribes. Hence, it was much more than a purely aesthetical object. The Caucasus provided the stage on which the key dilemma of the Georgian aristocracy, to whom the Georgian romantics belonged, was played out – to accept the advantages and disadvantages of Russian conquest and to compensate the trauma of lost autonomy through real or conceived benefits. The arguments in favour of those benefits were partly conveyed through the Russian political and literary discourse, partly brought up-to-date through the older Georgian Caucasus discourse.

While Alexandre Chavchavadze is illustrating the continuity between old and new Georgia as historical-philosophical drama in the Caucasus (with mythological and historical references) and while Grigol Orbeliani is staging it as dialog between a political romantic and a political realist, Nikoloz Baratashvili emphasises the continuity particularly strongly by depicting the integration into Russia as a decision of Irakli II. Baratashvili too was a member of the Georgian (kartlian) high nobility. He was the nephew of Grigol Orbeliani, the son of Orbeliani's sister Ephemia, and thus a great-grandson of Irakli II, whose commemoration was part of the family cult. His school teacher was the philosopher Solomon Dodashvili, who was one of the intellectual leaders of the 1832 conspiracy and who, unlike his noble conspirators, was exiled to Viatka where he died in prison. Baratashvili was close friends with the Chavchavadze family. He courted Ekaterine, daughter of Alexandre Chavchavadze and later queen of Samegrelo, but without success. As his family was already impoverished and as he was the only son who could support his father, Baratashvili could neither start a military career, like many of his relatives, nor study at university. Since 1836, he worked as civil servant in different positions and died in 1845, aged 27, in Ganja.

Nikoloz Baratashvili was the most distinguished amongst the Georgian romantics. Most of his 36 poems are lyrical or metaphysical. But he also wrote the political poem *The fate of Kartli* (1839) as well as two other political poems *The tomb of king Irakli* (1842) and *The war of Georgia's princes, nobles and peasants against Dagestan and Chechnya in the year 1844, led by the government-mar-*

shal Prince Dimitri Orbelian, son of Tamaz (1844). The poem *The fate of Kartli* talks about a consultation between Irakli II and his chancellor Solomon Lionidze. The conversation takes place after the lost battle for Tiflis (due to treason) and the ensuing devastation of the capital by the Persian Shah Agha Mohamed in the year 1795. In exile the deeply depressed and desperate King is contemplating the situation of Georgia. Georgia is threatened by external foes, Persia, the Ottoman Empire and the North Caucasians. The country is on the brink of civil war and among the many children and grandchildren of Irakli II there is no heir to the throne who could rule the country. Thus, he confides his decision to Solomon Lionidze that he will hand down his throne to the Russian tsar so that he can bring prosperity to Georgia. The shocked counsellor tried to persuade him otherwise: the religious argument of the king that, unlike its enemies, Russia was Christian he countered with annational-political objection. It is of no interest to distinct political nations whether they have the same denomination. It is not guaranteed that Georgians will be happy under the Russians. The king, however, saw it as his duty that, while being alive, he would bring peace to the country that was so much haunted by enemy assaults and invasions. Only under Russian protection Georgia would be in the position to take revenge on the Persians and only then it would be guaranteed that Georgia continued to stay Christian. Lionidze cannot convince the king and bitterly reflects about the disadvantages of the monarchy where the people are subjected to the arbitrariness of kings.

The narrator clearly shares Lionidze's arguments. The poem's plot is interrupted by a praise of the "eternally blessed" mothers of Georgia, which are represented by Sophia, Lionidze's wife, depicted in the poem as a fierce defender of Georgian independence. Georgia's mothers are set against the current Georgian women, whose "living heart has been changed (killed) by the wind from the North". "What use are children and homeland for?/ Only our heart we must serve / What use is Georgianness for us / What is wrong about belonging to a foreign tribe?". In the authorial epilogue, a picture of a rebuilt and reinvigorated Georgia is painted. Nonetheless, the poem closes on a fatalistic note: "But everything was in vain / Irakli's heart / had decided about Georgia's fate long ago." In his critique of the union with Russia Baratashvili uses the same arguments from political romanticism like his uncle Grigol Orbeliani in "*The journey from Tiflis to Petersburg*". It is important to note that he paints the annexation by Russia not as a conquest but as, in his opinion, regrettable and wrong but sovereign decision of Irakli II. Thus, he blinds out Russian imperial politics. Likewise, the moral decline, which resulted from the Russian annexation, might have been brought upon by the impersonal "Northern wind", but it was eventually self-inflicted. Yet the moral decline that Ivane Ap'xazi had talked about in "*The journey*



*from Tiflis to Petersburg*” was from his point of view a direct consequence of the thirty years-long yoke.

In the poem *The tomb of king Irakli* that Baratashvili wrote two years after *The fate of Kartli*, the criticism of Irakli’s policies falls silent and gives way to a panegyric. While in the latter, the critique was presented as advice of Solomon Lionidze in advance of the moment of decision, in *The tomb of king Irakli* the sovereign decision is accepted with respect, even if one can notice a whiff of bitterness. Here, Irakli’s key arguments from *The fate of Kartli* are taken up again. While in *The fate of Kartli* the annexation by Russia was presented as a sovereign decision of Irakli, in *The tomb of king Irakli* this decision is placed in a more emphatic and genealogical context. *The new Kartli* is depicted as the “firstborn son” (and thus heir) of Irakli. The union with Russia was a “testament” of Irakli to “the orphaned Kartli”. His sons now reap the “sweet fruits” of his “sovereign idea”.

Within this theme, the Russian Empire is completely left aside as political actor and only has a geographical designation as “the North”. Political repressions are also cut out: the children of Irakli II who have been deported by force to Russia have, in the poem, emigrated “due to the circumstances of the time”. Their heart, “filled with joy and life”, will melt the “ice of the North.” From the North, they will bring back home the “precious seed” of education that will sprout “under the glowing sky”. From the Black Sea and from the Caspian Sea come no more enemies but friends. The poem’s end, however, unequivocally reveals that Georgia’s past was greater and more glorious than its present. Irakli is “the last spirit of the fortitude of Iveria”. Even if Baratashvili projects the continuity between the new and old Georgia onto the genealogical level, it is precisely this obfuscation of the rupture between the old and new Georgia that makes the rupture much more obvious. The old order is ultimately dead and is symbolised by the tomb of Irakli II. The natural and the political body of the king evolve into two spirits. Irakli is present as the “holy ghost” and as the “pneuma”, (the last) spirit of Georgia. In this hypostasis he will be resurrected 20 years later in the poem of Ilia Chavchavadze.

Baratashvili’s literary strategy of dismissing the Russian Empire from his theme of a new and old Georgia is continued in the later poem *The war of Georgia’s princes, nobles and peasants against Dagestan and Chechnya in the year 1844, led by the government-marshal Prince Dimitri Orbelian, son of Tamaz (1844)*. Here, Baratashvili tries to imagine a post-monarchical national body that includes not only different tribes of Georgia but also different classes (the nobility and the peasants). In the new national body the primordial union of the Georgian tribes from *The life of Kartli* (the Georgians pledging allegiance at the grave of Kartlos) is re-instated. This body is blessed by the spirit of Irakli II and thus

succeeds the old monarchical body. Baratashvili's strategy in creating continuity between the monarchical and national body is not genealogical anymore, like in the *Tomb of King Irakli*. The vengeance on the Northern Caucasians who, besides the Persians and Turks, are made responsible for the decline of the Georgian kingdom is a familiar topos at least since Guramishvili. The ambivalence of this topos becomes visible at the place where the national body, succeeding the monarchical body, is constituted. In the first lines of his poem "Be afraid, Caucasus!" Baratashvili takes up the Russian emphasis of the conquest of the Caucasus.

The inevitable invoking of the imperial context by paraphrasing the Russian military pathos formula from the epilogue of Pushkin's "Prisoner of the Caucasus" marks the difference between the imperial and the national plots of the Caucasus. While in the Russian plot, the Empire is advancing prospectively, the Georgian plot is retrospective. The emotion of vengeance focuses the poem's plot not on the present or future of the political body but on the satisfying the "spirits of our fathers in paradise" and thus doesn't have any immediate political relevance. This retro-perspective indicates that the political presence is not self-determined. While in the poem it is defined by the obligation to take revenge, in reality it is determined by the incorporation into the imperial body. Evoking the spirits of the dead ancestors also gives expression to the ghostly aspects of the political body. Baratashvili uses the emotion of vengeance for two purposes: to create the actually non-existent continuity between old and new which in turn dismisses the Russian Empire from the political present. By excluding the Russian Empire from the plot of the Caucasus conquest and by showing the Georgian troops ready to give their lives to the (albeit dead) Georgian king and not to the Russian tsar, Georgian political romanticism reaches its peak.

The only poem of Georgian romanticism that directly addresses the escape from subjugation is Baratashvili's *Merani*. However, the author does not attribute a political but rather a metaphysical dimension to it. But a political dimension is still recognizable. *Merani* (written in 1842, the same year as *The hyacinth and the wanderer*) is not only regarded as the highpoint of Georgian romanticism, but of Georgian poetry in general. This poem is rarely interpreted in political terms but does feature a context in which personal fate and the family's history are intertwined with the history of Georgia and the Russian war in the Caucasus.

In March 1842, Baratashvili received news that his uncle and friend Ilia Orbeliani (1815-1853) was captured by dagestani rebels. In a letter, he tells his uncle, the brother of Ilia, Grigol Orbeliani, about the capture. Ilia was a personal prisoner of Shamil who wanted to exchange him for his son, who was in Russian captivity. Orbeliani resisted the deal and was released eight months later. He eventually became a major general of the Russian army and was fatally wounded

in the Crimean War, eight years after the death of Baratashvili. Baratashvili himself was very concerned about Ilia's fate, but tried to downplay his worries in the letter to Grigol Orbeliani by emphasising the anecdotal part of Ilia's capture. Ilia had proven himself very courageous and was unimpressed by the cruelty of Shamil, thus becoming the subject of many anecdotes. Sometimes, Baratashvili notes ironically, one can even benefit from such incidents. How deep his impression really was, is illustrated by the poem that Baratashvili attached to the letter which he wanted to send to "Iliko" to console him and to which he added the following comment:

I don't know whether you'll like these lines. As they were read out here, many sincere as well as affected tears were shed, naturally because it was Ilia, and not me, who was speaking in his captivity. To tell the truth, the news of his captivity has put me in such deep grief that I was wandering for three days like in a fog, exposed to the onslaught of thousands of different, scary thoughts and desires. And if somebody had asked me what I wished for, I would have known no answer. On the third day, finally, I wrote this poem that seemed to have brought to me some relief.

If one takes this letter seriously, it frames poem's plot. It deals with the escape from captivity. The starting point, which was neither mentioned nor marked in the poem, is the Caucasus. Merani is a horse which leads the melancholic horseman, followed by the black raven, (from captivity) into the unknown. The "unrestrained" ride shall be stopped by neither the heat nor the tempest, nor shall the horse spare his devoted rider. It shall blaze its trail through wind and water, mountains and valleys and thus shorten the "journey" of "the impatient". Mountains and valleys are the only landscape-related references to the Caucasus, though it resembles more the abstract landscape of Guramishvili (whom Baratashvili quite probably didn't know) than the rather landscape-oriented texts of Russian romanticism (to which Baratashvili was well accustomed).

The adjective "relentless" that characterises the rider ("the relentless rider") defined the further course of the poem. *Tavganciruli* is synonymous to the term *tavdadebuli*, both are translated as: a human being who is ready to sacrifice himself for (mostly a higher) purpose. The next stanzas demonstrate what the rider is ready to give up for this higher purpose. He would leave his homeland, his parents, his friends and his lover in order to live a homeless life far away, to die there, neither lamented nor mourned nor buried, thus to go "beyond fate's border" and to stay "free from being enslaved by fate" (...). "Should I die lonely, neglected by fate / His sharp (sword) shall not frighten me, his mortal enemy".

Making fate emphatic evokes the long tradition of the wails of fate in Georgian literature, from Rustaveli to Teimuraz I. For Teimuraz I, fate is invincible, the

human being is entirely at its mercy. Rustaveli distinguishes between fate (*fatum*) and god (*providentia*). God won't let down the humans who are anointed by fate; so speaks Avtandil, the protagonist of *The Knight in the Panther's Skin*. Baratashvili does not follow any of the paths prescribed by tradition. For him fate, which as evil opposes the human, can be fought. Fate is an enemy in the blood feud. If the label "mosisxle", the enemy in the blood feud confers on fate the dimension of a political enemy, then political enmity is made metaphysical, unable to become more concrete and put on an equal footing with fate. The real history of events is implicitly understood as fate (*Fatum*), as a hostile force against the people (and the country), (like in *The Fate of Kartli*). This fatality can and must be fought, without resorting to religious authority, such as in Rustaveli's piece. This god-forsakenness bestows a tragic quality on the fight (which by extension is also a political fight).

It is significant that neither the path to liberation nor the battle's end is known. For Guramishvili the fortunate escape from captivity was marked religiously by the church bells of Russian colonists. The path of being liberated from North Caucasian, Muslim captivity led him to Russia. This path was not open to the rider of Merani anymore. His liberation is not expressed topographically. It is clear however that this path into the unknown must be taken (with the utmost effort): "Those sentiments of the one who is about to die shall not be in vain, / the untouched path, cleared by you, my horse, will stay; the difficult road ahead will be easier for the next one / and unafraid he shall face the black fate!" In this poem, the Caucasus becomes a (not explicitly mentioned) spatial operator that represents subjugation. This "depersonalisation" of enmity (unlike in the war poem written two years later) and its assignment to space makes it possible later to exchange North Caucasians with Russians in their role as enemies, a feature that is not realised or rather remains latent in romantic poetry. Baratashvili did not aim at the "utopian strategy of de-territorialisation" but at the attempt of marking out a new, free territory. This free territory had a truly political connotation. Like his relentless rider, he blazed a trail for an understanding of the political that was neither retrospective nor able to reconcile with the subjugation but that was oriented towards the creation of a new, national, political body.

**ALEXANDR STROEV**

*Paris, France*

*Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3*

### **The Myth of the Writer's Death in Late 18th and Early 19th Century Literature**

If men of letters in 17th century France were in the pay of the throne, during the Age of Enlightenment the absolute monarchy gives way to writers. Philosophers govern minds, rule the *vox populi*. Imprisonment, censorship, and exile are the pledge of their glory, the foundation of their authority. The description of a writer's destiny follows the hagiographic tradition where the most important event in life is an exemplary death. Death turns the life of the literary martyr into legend, and opens the gates of the Pantheon.

**Key words:** Writer, authority, death, suicide, Voltaire, Rousseau, Baratashvili.

**АЛЕКСАНДР СТРОЕВ**

*Франция, Париж*

*Университет Новая Сорбонна – Париж 3*

### **Миф о смерти писателя в литературе 18 в. – начала 19 в.**

В XVII-м веке французский абсолютизм ставит писателей, художников, музыкантов на службу государству. Кардинал Ришелье создает Французскую Академию (1635), кардинал Мазарини – Академию живописи и скульптуры (1648), Людовик XIV и его министр Кольбер – Академию надписей и изящной словесности (1663), Академию Наук (1666), Академию музыки (1669) и архитектуры (1671). Шарль Перро описывает в «Мемуарах», как писателям, французским и зарубежным, выплачивают изрядные пенсии, как молодой король-солнце принимает членов Малой Академии (Академии надписей), призванных написать историю его царствования, и изрекает: «Господа, я вверяю вам самое ценное, что у меня есть – мою славу» (Perrault 1993: 134). Сторонники Новых стремятся доказать, что могут играть роль Горация при Августе и воспевать деяния монарха не хуже, чем античные писатели.

Однако литераторы, художники и архитекторы не забыли трагическую участь их прежнего мецената министра финансов Никола Фуке. Лафонтен,

описывающий в баснях профессию придворного поэта («Ворона и лисица»), постоянно напоминает о смертельной опасности жизни при дворе («Мор зверей», «Волк и ягненок» и пр.). Даже покровительство государя не защищает писателя и его творения, как о том свидетельствуют взаимоотношения Мольера и Людовика XIV (именно так описывал Булгаков свои отношения со Сталиным\*). Кончина великого драматурга (у него пошла горлом кровь на спектакле «Мнимый больной» и он вечером скончался, видимо от туберкулеза) обросла легендами, описывающими либо трагикомическую смерть актера на сцене, либо уход из жизни примерного христианина. Из-за отказа священников причастить умирающего вдова подала ходатайство, составленное искусным нотариусом, в котором объясняла, что две монахини приняли последний вздох Мольера. Она просила церковные власти разрешить похоронить его на кладбище (французская церковь венчала и соборовала только актеров, которые отрекались от профессии). Архиепископ Парижский дал согласие лишь с дозволения короля.

В век Просвещения монархия постепенно теряет авторитет. Во второй половине столетия философы-энциклопедисты правят умами людей, руководят общественным мнением. Сакральный ореол переходит к литераторам и завоевывают они его в борьбе со светской властью (Vénichou 1973; Diaz 2014). Без мученического венца нельзя стать апостолом разума, справедливости, веротерпимости. Запрет книг и публичное их сожжение, тюремное заключение, ссылка, изгнание, хорошо знакомые многим писателям (Прево, Дидро, Вольтер, Руссо, Рейналь, Сад), бедность, болезни - залог их славы, их авторитета. Описание писательских судеб следует агиографической традиции, для которой главное событие – образцовая кончина (Favre 1978). Смерть превращает жизнь литературного мученика в житие, распаивает врага Пантеона, сначала литературного, а затем настоящего. Однако враги философов описывают их кончину как страшную смерть чародея, продавшего душу дьяволу.

Аббат Прево вел жизнь писателя-авантюриста: убегал на войну, отрекался от сана, переходил из католичества в протестанство и обратно, влезал в долги из-за любви. Он умер своей смертью на склоне лет в монастыре, но легенда гласит, что он впал в кому и погиб под скальпелем хирурга, делавшим вскрытие. В противовес этой легенде возник рассказ о том, как Прево успел покаяться и задумал написать набожное сочинения (Sgard 2006).

---

\* Пьеса М. Булгакова «Кабала святош», роман «Жизнь господина де Мольера».

## *Как умирают философы в 1778 г.: Вольтер и Руссо*

Журналисты превращают заурядную кончину от старости и болезней в сенсационное событие: в самоубийство или убийство, или даже тайный отъезд в далекие страны. Авторы некрологов и памфлетов описывают смерть возвышенную или унижительную, спокойную или мучительную, достойную философа или христианина. Они творят историю по образцам житий святых, описаний знаменитых преступлений или фантастических романов. На смертном одре философ произносит нескончаемые речи, добродетельные или богохульные, Господь призывает его к себе или дьявол уносит в ад.

Жизнь двух литературных врагов, Вольтера и Руссо, проходит под знаком смерти: «я родился убитым», уверяет первый, «я родился умирающим», вторит второй. Появление на свет Руссо стоило жизни его матери, умершей родами, и у философа навсегда остались комплексы сироты и матеруби-йцы. С юных лет оба ипохондрика думают о скорой кончине. Вольтер, переболев оспой в 29 лет, в 1723 г., до конца дней сетует на слабое здоровье. Руссо не отстает от него и 25 лет от роду, в 1737 г. составляет свое первое завещание. Слухи о смерти обоих философов появляются задолго до их кончины. В течение полувека, начиная с 1719 г., журналисты и вестовщики регулярно, с завидным постоянством сообщают о кончине Вольтера, а современники всерьез обсуждают новость и, в основном, радуются, что Бог призвал грешника, отрицавшего его существование (Bréhant, Roche 1989). О смерти Руссо твердят с 1776 г.

Руссо предается меланхолии. В многих письмах и в романе в «Новой Элоизе», он размышляет о добровольном уходе из жизни. Вольтер зубоскалит письме к д'Аржанталю (26 января 1761): мол, в своем романе Руссо так замечательно рассуждает о самоубийстве, что прямо-таки хочется ему последовать. В «Исповеди», «Диалогах. Руссо – судья Жан-Жака» и «Прогулках одинокого мечтателя» Руссо описывает себя как погребенного заживо, рассказывает, как его душа покинет телесную оболочку и вознесется к Богу, будет парить в эфире, общаться с бессмертными душами (Dictionnaire ... 1996: 625-627).

Вольтер шутит и богохульствует. Он обещает д'Аламберу в письме от 26 июня 1766г.: «если смогу, умру смеясь». В мемуарах он вспоминает о легкой смерти своей спутницы г-жи дю Шатле и философа Ламетри, отказавшихся от исповеди. Философ, славящийся худобой, в письмах к друзьям иронически описывает себя в жанре средневековых «плясок скелетов»: «По-прежнему одна нога в могиле, а другая выписывает коленца», «я выделяваю коленца

на краю могилы», «надеюсь, если буду жив, доставить вам мой скелет», «я более чем когда-либо скелет, доходяга», «я умираю по частям», «отрываюсь от агонии, чтобы сообщить вам», «приподнимаюсь из могилы, чтобы сказать вам», «позабыл велеть закопать себя» (Haroche-Bouzinac 1992; Inventaire Voltaire 1995: 249-250).

В конце жизни, в переписке с Екатериной II фернейский патриарх описывает себя как покойника, уже совершившего путешествие по загробному миру: «Прошу вас еще об одной милости: свершите быстрее эти два великие деяния, дабы я мог рассказать о них Петру I, коему скоро на том свете буду бить челом» (10 марта 1770), «Дозвольте одному из ваших подданных, живущему между Альпами и юрскими горами, после 52 приступов горячки, поведать Вашему Императорскому Величеству о новостях инышнего мира. Я повстречал на берегах Стикса различных Томирис, Семирамид, Пентесилей, Елизавет Английских. Они поведали, что в подметки не годятся истинной Екатерине, той Екатерине, на кою устремляет взоры вечность. Заодно они сообщили мне, что вы не свершили все предначертанные деяния, и вам предстоит соизволить изрядно поколотить дражайшего Мустафу» (25 марта 1773; – Voltaire Catherine II, 2006)\*.

Враги философов применяют для борьбы с ними их собственные литературные приемы, пародируют их произведения, используют жанры разговоров в царстве мертвых, сатирических поэм, политических завещаний, романов о сделке с дьяволом.

В 1759 г. Вольтер печатает «Отчет о болезни, исповеди, смерти и явлении иезуита Бертъе»; в 1761 г. Никола Селис, под псевдонимом Жан Дюбуа, «секретарь Вольтера» публикует «Отчет о болезни, исповеди, кончине г-на де Вольтера и от том, что случилось потом». Памфлет рассказывает, как Вольтер заболел от чтения книг, носящих его, как во сне он посетил Храм Вечности, как исповедовался плуту-священнику, которого полиция арестовала в тот момент, когда он собирался дать ему отпущение грехов, как на философа набросился легион дьяволов с горящими факелами, как главный бес разорвал ему лицо когтями и утащил живым в ад, как философ вернулся на ночь в Париж, осмотрел город и услышал, как все судачат о его смерти:

«Одни уверяли, что меня забили палками поэты-враги, другие, что я отдал дух, декламируя роль Ореста на театре в Каруже, третий, что я повесился, четвертый догадался, что меня черт унес» (Sélis 1761: 61). Памфлетист смешивает два жанра: проповедь о кончине грешника (см.: Ваеске 1997)

---

\* Все цитаты даются в моем переводе – А.С.



и сатирическое путешествие с дьяволом, как в народной легенде о докторе Фаусте, романах «Хромой бес» Гевары и Лесажа. Книга пользуется успехом, ее переводят на немецкий, автор несколько раз переиздает ее в 1761 г. и 1762 г. с дополнениями: «Завещание г-на де Вольтера, найденное в его бумагах после его смерти», «Дополнение к завещанию, найденное в его бумагах после его кончины» (сатира на современных писателей), затем в 1771 г. После смерти Вольтера, в 1778 г., памфлет издают с необходимыми поправками.

Фернейский патриарх посвящает несколько статей жанру поддельного политического завещания исторических деятелей. В 1771 г. Жан-Анри Маршан выпускает «Политическое завещание г-на де В. . . , пересмотренное, исправленное и дополненное, с историческими и критическими замечаниями» (Marchand 1771), с нападками на политические и религиозные убеждения Вольтера (который, якобы, попытался спасти душу в последний момент), с разоблачением его поступков, в том числе финансовых спекуляций. Вольтер протестует в письме к прусскому королю Фридриху II (5 апреля 1771): «Смею уверить Ваше Величество, что моя последняя воля полностью отличается от той, что мне приписывают. Я не боюсь смерть, которая быстрыми шагами приближается ко мне и уже завладела моими глазами, зубами и ушами; но у меня непреодолимое отвращение к тому, как полагается умирать в нашей святой католической вере, римской и апостольской. Мне кажется смехотворным обычай помазывать тело, чтобы отправиться на тот свет, как смазывают каретные оси перед поездкой».

В 1769 г. Вольтер пишет послание «К Буало или мое Завещание» в котором иронически уверяет, что готов защищать свои философские убеждения на том свете и избавит от предрассудков тени умерших.

Первым реагирует шотландец Уильям Юлий Микл: «Вольтер среди теней, или Диалоги и споры о деизме» (Mickle 1770)\*, затем Жан-Мари-Бернар Клеман выстреливает стихотворным посланием «Буало к г-ну де Вольтеру» (Clément 1772), а капуцин Шарль Луи Ришар печатает памфлеты «Вольтер среди теней» (Richard Ch. L. 1775), «Вольтер, вернувшийся из царства теней с тем, чтобы отправиться обратно, к тем, кого обманул» (Richard 1776 a) и стихотворное «Послание Вольтера к парижанам» (Richard 1776 b). Под пером капуцина тени Буало, Расина, Паскаля, Фонтенеля, Макиавелли, Спинозы и др. доказывают Вольтеру легковесность его философии. В первом сочинении Вольтер, убедившись в своих заблуждениях, обращается вере в храме Истины. Во втором, он возвращается на землю, дабы искупить грехи и победить посеянное им зло. На пороге смерти раскаявшийся

---

\* В 1772 г. выходит перевод на голландский.

нечестивец без устали смиренно молит Бога о прощении, плачет и рыдает, ломает свое кощунственное перо.

Гравюры и спектакли поддерживают полемику. На одной Вольтера мучают черти и он призывает всех быть добрыми христианами (Desnoires-terres 1879). На другой, «Генрих IV встречает Вольтера на Елисейских полях», напечатанной уже после смерти философа и посвященной Екатерине II\*, Петр I, Людовик XIV, Мольер, Корнель и др. приветствуют Вольтера.



*Луи Фавель “Генрих IV принимает Вольтера на Елисейских полях”,  
1780 (гравюра посвящена Екатерине II)*

\* Louis Favel, Réception de Voltaire aux Champs-Élysées par Henri IV.



*Жан-Мишель Моро Младший  
“Прибытие Руссо на Елисейские поля”, 1782*

В 1779 г. играют комедию-балет Молина «Тень Вольтера на Елисейских полях».

### ***Смерть грешника***

30 мая 1778 г. Вольтер умер от рака мочевого пузыря. 2 июля 1778 г. Руссо скончался от инсульта (апоплексического удара). Желая избежать волнений, правительство запретило печатать в газетах описание предсмертной агонии Вольтера. Но рассказы множились без конца. В

них вновь возникают сцены, уже появлявшиеся в памфлетах. Две модели жизнеописания, христианская и античная, вступают во взаимодействие. Конец – делу венец: образцовая кончина подтверждает правоту убеждений, чистоту помыслов и праведность жизни. Напротив, отступник уничтожает дело рук своих, презрение потомства – удел его. Писатель уходит из жизни как философ-стоик или как святой, поучая мудрости и терпимости близких и все человечество, или напротив, как раскаявшийся безбожник или, хуже того, закоренелый нечестивец.

Обстоятельства смерти кажутся необычными: за несколько месяцев до кончины, оба философа покидают свой кров, как это сделает Толстой через 140 лет. Вольтер приезжает из Фернея в Париж, Руссо – Парижа в Эрменонвиль, к маркизу де Жирардену. Оба многие годы страдают от странгурии, затрудненного и болезненного мочеиспускания. В феврале 1778 г., когда столица чествует Вольтера как литературное божество, спустившееся на землю (Leith 1979), мучения усиливаются. Многие годы философ боялся, что его откажут хоронить на кладбище, как актрису Адриенну Лекуврер в 1730 г. (он посвятил ей стихи «Смерть м-ль Лекуврер»). Он позвал разумного священника, аббата Готье, написал свой символ веры («Я умираю, поклоняясь Богу, любя друзей, не ненавидя врагов, не терпя суеверий»), исповедался, но не причастился. Одна эти строки не устраивают ни настоятеля церкви Святого Сульпиция, ни архиепископа Парижского, которые настаивают на подробном исповедании веры. Но, почувствовав себя лучше, Вольтер, сначала делает другой краткий вариант, а затем прекращает переговоры (Pomeau 1994). Некоторые исследователи описывают этот эпизод как борьбу добрых священников за душу Вольтера, которым почти удалось спасти грешника и дать ему упокоиться с миром, как подобает христианину (Lachève 1908; Lébois 1960).

Лечащий врач, Теодор Троншен, советует Вольтеру вернуться в Ферней от губительной парижской суеты. 83-х летний старец соглашается, но поступает по-своему. В мае он представляет Французской Академии проект нового словаря, над которым трудится по 10-12 часов в день. Для поддержания работоспособности он накачивается кофе (он выпивал до 50 чашек в день). Уходит сон, смягчавший боли. Чтобы избавиться от страданий, он прибегает к настойке опиума. Свидетельства расходятся в деталях, но схема остается неизменной: работа – кофе – муки – опиум (Desnoiresterres 1967). Одни рассказывают, что настойку готовил соседний аптекарь, другие – что местный врач, третьи – что ее принес давний друг, герцог де Ришелье, страдавший от подагры. По легенде, Вольтер якобы сказал ему: «Ах, брат

Каин, ты убил меня», вписав свою смерть в священную историю (а заодно намекнув, что в Париже стал масоном).

Из-за передозировки наркотиков философ впадает в безумие, Троншен приводит его в чувство, но желудок уже не принимает ни пищу, ни питье. Врач рассказывает о последних днях в письме к Шарлю Бонне, написанном месяц спустя (27 июня 1778):

«С этого момента до самой смерти дни его были бурей безумств. [...] Между двумя заседаниями [Академии] он принял столько наркотиков и наделал столько глупостей, что они ускорили его смерть, ввергли его в состояние отчаяния и самого страшного безумия. Я не могу без ужаса вспоминать об этом. Как только он увидел, что все его старания продлить свои дни дали обратный результат [Троншен намекает на нечаянное самоубийство], смерть встала перед взором его. С этого момента, злоба охватила его душу. Вспомните о безумствах Ореста: *Furiis agitatus obiit* [умер, мучимый фуриями].

Рассказ соответствует религиозным убеждениям обоих корреспондентов. Но, как подчеркивает Рене Помо, Троншен не был у изголовья философа, когда тот испустил дух, и описывает мучения предыдущих дней. Однако, ссылаясь на него, недруги Вольтера создали страшную картину смерти безбожника. Статья в «Кельнской газете» от 7 июля 1778 г., выпускаемой бывшими иезуитами, была перепечатана во всей европейской католической прессе, включая Польшу (Jansen... 1979)\*, вызвала опровержения и пересказы во множестве произведений XVIII и XIX вв.\*\*

«Он не покоился в мире, если сушая правда то, о чем сообщает из Парижа достопочтенный человек и подтверждает также Троншен, очевидец, которому нельзя не доверять: “Незадолго до смерти, г-н де В\*\*\* впал в страшное возбуждение и в ярости закричал: *Бог и люди оставили меня* [секретарь Ваньер подтверждает это]. Он грыз пальцы и поднеся руку к ночному горшку, извлек его содержимое и съел”. “*Я хотел бы, говорит г-н Троншен, чтобы все, кого ввели в соблазн его книги, были бы свидетелями его смерти. Против подобного зрелища невозможно устоять*”. Так кончил патриарх секты, коя гордится им» (*Gazette de Cologne*. 1778, 7 juillet).

В 1780 г., священник Эли Арель, пересказывая эту сцену, усилил тему божественной кары: «Можно сказать, что Вольтер сам осуществил пророчество патриарха Иезекииля, над которым издевался» (Harel 1781).

\* В статье приведено цитируемое далее описание смерти Вольтера.

\*\* В романе Флобера «Госпожа Бовари» аббат Бурнизыен, «обращаясь к прихожанам с проповедью, неукоснительно рассказывал о том, как Вольтер, умирая, пожирал собственные испражнения, что, мол, известно всем и каждому».

В современном переводе: «И ешь, как ячменные лепешки, и пеки их при глазах их на человеческом кале» (Иезекииль, 4: 12), но во французском переводе XVIII в. речь шла о хлебе, смешанном с испражнениями, а потому Вольтер иронизировал над этим пророчеством в «Философском словаре» (ст. «Иезекииль»), в повестях «Белый бык» и «Письма Амабеда». Как подчеркивает Андре Маньян, философ называл своих врагов «литературными испражнениями» («Мемуары»), а те отвечали взаимностью. Шарль Бонне писал Галлеру 7 октября 1768: «Этот человек производит только испражнения, а множество людей поглощают их» (Inventaire Voltaire 1995: 516-517).

Эта тема самоедства, но без скатологии, появляется постоянно под пером Руссо, который пишет в «Прогулках»: «не находя более на земле пищи для сердца моего, я мало-помалу привык его питать его собственной плотью»; «я обычно наслаждался внутренними яствами», «оставшись в одиночестве, я правду сказать, питался собственной плотью» (Rousseau 1782).

### *Философская кончина*

Напротив, почитатели Вольтера рассказывают, как он ушел из жизни спокойно, достойно, в здравом уме и твердой памяти. За десять дней до кончины, философ узнает о реабилитации графа Лалли, военачальника, казненного в 1766 г. по обвинению в измене, за которую он много лет боролся. Вольтер тотчас диктует письмо его сыну: «Умиравший воскрес, узнав эту великую новость, и с нежностью обнимает г-на де Лалли». Генрих Мейстер в «Литературной корреспонденции» пишет о заключительном акте борьбы за справедливость, о «последнем вздохе великого человека» (Correspondance littéraire XII, 112).

В последний день аббат Готье и настоятель церкви Святого Сульпиция посещают Вольтера, увещевают его и спрашивают, признает ли он божественную природу Иисуса Христа: «При этих словах глаза умирающего чуть ожили, он мягко отстранил настоятеля и сказал еще внятным голосом: “Увы, дайте мне умереть спокойно”». Князь Иван Барятинский, посол в Париже, пишет в депеше, со слов сторонников философов, что умирающий «в гневе и возмущении отстранил фанатичного священника, сказал ему громко обвинительным тоном: “дайте мне умереть в мире” и повернулся к нему спиной». Кондорсе еще сильнее приукрасил ответ: «Бога ради, не говорите мне об этом человеке».

Смерть Руссо была более спокойной. В пять утра, он, как обычно, пошел на прогулку, потом почувствовал себя плохо, пожаловался Терезе

Левассер, своей сожительнице. «Новая швейцарская газета» (*Le Nouveau Journal helvétique*) сообщает, что ему поставили клизму, он пошел в туалет, сказал оттуда Терезе несколько фраз: «Утешьтесь, я счастлив, что умираю. Посмотрите, как спокойно небо – так я отправляюсь туда». Сказав это, он скончался; пришлось вышибить дверь, чтобы достать тело. Двадцать лет спустя Тереза в письме к Коранесу от 17 июня 1798 г. пересказывает события еще более лаконично: Руссо попросил открыть окна, она поставила ему клизму, и он умер, не сказав ни слова. Но для поклонников женеvского гражданина и место смерти не очень удачно (напомним, что именно так скончалась, тужась, Екатерина II) да и речь не на высоте момента. Франсуа-Жозеф Фолькье и маркиз де Жирарден, который претендует на монополию на рассказ о последнем дне, сочиняют патетическую сцену, напоминающую развязку трагедии, с ремарками, финальным монологом умирающего деиста и репликами наперсницы (Folquier 1778). Художник Моро Младший увековечил сцену, которая стала популярной гравюрой.



Жан-Мишель Моро Младший “Последние слова Руссо”, 1783.

Руссо сперва дает Терезе советы по хозяйству, напоминает, что надо заплатить слесарю и т.д.\*, а затем начинает мелодекламацию:

«Жена моя милая, сделайте милость, откройте окно... чтобы я мог в последний раз насладиться видом природы. ... Как она прекрасна! Как этот день чист и спокоен! [т.е. как душа Руссо] Как величественна природа! ... я всегда просил Бога умереть раньше вас, мольбы мои услышаны. Посмотрите на солнце, кажется, что оно, улыбаясь, зовет меня, посмотрите на этот бесконечный свет: это Господь открывает мне свои объятия и зовет насладиться вечным безмятежным покоем, который я искал. Милая моя жена, не плачьте, вы хотели, чтобы я познал счастье и вот я обрел его.

[...] Острые иглы впиваются в грудь мою и причиняют невыносимую боль.

[...] Счастлив умирающий, коему не в чем винить себя! Вечный Боже, душа, которую я отдам тебе, столь же чиста, как в тот момент, когда она вышла из груди твоей; дай ей насладиться полнотой блаженства твоего [Руссо сам судит себя, не дожидаясь Страшного суда, и отдает приказания Богу]. Жена моя, супруги Жирарден заменили мне отца и мать... вели медикам после смерти моей вскрыть мое тело и составить протокол... пусть похоронят меня здесь в саду.

Творец! Господь (поднимает очи долу) [ремарка] Отведите меня к кровати...

Он упал посреди комнаты [ремарка]. Она видит, что он нем и бездвижен. Она кричит... дверь вышибают... он выпускает вздох и умирает».

Тереза послушно подтверждает эту душеспасительную историю и пересказывает тем, кто хочет ее услышать.

### ***Подозрения: убийство или самоубийство?***

Эта сцена, также как апологетический рассказ о кончине Вольтера, написана по образцу смерти Сократа, который, приняв цикуту, наставлял учеников (художник Давид запечатлеет ее на полотне в 1787 г.). Терезе Левассер и г-же Дени, племяннице и любовнице Вольтера, отводится роль Ксантипы, злой жены философа.

Смерть превращается в добровольный уход из жизни, расставание с телесной оболочкой, которая сковывает душу, и обретение бессмертия. Именно так может быть истолковано принятие Христом крестной муки (Паперно 1999).

---

\* Письмо г-жи Дени к секретарю Вольтера Ваньеру, оставшемуся в Фернее, написанное накануне смерти философа, посвящено бытовым заботам.





*Жак-Луи Давид “Смерть Сократа”, 1787*

После кончины обоих философов распространяются слухи о самоубийстве, замаскированном убийстве или похищении. Их распускают как друзья Руссо, которые завидуют супругам Жирарден, давшим ему последний приют, и Терезе, бывшей с ним, так и бывшие соратники-философы, ставшие врагами (Гримм, Дидро, д’Аламбер), которые боятся публикации «Исповеди» и стремятся дискредитировать ее автора. Генрих Мейстер, их глашатай, переписывает в «Литературной корреспонденции» приведенный выше рассказ Фолькье, но объясняет события иначе: в припадке безумия больная покончил с собой:

«Многие продолжают считать, что философ отравился. Из верного источника мы знаем, что в бытность свою в Англии и после того у него были весьма частые приступы меланхолии [она описывается, как типичная болезнь англичан, к тому же заразная], с сильнейшими конвульсиями, и что в этом состоянии он много раз готов был себя убить. Затруднительное положение его, ставшее как никогда тяжелым, тревога из-за того, что якобы печатаются его «Мемуары», которые либо были у него украдены, либо переданы им самим, либо просто страх, в который ввергли его эти слухи, разрыв со всеми из-за дикарского характера его, все это чувствительно затронуло его рассудок.

... жертва преследований, по правде, не столь уж жестоких, ... ожесточенный бедами, которые, возможно, были делом его собственных рук, но от того не менее реальными, мучимый постоянным возбуждением, заставлявшим все преувеличивать, и чувства, и мысли, еще более мучимый склоками женщины, которая, чтобы всецело управлять им, отдала от него его лучших друзей, навлекла на них подозрения; эта душа... видела вокруг себя лишь пропасти и приведения, стремящиеся причинить вред. Дух его, верно, склонен был к помешательству...» (Correspondance littéraire XII, 130-132).

Жан-Франсуа де Лагарп в своей собственной «Литературной корреспонденции» также пишет о том, что Руссо, наверное, оклеветал в мемуарах и себя и своих бывших друзей, и что его мучительные болезни и черная меланхолия добровольной смерти и сама внезапная смерть подтверждают слухи, что он отравился, но доказательств нет (La Harpe 1802)\*.

А.Г. Лебег де Прель в числе других опроверг слухи: «Без малейшего предлога Руссо обвинили в том, что он принял отчаянное решение, чтобы избавиться от страха и преследований, связанных с изданием его «Мемуаров» или «Исповеди». Сейчас твердо известно, что сочинение это издано не было и что Руссо покинул Париж по своей воле, без всяких опасений. К тому же, самоубийство противно нынешним принципам Руссо» («Отчет или заметка о последних днях Жан-Жака Руссо», 25 июля 1778 - Le Vègue de Presle 1778).

Однако версии множились, как в детективном романе (Leig 1979).

Денис Фонвизин, которому так и не удалось встретиться в Париже с Руссо, рассказывает в письме из Парижа к сестре Ф.И. Аргамаковой от 5 июля 1778, что Тереза по своей алчности продала голландскому издателю рукопись «Исповеди», книга вышла и Руссо закололся булавкой или ножичком, и нашли рану на сердце. Фонвизин так зол на жену, что готов ее повесить. В августовском письме к Петру Панину Фонвизин уверяет, что Руссо отравился и делает деревенского мальчика свидетелем чувствительной сцены прощания с природой, а только потом упоминает Терезу. Заодно он пересказывает с чужих слов знаменитый эпизод из «Исповеди», украденный подарок для служанки.

Коранес, который тщетно предлагал Жан-Жаку убежище в своем доме в Со, и ревнует к Жирарденам, пишет, что философ выстрелил из пистолета в голову. В конце века, в 1793 г., приятель писательницы Изабель де Шаррьер

---

\* Письмо г-жи Дени к секретарю Вольтера Ваньеру, оставшемуся в Фернее, написанное накануне смерти философа, посвящено бытовым заботам.

рассказывал ей, что Руссо нашли «повесившимся за дверь» (Свидетельства собраны в книге: Trousson 2000).

Как мы видим, в качестве причин самоубийства называют издание рукописи «Исповеди», которую либо украли у Руссо, либо продала Тереза, страх перед преследованиями властей, который заставил укрыться в Эрменонвиле, и депрессия.

Но циркулируют и другие версии, где, как в романе, страсть привела к преступлению. Руссо покончил с собой, узнав о неверности Терезы,\* Тереза отравила Руссо, чтобы без помех соединиться с любовником; Руссо утопил или убил неверную любовницу и впал в меланхолию (т.е. депрессию), которая свела его в гроб.

Совершенно также секретарь Вольтера Ваньер, которого г-жа Дени отстранила от философа и не взяла в Париж, винит ее в том, что она сознательно ускорила кончину патриарха, чтобы обрести свободу и наследство (Wagnière 1926). Со слов г-жи де Сен-Жюльен, он уверяет, что г-жа Дени специально не вызывала врача Троншена и послала за снадобьем к аптекарю, которого рекомендовал маркиз де Шарль де Виллет, в доме которого остановился Вольтер. Г-жа де Сен-Жюльен якобы попробовала настойку, которая обожгла ей язык и внутренности, и вместе с Александром д'Орнуа, внучатым племянником Вольтера, попыталась остановить г-жу Дени. Однако, та, вместе с Виллетом, заставила философа выпить все до дна, а затем разбила склянку. Ваньер клеветает, но как мы видели, Вольтер действительно принял слишком много опиума.

Но и после смерти философов детективные истории продолжают. Без исповедания веры, подписанного Вольтером, его нельзя похоронить в освященной земле, а потому аббат Венсан Миньо, племянник Вольтера, и д'Орнуа с согласия настоятеля церкви Святого Сульпиция сохраняют смерть философа в тайне, одевают покойника, сажают в карету, везут в Шампань в аббатство Селльер, настоятелем которого был Миньо и хоронят в церкви, прежде чем епископ города Труа запретил погребение (*Correspondance littéraire* XII, 113-116.). До Фернея, где Вольтер подготовил себе гробницу в виде пирамиды, довести не успели.

Три года спустя в фантастическом романе Никола Ретифа де ла Бретона «Открытие Австралии летающим человеком, или Французский Дедал» (1781), летающие люди решают перенести к себе в Южное полушарие

---

\* Некоторые исследователи считают, что Руссо был почти импотентом, ревновал Терезу, в том числе к Гримму, и потому отдавал детей в приют, боясь, что они не от него: Adamy 1997: 627-633; Bouquetin 2003.

кого-нибудь из философов, Вольтера, Бюффона, Франклина или Руссо и в итоге убеждают последнего тайно переселиться к ним, инсценировав свою смерть, и попросив маркиза де Жирардена построить гробницу (Rétif de la Bretonne 1979: 36-39). Через десять лет могилы обоих философов действительно опустели: Французская революция признала их духовными отцами нового строя, перенесла их останки в Пантеон (Вольтера в 1791 г., Руссо в 1794 г.), придав им тем самым статус святых мощей.

Русские некрологи, опубликованные в 1778 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях» и в «Московских ведомостях», описывают христианскую кончину Вольтера, защитника невинно осужденных, упоминают о предсмертном письме к сыну генерала Лалли, и уверяют (ошибочно), что его похоронили в Фернее. Напротив, некролог Руссо написан Павлом Потемкиным очень лично («Санкт-Петербургские ведомости», 7 (18) августа 1778), философ предстает в облике страдальца, образцовой жизнью доказавшего правоту своих идей (Берков 1947).

### *Самоубийство – путь к бессмертию*

Как показывает Жан Сгар, смерть Вольтера изображается в традициях просветительского классицизма, будь то хула или хвала, тогда о Руссо пишут в поэтике сентиментализма (Sgard 1979). Именно эта чувствительная тональность, описание ухода от людей к вечной природе становится центральной для элегической поэзии конца XVIII – начала XIX в.

В отличие от Вольтера-рационалиста, Руссо, подобно поэтам, постигает истину в экстазе вдохновения. Стезя провидцев – бедность, страдания, болезни, любовные драмы, презрение общества, безумие, трагическая кончина или самоубийство. Поэт / пророк берет на себя все боли и беды мира: «Он изъявлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нем, и ранами Его мы исцелились» (Исаия 53:5).

Поэты зовут смерть в своих творениях и идут ей навстречу. Французский поэт Никола Жильбер (1750-1780), автор стихов «Несчастный поэт», предсмертной «Оды в подражании псалмам» (более известной под названием «Прощание с жизнью», с почти прямыми отсылками к предсмертной речи Руссо), упал с лошади, перенес операцию черепа, в горячке покончил с собой (проглотил ключ). Англичанин Томас Чаттертон (1752-1770) отравился в 17 лет, не добившись ни признания как поэт, ни счастья в любви. Позднее, они становятся героями романтической литературы XIX в.: Альфред де Виньи

рассказывает о них обоих в повести «Стелло» (1832; третий персонаж – Андре Шенье), а затем посвящает англичанину драму «Чаттертон» (1835).

Гете установил диагноз подобного поведения отверженного поэта в романе «Страдания юного Вертера» (1774), но не стал кончать с собой, в отличие от героя. Напротив, Михаил Сушков (1775-1792), автор повести «Российский Вертер» (опубл. 1801) сделал это в 16 лет. Его герой читает перед самоубийством трагедию Джозефа Аддисона «Катон» (1713). Однако, цитируя трагедию, Сушков выбрасывает упоминание о том, что Марк Порций Катон читал Платона и думал о бессмертии души. И писатель, и его герой – вольтерьянцы, безбожники.

Для А. Радищева ситуация прямо противоположная, как показали Ю.М. Лотман в одной из последних своих работ (Лотман 1994: 417-430) и его последовательница И. Паперно, для писателя, который несколько раз обращался к теме самоубийства, была важна не только героическая сторона поступка (освобождение от власти тиранов), но и философская, восходящая к Платону через Катона и Аддисона (освобождение от страха смерти, обретение полной свободы). Радищев покончил с собой в 1802 г., после того, как Александр I вернул его из ссылки. По определению И. Паперно, он символически становится «Катоном-Сократом-Христом» (Паперно 1999: 20-22). К этой традиции восходит самоубийство Кириллова в «Бесах» Достоевского - единственная возможность стать Бого-Человеком (Камю посвятит полемике с теорией Кириллова трактат «Миф о Сизифе», 1942).

С последним республиканцем Катоном сравнивали якобинцев-монтаньяров, которые в 1795 г. покончили с собой в тюрьме, до того, как их отравили на эшафот. Среди них был и бывший воспитатель Павла Строганова, Жильбер Ромм, который прожил несколько лет в России.

### *Терновый лавровый венец*

Французская революция, уничтожавшая и своих врагов, и своих сторонников, и невинных, изменила отношение к смерти. То, что считалось предметом классических трагедий – неотвратимость рока – стало повседневностью. Мистик Жак Казот, якобы еще до 1787 г. предсказавший революционный террор и свою гибель (его «пророчество» в начале XIX в. напечатал Лагарп), считал, что наступил Апокалипсис. Гильотина не пощадила ни короля, ни певца. Казнь придала мученический ореол Людовику XVI и Марии-Антуанетте (1793), над которыми до того безжалостно издевались авторы сатир и памфлетов. Умер в тюрьме философ Кондорсе, призывавший наступление светлого будущего (1794). На плаху

вместе вошли поэты Андре Шенье и Жан-Антуан Руше (1794). По легенде, Андре Шенье предсказал перед смертью падение Робеспьера. По Платону, душа поэта в конце пути находится между двумя мирами и видит будущее.

Жак Бен де Сен-Виктор начал свой творческий путь со стихов и с сборника биографий «Великие несчастные поэты» (Saint-Victor 1802) – от Гомера до Никола Жильбера – и попал в тюрьму при Наполеоне за участие в роялистском заговоре.

Нет необходимости напоминать ни об усилении кладбищенской, загробной, элегической поэзии в Европе в конце XVIII – начале XIX в. (Вацуро 1989, Вацуро 1994), ни о моде на байронизм с оттенком богоборчества. Французский романтизм видит в поэте носителя высшей мудрости. Но – непонятого, неслышанного, непризнанного. Шарль Мильвуа («Умирующий поэт», 1812), Альфонс де Ламартин («Умирующий поэт, 1823) Альфред де Виньи («Стелло», «Чаттертон») и другие рисуют смерть как истинный удел поэта, чье царство не от мира сего (Diaz 1990). Б. Виар считает, что романтизм предлагает семь возможностей покинуть мучительную повседневность, семь священных перевоплощений (ипостасей): любовь, природа, мистика, революция (утопизм), путешествие в пространстве или во времени, искусство и самоубийство (Viard 2010).

Для русских писателей важно в первую очередь противостояние поэта и власти, кончающееся ссылкой или гибелью. Бунтарство становится формой самоубийства. Самоубийство – формой бунтарства, отказом от капитуляции. Поэты примеривают к себе судьбы Овидия (от Пушкина до Мандельштама и Бродского), Андре Шенье (от Пушкина до Цветаевой), Байрона (от К. Рылеева, В. Кюхельбекера, И. Козлова, Д. Веневитинова написавших стихи на смерть Байрона, до Пушкина /Жирмундский 1978/ и Лермонтова) и предсказывают свое будущее.

«Евгений Онегин» построен как перебор возможных биографий Ленского (гибель на дуэли, семейная жизнь; «Иль в ссылке, как Наполеон, / Иль быть повешен, как Рылеев», черновой вариант 6-ой главы) и Онегина (вплоть до восстания декабристов в 10-ой главе). И совершенно так же «Герой нашего времени»: погибнуть на войне, на дуэли, от пули шального казака, но в любом случае бросить вызов судьбе. Ю.М. Лотман в статье «Смерть как проблема сюжета» подробно разобрал дуэльную тактику Ленского / Онегина и сопоставил с тактикой Пушкина / Дантеса. Но и Лермонтов ведет с Мартыновым, как Печорин с Грушницким.

«Темен жребий русского поэта...» В XIX и в XX в. ситуация повторяется вновь и вновь: ссылки, тюрьмы, казни – и самоубийства...

Думается, что именно к этой традиции примыкает творчество Николоза Бараташвили. Его жизнь точно укладывается в романтический канон: бедность, любовная драма, болезни, обиды, и даже трагикомическая дуэль с родным дядей Ильей Орбелиани. Страдания и предчувствие ранней кончины открывают путь к мистическому постижению жизни. Поэт пишет о преодолении смерти в поэтическом полете («Мерани»), о любви к земной женщине и к Богородице, о вознесении души к Создателю из юдоли скорби:

Он прекрасен без прикрас.  
Это цвет любимых глаз.  
Это взгляд бездонный твой,  
Напоенный синевой.  
[...]  
Это легкий переход  
В неизвестность от забот  
И от плачущих родных  
На похоронах моих.

Это синий негустой  
Иней над моей плитой.  
Это сизый зимний дым  
Мглы над именем моим.

(«Синий цвет». Пер. Б. Пастернака)

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Берков 1947:** Берков П.Н. Из русских откликов на смерть Вольтера. *Вольтер. Статьи и материалы*. Л., 1947.

**Вацуρο 1994:** Вацуро В. Э. *Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа»*. СПб, 1994.

**Вацуро 1989:** Вацуро В.Э. Французская элегия XVIII–XIX веков и русская лирика пушкинской поры. *Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры*. Москва, 1989. С.27-48.

**Жирмундский 1978:** Жирмундский В.М. *Пушкин и Байрон*. Л., 1978.

**Лотман 1994:** Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета. *Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа*. М., 1994. С.417-430.

**Паперно 1999:** Паперно И. *Самоубийство как культурный институт*. М., НЛЮ, 1999.

**Adamy 1997:** Adamy P. *Les corps de Jean-Jacques Rousseau*. Paris, 1997.

**Ваессче 1997:** *La gloire et l'effroi. Sept morts sous la Terreur*. Paris, 1997.

- Bénichou 1973:** Bénichou P. *Le sacre de l'écrivain: 1750-1830*. Paris, 1973.
- Bouquetin 2003:** Bouquetin F. *Jean-Jacques Rousseau, femme sans enfants? Essai sur l'analyse des textes autobiographiques de J. J. Rousseau à travers sa «langue des signes»*. Paris, 2003.
- Bréhant, Roche 1989:** Bréhant J., Roche R. *L'Envers du Roi Voltaire (quatre-vingts ans de la vie d'un mourant)*, Paris, 1989.
- Clément 1772:** Clément J.M.B. *Boileau à Voltaire*. Paris, 1772.
- Desnoiresterres 1879:** Desnoiresterres G. *Iconographie voltairienne: histoire et description de ce qui a été publié sur Voltaire par l'art contemporain*. Paris, 1879.
- Desnoiresterres 1967:** Desnoiresterres G. *Voltaire et la société au XVIII siècle. Retour et mort de Voltaire*, [Paris, 1871-1876], Genève, 1967.
- Diaz 2014:** Diaz J.-L. L'écrivain comme pouvoir (1778-1864). *Écritures du pouvoir et pouvoirs de la littérature* / éd. S. Triaire, A. Vaillant. Montpellier, 2014. P.143-160.
- Diaz 1990:** Diaz J.-L. Lamartine et le poète mourant. *Romantisme*. 1990. N°67, P. 47-58.
- Dictionnaire ... 1996:** *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau* / éd. R. Trousson, F.S. Eigeldinger, Paris, 1996.
- Favre 1978:** Favre R. *La Mort dans la littérature et la pensée française au siècle des Lumières*. Lyon, 1978.
- Folquier 1778:** Folquier F.J. *Lettre aux auteurs du Journal de Paris*, 12 juillet 1778 // *Correspondance littéraire*, t. XII. P.138-143.
- Correspondance littéraire:** *Correspondance littéraire* / éd. M. Tourneux. Paris, 1877-1882.
- Harel 1781:** Harel E. *Voltaire, particularités curieuses de sa vie et de sa mort*. Porrentruy, 1781.
- Haroche-Bouzinac 1992:** *Voltaire dans ses lettres de jeunesse (1711-1733)*, Paris, 1992.
- Inventaire Voltaire 1995:** *Inventaire Voltaire* / éd. A. Magnan. Paris, 1995.
- Jansen... 1979:** Jansen P., Moureau F., Van Dijk S. L'événement dans les périodiques (1<sup>er</sup> mai-31 août 1778). *Revue d'histoire littéraire de la France*. 1979. N°79. P.233-243.
- La Harpe 1802:** La Harpe J.-F. de. *Correspondance littéraire*, 2<sup>e</sup> éd. Paris, 1802.
- Lachèvre 1908:** Lachèvre F. *Voltaire mourant. Enquête faite en 1778 sur les circonstances de sa dernière maladie publiée sur le manuscrit inédit et annoté*. Paris, 1908
- Le Bègue de Presle 1778:** Le Bègue de Presle A.G. *Relation ou notice des derniers jours de M. Jean-Jacques Rousseau*. Londres, 1778.
- Lébois 1960:** Lébois A. *La Mort chrétienne de M. de Voltaire*. Paris, 1960.
- Leig 1979:** Leig R.A. La mort de Jean-Jacques Rousseau: images d'Épinal et roman policier. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1979, mars – juin (79<sup>e</sup> année), n 2-3. P.187-198.
- Leith 1979:** Leith J.A. Les trois apothéoses de Voltaire // *Annales historiques de la Révolution française*, 1979, avril - juin. P.161-209.



**Marchand 1771:** Marchand J.H. *Testament politique de M. de V....., Revue, corrigée et augmenté de son Codicille, avec des Notices historiques et critiques* [S. 1.], 1771.

**Mickle 1770:** Mickle W. J. *Voltaire in the Shades; or, Dialogues on the Deistical Controversy*. London, 1770.

**Perrault 1993:** Perrault Ch. *Mémoires de ma vie*. Paris, 1993. P. 134.

**Pomeau 1994:** Pomeau R. *La Religion de Voltaire*. Paris, 1994.

**Rétif de la Bretonne 1979:** Rétif de la Bretonne N. *La découverte australe par un Homme-volant, ou Le Dédale français* [1781]. Paris, 1979.

**Richard 1776 a:** Richard Ch. L. *Voltaire de retour des Ombres, et sur le point d'y retourner pour n'en plus y revenir, à tous ceux qu'il a trompés*. Paris, 1776.

**Richard 1776 b:** Richard Ch. L. *l'Épître de M. de Voltaire aux Parisiens*. Paris, 1776.

**Richard 1775:** Richard Ch. L. *Voltaire parmi les ombres*. Paris, 1775.

**Rousseau 1782:** Rousseau J.-J. *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*. Genève, 1782.

**Saint-Victor 1802:** Saint-Victor, J. Bins de. *Les grands poètes malheureux*. Paris 1802.

**Sélis 1761:** Sélis N. *La Relation de la maladie, de la confession, de la fin de M. de Voltaire, et de ce qui s'en suivit*. [S. 1.], 1761.

**Sgard 1979:** Sgard J. Morts parallèles. *Dix-huitième siècle*. T. 11. 1979. P.15-26.

**Sgard 2006:** Sgard J. *Vie de Prévost, 1697-1763*. Laval, 2006.

**Trousseau 2000:** Trousseau R. *Jean-Jacques Rousseau jugé par ses contemporains: Du Discours sur les sciences et les arts aux Confessions*. Paris, 2000.

**Viard 2010:** Viard B. *Les 100 mots du romantisme*. Paris, 2010.

**Voltaire Catherine II 2006:** Voltaire Catherine II. *Correspondance 1763-1778* / éd. A. Stroeve. Paris, 2006.

**Wagnière 1926:** Wagnière J.L. Relation du dernier voyage de M. de Voltaire à Paris, et de sa mort. *Mémoires sur Voltaire*. Paris, 1826. T. 1. P. 113-172.

რომანტიზმის ნაციონალური ინვარიანტები.  
ნაციონალური იდენტობის საკითხი და კულტურული  
მარკერები

**National Invariants of Romanticism.  
The Issue of the National Identity and Cultural Markers**

---

ŪRATĖ LANDSBERGYTĖ-BEČER

*Lithania, Vilnius*

*Lithuanian Culture Research Institute*

**The Road of Romanticism in Lithuanian Culture and  
its Turn into Baltic Identity**

Romanticism is a very important and fundamental issue for formation of the Lithuanian identity. Its source was in the poetry written by the great romantic poets of XIX century like Adam Mickewicz, Julius Slowacki, and later the Lithuanian patriot Maironis who called for national uprising. His verses are like eternal inspirational motifs for formation of the Lithuanian identity, based on the great past of the medieval state and its heroes. His poetry opened up the images of old castles, forest, sea, nature at night and human loneliness, with turning points of God's love and the church, organ, bells, towers, and the architecture of Vilnius, its old Baroque style, inspiring even contemporary images. Romanticism transforms itself into a new Baltic identity for the fight with darkness of the night of history and the sunrise of the post-apocalyptic Nordic horizontal.

**Key words:** past, road, turn, freedom, power.

**Introduction**

This research corresponds with the research of German and other colleagues who discuss the turn of romanticism to modernism. A few important topics are explored here which mark out some significant differences in interpretation of romanticism.

Lithuania is the state with awakened self-awareness, constantly losing and reconstructing its statehood. Profound moral points being a state with European values lie hidden in its sovereignty. Both Lithuanians and Polish “are pressured

to think historically”. And from this point of view Lithuanian romanticism can be discussed and understood.

Formation of Lithuanian identity and national self-consciousness started with images of creators of the Romantic era and the glory of the medieval Lithuanian state. It also inspired the works of the great Polish poets-romantics: A. Mickiewicz (“Grażina”, “Konrad Walenrod”), J. Slowacki, I. Kraszewski (“The Crusaders 1410”). The grandeur of the past is the image of the Grand Duchy of Lithuania from the Baltic to the Black Sea and the image of the Polish–Lithuanian Commonwealth known as the “Republic of the Two Nations“. It has become an indispensable source for national self-awareness and creative political romanticism awakened motivation. It shaped the idea of statehood—the national state, the national rebirth in the late XIX century and the call of its most important messengers (V. Kudirka, J. Basanavičius, Maironis, M. K. Čiurlionis). The outcry for the grandeur of the past with breakthroughs of waves of romanticism excited Lithuanian cultural consciousness in the last two centuries.

**The main road of Lithuanian romanticism: Maironis.** During this period (the end of the XIX and the XX century), the prophet of romanticism and of the freedom and the messenger of national renaissance becomes poet Jonas Mačiulis Maironis (1862-1932). He is a priest and a prelate whose romantic passionate poetry, as the essential power, remains an inexhaustible source of inspiration for the Lithuanian spirit. Two poets can be compared: Maironis and Adam Mickiewicz (1798-1885); they both called Lithuania as their Homeland almost in the similar way:

*Litwa, ojczyzna moja,  
Ty jesteś jak zdrowie  
(Lithuania, my homeland,  
You are like health...)  
(Adam Mickiewicz, “Pan Tadeusz”, 1834, Mickiewicz 1978:15)*

*Lietuva brangi mano tėvyne,  
Šalis, kur miega kapuos didvyriai...  
  
(Lithuania, my dear homeland,  
The country, where heroes are sleeping in graves)  
(Maironis, “Dear Lithuania”, 1888, Maironis 1956:173)*

Several archetypes of Lithuanian identity can be listed here, which have been awakened by Maironis’s romanticism and continue to act as an “unrestrained river flow” (Maironis, 1956: 86) up to now. They are:

1) The **forest**, the mysticism of the darkness and the rustle of trees, and **the power of resurrection of the past**, which hides in it. The first poem by

Maironis was “The Forest Sounds” published in “Aušra” (literally: dawn), the first underground Lithuanian newspaper, founded by J. Basanavičius. Actually it was an illegal newspaper because it was prohibited to publish anything in the Lithuanian language using the Latin alphabet because of the Polish–Lithuanian Uprising in 1862-64 against Russian Empire. Publication lasted about 40 years and inspired the national movement, deeply grounded on romanticism.

*Miškas ūžia, miškas gaudžia  
Vėjas žalią medį laužo  
Nuliūdimas širdį spaudžia  
Lyg kad replėmis ją gniaužo*  
[Forest sounds with rage, forest hums  
Wind breaks a young green tree  
Sorrow holds the heart  
Feels like being gripped with claws]  
*Girios tamsios, jūs galingos,  
Kur išnykote plačiausios,  
Dienos praeities garsingos,  
Kur pradingote brangiausios...*  
[Deep dark forests, you are powerful,  
Where you disappeared,  
The broad days of the famous past,  
Where you got lost, my dearest ones...]  
*Miškas verkia didžiagirių  
Baisūs kirviai jas išskyrė  
Verkia Lietuva didvyrių  
Jų neprikelia Tėvynė*  
[Woodland cries for lost forests  
The horrible axes separated them  
Lithuania cries for heroes  
Homeland cannot resurrect them]  
(1883)  
(Maironis, 1956:53)

The image of the forest is a deeply rooted archetype of Lithuanian subconsciousness and spiritual existence, accomplishing this mission throughout the XX century. After 1945 it transformed itself into a true defense of the nation, when resistance to the Soviet occupation was concentrated in the forests and the *forest brothers*—the heroic fight of Lithuanian partisans. This paradigm line “forest nation” in Lithuanian culture and the formation of Baltic identity is especially deeply connected with the various layers of creative consciousness and with the archetypal essence of intersection of paganism and Christianity, with *resistance against the evil* which means the survival of the nation through nature.

In XXI century the image of a forest still remains in Lithuanian consciousness as the *voice of a bird*, untouched by darkness, which represents the pure sacrality of nature (Algirdas Martinaitis Cantata “The Path of the Sun”, 2011).

2) The second archetypal support of Lithuanian identity is the **sacrality** through Catholicism and the Catholic church which marks the universality of Lithuania. These are the bells, hymns, organ and spirituality—paradigm of belonging to brotherhood of the spirit of the world. Maironis’s poem, which became the second national song “Dear Lithuania”, also brings up this image of church towers, bells and organ into the consciousness of identity of the Lithuanian Christianity.

*Kai ten per sumą visi sutarę  
Graudžiai užtraukia “Pulkim ant kelių”,  
Jausmai bedievio vėl atsiradę  
Tikėti mokos iš tų vaikelių.*  
(“Lietuva brangi”, Maironis, 1956:173)

*[During the midday mass in full agreement  
Crowd sings “Get down on the knees”  
Reappeared feelings of the godless person  
Learn from of these little children how to believe.]*  
(“Dear Lithuania”, Maironis, 1956: 173)

The poem-song by Maironis symbolized the very essence of Lithuanian selfhood and became the second anthem of Lithuania, and its music was written by a composer, organist and patriarch of ecclesiastical music Juozas Naujalis (1869-1934).

Christian sacrality at the turn of the XX-XXI centuries transforms itself into the **essential** value of poetics of Baltic minimalism, forming a new category of post-apocalyptic sacral minimalism as the prayer in the field of music (A. Pärt, P. Vasks, B. Kutavičius). It is a geopolitically evolving paradigm of musical style, which intrinsically integrates into the space of globalization with its primary aesthetics of romantic breakthrough, the sunrise of minor cell of life, yet inspired by the mysteries of *alternative existentialism* – not of depressive frustration, but of survival.

3) Maironian dimensions of romanticism are the Baltic Sea (“Stretching Widely...”, Maironis, 1956:73), crumbling castles (“Trakai Castle”, Maironis, 1956:65), especially important the architecture of Vilnius and its night vision, tirelessly awakening the music of Lithuanian composers: “Just look at this! This is Vilnius, the palace looms widely between the hills. The night covers it in dark clothes with a fog, and it is deeply asleep...”(Maironis, 1956: 63). Here is also music created for Vilnius by contemporary composers: V. Montvila with his “The

Gothic Poem”, 1975, A. Martinaitis with his “Cantus relictus Vilnensis”, 2015, also M. Natalevičius’s “Urban Landscapes”, 2010, O. Narbutaitė’s “Centones meae urbi”, 1998, B. Kutavičius’s “Epitaph for Passing Time”, 1990, and others. The architecture of Vilnius is like a gravity of infinity, linking the past and the future with structures of the cathedral of eternity.

4) Another fundamental category of romanticism, transforming itself into Baltic minimalism, and into the music of contemporary authors is the human **loneliness**, absorbing the signs of God’s closeness, night’s voices, longing for intimacy, which runs through the most beautiful poems of Maironis with marvelous lyrics of unfulfilled and hidden love which gentle intensity became the famous songs over time.

*Užmigo žemė, tik dangaus  
Negęsta akys sidabrinės.  
Ir sparnas miego malonaus  
Nemigdo tik jaunos krūtinės.*  
(“Užmigo žemė”, Maironis, 1956:91)  
*[The earth fell asleep, only the heaven’s  
Silver eyes do not fade away.  
And the wings of a sweet sleep  
Cannot put to rest a young heart. ]*  
(“The Earth Fell Asleep”, Maironis, 1956: 91)

The musical waves of silence and the warmth of the night’s lonely streams flood the space in the song, created by Česlovas Sasnauskas (1867-1916) according to this poem.

5) Other dimensions opened by romantic poets are high mountains and the “other space“ which came into the Lithuanian art already containing aspects of the contact with modernity in Čiurlionis’s style. The sea wave and monotony of the rhythm are the motifs of transformations of romanticism into symbolism, inspired by M. K. Čiurlionis, which became the main regularities in the Baltic minimalism too. Poetics of transcendentalism emerges here absorbing the contemporary aspects of modernism.

So the main factors of romanticism which enter the XX century and contemporary Lithuanian discourse are: 1) the grandeur of the past and symbols of statehood, 2) Christianity and the dimension of the sacrality of Catholic Church—bells, organ, chants, 3) forest and the poetry of nature’s depths—a very Lithuanian and half-pagan archetype, 4) Vilnius architecture—a witness of spirituality and statehood, and the kingdom of time—cultural space for comprehension of a global self, 5) night’s transcendence and hymns of loneliness, from Maironis to the “silence” of Arvo Pärt’s post-apocalyptic emptiness of modernism. Here romanticism transformed itself into a new power of horizontal of “Mannerheim

line” (This military defense line was constructed by Marshal of Finland Carl Gustaf Mannerheim during the Winter War against Soviet Union).

**Turning point 1: silenced romanticism as minimalism which is called a new simplicity or a new romanticism.** These factors of romanticism transformed themselves into the Baltic and Lithuanian identity, which experienced the political catastrophe in the middle of XX century, the explosion of the old European values, being razed to the ground and the pressure of distorted time (so-called Soviet occupation). Therefore, the expression of art both in music and poetry reflects primarily the transmutation of the catastrophe. It turns the changes to the art form into wandering around fragments of state and into enriched images of loneliness and hopeless longing. This creates an identity phenomenon “utterly alone” (film with the same name by J. Vaitkus, 2004), which allows to capture the state of isolation, dissemination as a breakthrough, resistance, and historical assessment of the situation, the intensity of internal resistance through the transition of fractures into the *never broken* continuity of the rhythm of monotony. This is a new imprint of the *Baltic identity as a principle of immunity* called the Baltic sacrality in the silent wait for eternal symbols, i.e. in minimalism. The action is transferred to another existence—a projection of waiting or farewell. Such may be the signs of antipodean Japanese–Lithuanian haiku merged in **music and poetry** (R. Motiekaitis’s “Pinetree Hearings”). Such a transformation of romanticism, feeling of the space ranging from “breakthroughs“ to the eclipse of the wave going towards the dissolution of prose minimalism in eternity, is an extremely Baltic and Lithuanian project, about how it is to survive and blend into the transcendental space.

The meanings of romantic poetry at the intersection of historical epochs were torn apart but survived the “big bang”—political conflicts, wars, which were vital for the Baltic states in the middle of the XX century. It should be noted that not just the Second World War, but especially the **post-war** period, which lasted about a decade, i.e. twice longer than the war, became a real apocalypse for the Baltic States. In other words, it is called the “European Explosion” (Judt, 2011: 27), which has essentially transformed, redefined the concept of torn apart romanticism and its meanings. Such terms as “freedom”, “peace”, “home”, “homeland”, “faith”, “loyalty”, “human rights” have been distorted, as if they were raped, torn from the inside, split into fragments, their origin, individual and meaningful meaning have been replaced.

**Turning point 2: Fluxus.** Another road of transformation of romanticism lingered in the subconscious and creative minds of the nation, it was coded inside metaphors and in strange anti-content and anti-romanticism, as if in a new proposed *model against lying*—anti-ideological joke of “mask in a mask”: *Fluxus* and Jurgis Mačiūnas and his project of “handing the socialist art to people”, 7th–8th decades, created by emigrants in the USA. (Mekas, 2007: 25). This way, anti-

romanticism or the conscious sarcastic distortion of romantic images enters the scenery on the both sides of the Atlantic, turning them into “torn apart texture” – an object, anti-art (e.g. splitting a piano with an axe in concert hall). However this factor was necessary to release the consciousness for principle **to decode the action and bring deconstruction** to the scene, which was capable irreversibly destroy the blocking ideological totalitarian system of distorted words – distorted time and all the fatalism. So, on the one hand, it is the total collapse of concepts with the ironic Fluxus slogan “Art belongs to people”, which sarcastically leads to the smart destruction of totalitarianism (Lukšas, 2010). This opens up the power of intellect: **Fluxus against romanticism** and the end of pathetic Soviet ideology.

**Turning point 3: back to history and Vilnius architecture.** On the other hand, traditional romanticism still *stands like the mountain range*, based on the history of statehood and the ancient glory, moving this line of feeling closer and closer to power. It is “shot songs” of partisans. It is not only also the whole series of drama by poet Justinas Marcinkevičius (1930-2011) “Mindaugas” (the first king of Lithuania, who started baptism of the state in 1251, Marcinkevičius, 1970), “Mažvydas” (Lithuanian Evangelical Pastor in Karaliaučius, who wrote the first Lithuanian book-catechism in 1547, Marcinkevičius, 1977), “The Cathedral” (about the architect of Vilnius Cathedral Laurynas Stuoka-Gucevičius in XVIII century, Marcinkevičius, 1971).

This dramatic triad, like pillars of pyramid, supported and erected the image of a state which was resistant to time and the Soviet era. Romanticism was not so much transformed here as it was turned into historicism and with a great sense stepped over boundaries of the epochs. It pierced the symbolism of time with the church towers once again, regaining the parameters of an undistorted drawing. The image and essence here became united in the drama of the individualities of the rulers. Accordingly, the musical compositions for Vilnius architecture were created (“Gothic poem” by V. Montvila, “Dramatic fresques” by F. Balsys, “Epitaph to Passing Time” by B. Kutavičius, “Gloria urbi” by V. Barkauskas), documentary films (“Water and Wind Fugue” by V. Imbrasas, “Time Passes Through The City” by A. Grikevičius), where silent sculptures of the cathedral with angry gestures called “the lost time” and did not bother about all hybrid and pathetic reality and the grimace of distortion. So, here romanticism reveals its great freedom full of powerful dynamics for painters. One of them, who mostly explored Vilnius, is Aloyzas Stasiulevičius (b. 1931). His painting cycles named “Vilnius in 1970” and “Vilnius baroque after 1985” are burning in red “with towers walls and panorama” of Vilnius’s churches, and with their gestures, challenging eternity over history. (Stasiulevičius 2006: 53). Vilnius is calling for this kind of romanticism. Its sources remain again as a supreme idea of time and existence and appeal to the sacred Baroque space.



The romanticism is about what the researchers of the pre-war Lithuanian national identity could not agree upon, what is Lithuanian identity based on: lyrics of nature or power of modernity, but then all was slashed by the Soviet epoch like with a sword “into two halves”: meditative dimension, which became a paradigm of sacredness, of “other space”, so called the first half, and the other half was filled with the provocation of historical break-ups and collapse, resistant pagan wilderness or Fluxus clown show, or speechless apocalypse – transformation of catastrophic modernism, which becomes only a “glow in the dark“ or the hum of deafening silence.

**Turning point 4: the turn of romanticism to musical dramaturgy as to the touch with the dark.** The transformation of romanticism into the apocalyptic wave, *the glow in the dark*, irreversible *procession of pilgrims* inspired by globalism is the real scale of a turning point which characterizes the Baltic minimalism and its visual dimension. The latter allows us to merge, unite and purify the essence of the Baltic identity—the motifs of silent idealism (Landsbergytė, 2011: 245). The slow and irreversible procession of “pilgrims to the Holy Land”, the stalled time, the exit gates like in a Buddhist shrine, but in the music it becomes a form of passacaglia, opens the mysteries of romanticism, poetics of minimalism, and world transformation, so called procedural dramaturgy undoubtedly lurking in the depths of the Baltic identity.

**Turning point 5: music in music. Intertextual and interdisciplinary interaction.** After Maironis, and J. Marcinkevičius—two great colossi of romanticism of the XX century in Lithuanian culture, we observe the New romanticism in music, which has turned from minimalism to another path—the *music in music* (Landsbergytė, 2015: 199), which is inspired by longing for pro-European culture and by the light of the greatest stars of romanticism (F. Schubert, F. Chopin, R. Schumann, G. Puccini, R. Wagner, A. Bruckner, L. van Beethoven, etc.).

The convergence of literature and music here takes on another transferred meaning: literary text becomes a very important factor like a long musical title, no less important than a few musical notes, opening up the psychological depths of the content. These are “I am seeing my friend off and we are taking the last look at the snow-covered February trees...”, “Vision”, “Herald”, “Aurora lucis”, “The Chants of the Last” by V. Bartulis, “The Road to Silence” by O. Narbutaitė, “Awakening of the Bright Blossoms of the Night“, “Clavier Of The Life-Giving Water”, “Cantus ad futurum” by A. Martinaitis, “Der Fall Wagner”, “Bruckner Gemälde” by M. Urbaitis and other works of the so-called new generation of romantics, which open up the infinite field of vision in music and the search for romantic mysteries. This reveals another page of high romanticism which has

been stuck in the present—the glow of the constellation of geniuses. It is like drinking from a cup of spirituality with an insatiable thirst. But it is also a glance back, and a confession of love to the “the great soul of Europe” (Donskis, 2015: 35), “going to silence” (O. Narbutaitė) and confused “waiting for barbarians” (A. Martinaitis). Romanticism here is “escorted”, it is a farewell, there is “nothing else to look for”, when waiting for new inspirational energy, and philosophical and musical **transformations of modernism** (Andrijauskas, 1995: 565).

In this way at the new intersection of centuries we have a technologically transformed and renewed “sign system” of romanticism, with its own magnificence and apocalyptic magic.

**Turning point 6: the eternal pilgrimage to the Orient.** This is special turning point for Lithuanians who are very conscious about their language roots reaching Sanskrit, India and being the oldest European language. Images of landscapes of distant countries then obtain the new meanings of romantic breakthroughs. There is the global interaction of creativity between enslaved nations. Like Paulius Normantas (1948-2017) Lithuanian traveler and photographer wrote: “Tibetians are my brothers”. This point is undoubtedly a very Lithuanian projection of *geo-romanticism*.

**The last turning point 7: catastrophic romanticism.** These are nuclear catastrophes, wars, aviation disasters and anticipation for the nature’s transformation of the world, what inspired the creators and are expressed in visual and intellectual energy. The aspect of romanticism remains precisely in a magnificent visual, while intelligence deconstructs the system, divides it into fragments, plays with them, and creates the strange field of *weltfremd* disorientation or disillusionment—Martin’s Heidegger’s field of emptiness. For example, these romantic and fragmented pieces hide in the latest works of Lithuanian composers: “Der Fall Wagner” (multiple versions in 1998-2010) by M. Urbaitis, “Centones meae urbi” (1998), “In der Leere” (2016) by O. Narbutaitė, “Tan-Tris-Tan-Tris” by R. Kabelis (2007), “Urban Landscapes” (2010), “Karachay” (2015) by M. Natalevičius. These works also reflect the concept of the ruins of architecture as a concept of the living past, and melting of the layer of hidden romanticism into *disintegrated textures*: the broken line, fragmentation, the “meta-network” of intonations, which spatially transforms into the metaphysical vault. Such a transformation of romanticism into the modern becomes a paradigmatic procession of the Baltic identity, reminding the procession of pilgrims, and a process, providing time to life, which is *frozen in stone*. So the line of historical patriotic romanticism, awakened from the crumbling castles, enters the post-apocalyptic Northern dimension—the plain, *frozen landscape* the steady monotony of rhythm, the “eternity” of the intonational cell in the ring of bells (tintinably style of

A. Pärt). The greatness of the past becomes the greatness of space—the depth of dimensions, the procession between the earth and heaven. Here romanticism is transcendentalized, becoming a cosmic theurgy, and the phenomenology which liberates the origins of idealism and irrationalism (Mickūnas, 2011: 32). The process has yet another turn in the field of human-nature relationship: the catastrophic collision. This collision and survival in nature, as it has already been mentioned, is paradigmatic in Lithuanian culture like in Baltic countries, covering all corners of existence, all the senses and visual palettes.

### Parameters of Baltic and Lithuanian identities

So we have the eternal “road signs“ inherited from romanticism: the grandeur of the past, universality of the church, the powers of nature, human loneliness and the baroque architecture of Vilnius, which excite and inspire the modernity of creative Lithuanian identities. The question is whether there is a difference between Baltic and Lithuanian identities inspired by romanticism?

Nevertheless, the modern Lithuanian identity inherited the images of great past, history and special link to Vilnius architecture. And the modern Baltic identity remains with limitless space of the Baltic sea, its rising waves, defense of the horizontal Nordic line and *rhythm monotony* as indescribable eternal power of memory of “frozen landscapes” and nature’s sacrality. There are specific differences too: Lithuanian-Polish relations in the *search of homeland* (Milosz, 2011:5), and resurrection of statehood *in the depth of loss* (Terleckas, 2014: 52). The structural power and energy of Vilnius architecture deeply influenced music and art and Lithuanian visual mentality (Stasiulevičius, 2006: 10). Lithuanian romanticism could be explained as a passion for the past, hidden in the psycho-archeology of images:

*Pelėsišiais ir kerpe apaugus aukštai  
Trakų štai garbinga pilis!  
Jos aukštus valdovus užmigdė kapai,  
O ji tebestovi dar vis.  
(Maironis, 1956: 65).*

*[With lichen and mould overgrown all around  
A time-honoured castle there looms!  
Its true high-born rulers now sleep below ground,  
Yet Trakai outlasted their tombs.]*

(Maironis, translation taken from web: <https://allpoetry.com>)

These gestures, opened in XIX century romanticism, returned with a new force at present moment of the history. It is also a specific Lithuanian phenomenon of the great state—the Grand Duchy of Lithuania, which unites Poland, Belarus, and Ukraine as a phenomenon of statehood identity, still alive and becoming active but remaining realistic in changing circumstances of a new geopolitics of the Eastern Europe.

**The power natural mythology** becomes a common Baltic space (“With the swing of the Western waves flood my chest with your cold tide” Maironis, 1956: 73), which at the same time soothes the pain of romanticism with the dimension of continuity of the Northern horizon. It helps to create a new survival mythology, transforming existentialism into another space, where vibrations of nature, impulses, “wind gusts” express the mystery of creativity and the emergence of life, and the line of “monotony of rhythm” (Čiurlionis, 1960:299). Thus, naturalism and cyclicity and their expression in the rhythm monotony are the transformation of romanticism into Baltic minimalism, the dimension of the Baltic identity in overturned time and the transformation from vertical to horizontal. In this case, it refers to music, the style of which acquires a specific post-apocalyptic symbolism at the end of the XX century—the image of eternity in the Baltic minimalism. This strong image of Baltic identity could be called a *soft Mannerheim line* in music (“Fratres”, “Spiegel im Spiegel”, “Annum per annum” by A. Pärt, “Campi lugentes” by G. Sakalauskas, “Interludium” by O. Narbutaitė, “Prutena”, “The Last Pagan Rites” by B. Kutavičius, “Via dolorosa” by A. Kalejs, “The Field” by I. Zemzaris, “Landscape With The Birds” by P. Vasks, etc.).

It can be argued that romanticism, as a cradle of Lithuanian cultural self-consciousness, crushed by the Soviet occupation, experienced *distorted times* and was “torn apart” by resistance and intellectual structuralism, became the new Baltic identity containing images of the “frozen landscape” in music.

The structural transformation of Romanticism in music is an important issue for the Baltic mission during the “changing times”.

The Baltic romanticism after the transformation into minimalism seeks spiritual unions with distant and great space nations: Indian, Japanese, Tibetan, Caucasian and Baltic. Poetics return here not in the form of verse, but in the form of universe. This is magic of the signs of entirety charged by the cathedral of the universe, expressed in musical vision.

**These pictures are illustrations of inspirational motifs in Lithuanians romanticism:**



*1. M. K. Čiurlionis "The Forest" [Miškas], (1907), painting.*



*2. M. K. Čiurlionis "The Past" [Praeitis], (1907), painting.*



3. M. K. Čiurlionis "The Sea. Finale" [Jūra. Finale], (1908), painting.



4. V. Orvidas "Lithuanian Crosses" [Lietuviški kryžiai], Orvidai Homestead–Museum of Stones, (1983), photograph.

5. A. Stasiulevičius "Vilnius Panorama" [Vilniaus panorama], (1972), painting.



## Conclusions

Lithuanian and Baltic identities are still deeply influenced by romanticism as a magnificent and inspiring power of different dimensions: **the past, the awakened space and the sources of nature, the architecture and religion.**

- The romanticism during the XX century **transformed itself into music of Baltic minimalism**, which is now called a “New romanticism”, “New simplicity” or the “Baltic sacrality”, established a new special link to architecture in the form of a “visual music”.

- Romanticism developed signs of longing for Europe, which means the cultural values of the great soul of Europe. This becomes a creation of a new romanticism with a link to literature. Music’s structuralism appears related to architecture. Transformation of romanticism leads to an audiovisual dimension.

- The specific Baltic sign of a returning romanticism is a historical memory: the *frozen landscapes of suspended time*, renewing the past with photography, pictures, archives, archetypes and archeology. This type of dramaturgy appears like contours of fractured romanticism, creating **post-apocalyptic transcendental landscapes.**

- Space and magnificent images have never vanished from the living memory of such romanticism. The expression of Baltic minimalism remains as an actual turn following the procedural dramaturgy of archetypes. Romanticism in the Baltic identity may become a “myth“ but still remains as a centre of gravity in the imagination of creators, returning to the vision of glory and the statehood.

## REFERENCES:

Andrijauskas, Antanas. *Grožis ir menas* [Beauty and Art]. Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1995.

Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Apie muziką ir dailę* [About Music and Art]. Ed. Čiurlionytė-Karužienė, Valerija. Vilnius: Vaga, 1960.

Donskis, Leonidas. *Didžioji Europa. Ese apie Europos sielą.* [The Great Europe. An Essay on the Soul of Europe]. Vilnius: Baltos lankos, 2015.

Judt, Tony. *Pokaris* [Postwar: A History of Europe Since 1945]. Vilnius: Baltos lankos, 2011.

Landsbergytė, Jūratė. “M. K. Čiurlionis ir R. Wagneris – du M. Urbaičio minimalizmo prasminiai kodai [M. K. Čiurlionis and R. Wagner—two semantic codes of M. Urbaitis’s minimalism]. In: *Menotyra*. 2011, t. 18, Nr. 3, ed. L. Budzinauskienė. *Studies in Art*. 2011, Vol. 18, No. 3. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2011, p. 243-256.

Landsbergytė, Jūratė. “Nietzsche shadow over Baltic minimalism, based on Mindaugas Urbaitis “Der Fall Wagner”. *Nietzsche in Cultural Context*. Yerevan: Yerevan State University Press, 2015, p. 197-209.

Lukšas, Vytautas. Jurgis Mačiūnas – lietuvis pakeitęs pasaulinę meno istoriją [Jurgis Mačiūnas—Lithuanian Who Changed the World’s Art History]. *www.Alkas.lt.*, 2010.11.02.

Maironis, Jonas. *Raštai*. [Writings], Vol. 1. Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla "Vaga", 1956.

Maironis, Jonas. *Trakų pilis*. [Trakai Castle]. Web: <https://allpoetry.com/Trakai-Castle>. Accessed on 17/09/17.

Marcinkevičius, Justinas. *Mindaugas*. [Mindaugas]. Vilnius: Vaga, 1970.

Marcinkevičius, Justinas. *Katedra*. [Cathedral]. Vilnius: Vaga, 1971.

Marcinkevičius, Justinas. *Mažvydas*. [Mažvydas]. Vilnius: Vaga, 1977.

Mekas, Jonas. *Trys draugai. Jurgis Mačiūnas. Yoko Ono, John Lennon*. [Three friends. Mačiūnas, Jurgis. Yoko Ono, John Lennon]. Vilnius: Dailės akademijos leidykla, 2007.

Mickiewicz, Adam. *Ponas Tadas*. [*Pan Tadeusz*]. Vilnius, Vaga, 1978.

Mickūnas, Algis. *Estetika. Menas ir pasaulio patirtis*. [Aesthetics. Art and World Experience]. Ed. Rūta Brūzgienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011.

Milosz, Czesław. *Tėvynės ieškojimas. Szukanje ojczyzny*. [The Search of Homeland.] Vilnius: Baltos lankos, 2011.

Stasiulevičius, Aloyzas. *Tapyba. Kūrybos erdvė*. [Painting. Creative space]. Ed. Aušra Poškutė. Vilnius: Dailės akademijos leidykla, 2006.

Terleckas, Vladas. *The Tragic Pages Of Lithuanian History 1940-1953*. Vilnius: Petro ofsetas, 2014.

## LADO MINASHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### **Nikoloz Baratashvili and the Problem of Fate of Kartli**

In his epic poem "Bedi Kartlisa" (Fate of Kartli) Nikoloz Baratashvili discussed the dramatic issue of the political orientation of Georgia. The poet's merit is not raising this issue (many thinkers were worried of it) but he was first who gave rational, documented answer on it. Baratashvili showed artistically, that country destiny was determined by existed political condition created during Krt-sanisi Buttle. Baratashvili showed clearly that reprimands expressed against King Erekle before, during and after N. Baratashvili – he threw us to Russian's hands – were unreasonable. Entering Georgia under Russia's patronizing did not depend on King Erekle's will but he foreseen its inevitability which was approaching Georgia from the North as an Empery of Russia and led the country carefully to meet it in order to avoid disasters. It was the King's wisdom and far-sightedness.

**Key words:** *Nikoloz Baratashvili; "Bedi Kartlisa".*



## ლადო მინაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ქართლის ბედის პრობლემა

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ინტერესები იმთავითვე ორმხრივ წარმართა: თუ, ერთი მხრივ, პოეტს აღელვებდა ზოგადსაკაცობრიო შინაარსის პრობლემები, მეორე მხრივ, მისი ფიქრები წმინდა ეროვნულ-პოლიტიკურ საკითხებს დასტრიალებდა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყუადლებოა პოემა „ბედი ქართლისა“ და ლექსი „საფლავი მეფის ირაკლისა“. პოემაში ნ. ბარათაშვილმა თავისი დროისათვის, და არა მარტო თავისი დროისათვის, მწვავე საკითხი განიხილა – საქართველოს პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი. უნდა ითქვას, ეს საკითხი ჩვენს დროში, ახლებურ ვითარებაში, თითქოს კვლავ იძენს აქტუალობას. ჯერ კიდევ ვახტანგ კოტეტიშვილი წერდა: „ჩვენ ორმუზდის ვაშლივით ძველიდამ დღემდე მხოლოდ საცილობელ საგნად გავმხდარვართ; სხვისთვის შურის და მტრობის მიზეზი, მსხვერპლადვე ვენიერებოდით მათ თავხედ მადას“ (კოტეტიშვილი 2016:15-16).

ნ. ბარათაშვილის პოეზიის მნიშვნელობა არ მდგომარეობს ქვეყნის ორიენტაციის საკითხის დასმაში. იგი ბევრს აწუხებდა ნ. ბარათაშვილამდეც და მის შემდეგაც. მნიშვნელოვანი ისაა, რომ პოეტმა მოფიქრებული და არგუმენტირებული პასუხი გასცა მას.

ნ. ბარათაშვილის პოლიტიკურ პოზიციასთან დაკავშირებით მკვლევართა შორის ერთსულოვნება დღესაც კი არ არსებობს.

ჩვენთვის ამ შემთხვევაში სავსებით მისაღებია, დამაჯერებელია ის აზრი, რომლის თანახმადაც, მეფე ერეკლესა და სოლომონ მსაჯულს შორის გამართულ პაექრობაში, რომელიც პოემა „ბედი ქართლისას“ მეორე კარშია წარმოდგენილი, პოეტმა ირაკლის ისეთი არგუმენტები წარმოათქმევინა, რომელთაც სოლომონმა არსებითად ვერაფერი დაუპირისპირა. მეტიც, მართალია, ნიკოლოზ ბარათაშვილმა არაჩვეულებრივი სიმკვეთრით გვიჩვენა სოლომონ ლიონიდის განცდათა კეთილშობილური ტრაგიზმი, მაგრამ ამასთანავე ქართლის ბედის საკითხში მისი პოლიტიკური ხედვის ერთგვარი შეზღუდულობაც გვანიშნა იმით, რომ ირაკლი მეორეზე თვით სოლომონ ლიონიდეს ათქმევინა:

მაგრამ ვინ იცის! იგი იქნება

უკეთ ჰფიქრობდეს, რაც გვეჭირვება? –

ბვრჯერ ღვთიურსა ზრუნვასა მეფის  
გონება ყმათა ვერა მიჰხვდების!

განა ამას ათქმევინებდა ბარათაშვილი სოლომონ ლიონიძეს, რომ არ ხედავდეს მეფის გადაწყვეტილების მიზანშეწონილობას, მიუხედავად იმ გულისტკივილისა, რაც მის გამოტანას ახლავს?! რასაკვირველია, არა. ამიტომ უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ პოემაში გაცემულია პასუხი კითხვაზე, თუ რამდენად მიზანშეწონილი იყო ირაკლის ნაბიჯი. პოეტი ამ ნაწარმოებში ამართლებს ირაკლის მოქმედებას. ნიკოლოზ ბარათაშვილის აზრს პოემაში სიცხადე არ აკლია, რამდენადაც ეს ეპიკური ფორმით დაწერილ „ჭეშმარიტ მხატვრულ ქმნილებას შეეფერება“ (კიკნაძე 2009:28-29).

სწორედ ამ მოსაზრებაზე დაყრდნობით ერთ გარემოებაზე გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ, რაც საგანგებოდ წინა ავტორებთან (გრ.კიკნაძე, ი. ევგენიძე) არ უნდა იყოს გახაზული.

საქმე ისაა, რომ ნ. ბარათაშვილმა პოემაში არა მარტო მიზანშეწონილობა აჩვენა ცხადად მეფის გადაწყვეტილებისა, არამედ და, რაც მთავარია, მეფე ერეკლეს დასაბუთებულად **ჩამოაშორა** ის საყვედური, თუ შეიძლება ითქვას, **ბრალდება**, რომელსაც უყენებდნენ მანამდეც და შემდეგაც – რუსთ ხელში ჩაგვადგოო. ხშირად უთქვამთ, დაუნერიათ, მეფე ერეკლე სწორუპოვარი მებრძოლი, სარდალი იყო, მაგრამ როგორც პოლიტიკოსი, შედარებით სუსტიო, გულუბრყვილობასაც კი სწამებდნენ, რუსებთან ნდობის თვალსაზრისით. ერთი თანამედროვე სახელოვანი პოეტი ამბობს: „ვერ იღავითაო“ მეფე ერეკლემ (მუხრან მაჭავარიანი).

მივყვეთ პოემის მსვლელობას: როცა სოლომონმა მოისმინა მეფის განზრახვის შესახებ, დიდად შეწუხდა: „მას არ სჯეროდა, რომ ირაკლის გულს ჰხედავდა იგი ესთ შეცვალებულს“. მისი მყისიერი რეაქცია ასეთია:

რასა მიბრძანებ...  
ბატონო, ღმერთი გადღეგრძელებდეს,  
ნუ გააგონებ მაგ ხმას ქართველთა,  
ესდენ შენზედა მსასოებელთა!

სოლომონი მეფეს დაჟინებით სთხოვს, თუ რუსეთთან შეკედლება აუცილებელია, შენ თვითონ მაინც ნუ გააკეთებ ამას, ნუ მისცემ შენზე მლოცველ ერს თავს სასაყვედუროდო, დაე, მან „ჰყოს კეთილ, ვინც ვერ განაგოს ქართლი“. უაღრესად მნიშვნელოვანია მეფის პასუხი:

კარგი ჩემო სოლომონ,

აი მივიღებ მე შენთ რჩევათა,  
და დავიდუმებ ჩემსა გულისთქმას,  
ნუ დაივინყებ მაგრამ ჩემს სიტყვას,  
რომ დღეს იქნება, თუ ხვალ იქნება  
ქართლსა დაიცავს რუსთ ხელმწიფება.

ერთი სიტყვით, გენიალურმა პოეტმა თვალნათლივ დაგვანახა, რომ მეფის ნებაზე კი არაა დამოკიდებული რუსეთის მფარველობის ქვეშ ქვეყნის შეყვანა, ეს კი არაა მეფის დამსახურება, არამედ ის, რომ მეფე უკვე ჭვრეტს იმას, რასაც მისი ყმანი ჯერ ვერც კი გრძნობენ, ხედავს მომავალს ისტორიის მსვლელობის, მის გარდუვალობას, იმას რომ გაძლიერებული რუსეთი კავკასიაში მოიწვეს, ანუ როგორც ნ. ბარათაშვილის დროიდან ერთი საუკუნის შემდეგ დიდი ქართველი ისტორიკოსი ნიკო ბერძენიშვილი იტყვის, მეფე ერეკლეს კი არ მოჰყავდა კავკასიაში რუსი, არამედ რუსი მოდიოდა კავკასიაში (ვიმონმებ პროფ. ვახტანგ გურულის მიხედვით). ერეკლეს შორსმჭვრეტელობა, სიბრძნე ისაა, რომ იგი ზრუნავს, თავისი ქვეყნისთვის შედარებით უმტკივნეულო გახადოს ეს გარდუვალობა, აარიდოს იგი ნგრევას, ხალხის უაზრო მსხვერპლს, თავად დაასწროს და პოლიტიკურ ენაზე განამტკიცოს რუსეთთან ურთიერთობა, კავშირი.

როგორც ერთი ბრძენი ამბობს, სიბრძნე ის კი არაა სიკეთე ბოროტებისაგან განასხვავო, კარგი ცუდისაგან, თეთრი შავისაგან, ამას ხომ ბავშვიც მიხვდება, სიბრძნე ისაა, ორი გარდუვალი ბოროტებისაგან აირჩიო ნაკლები ბოროტება.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით იძენს სრულიად გარკვეულ აზრს პოემა „ბედი ქართლისას“ დასასრული:

აღავსო კვალად ერმან ტფილისი,  
რა მობრძანება სცნა ირაკლისა,  
ქალაქი ისევ ჩქარად აშენდა,  
თუმცა ადრინდელს მრავალი აკლდა,  
ნარვიდნენ წელნი მოსვენებისა  
და კვლავ ირაკლიმ ხრმალი ბრძოლისა  
აღიღო ლეკთა შესამუსვრელად!  
არც სპარსნი დარჩნენ დაუმარცხებლად  
სიბერის ჟამსა მოიცა ძალი  
და შეაძრწუნა კვალად ოსმალი.  
კვლავ ასახელა თავის სახელი,  
მაგრამ ამაო იყო ყოველი:  
დიდი ხანია გულს ირაკლისა  
გარდუწყვეტია ბედი ქართლისა.

ნ. ბარათაშვილს აწუხებს ეს პრობლემა. მისი მიზანია ქართველებს გაუაზროს დიდი ერეკლეს ღვანლი და დამსახურება არა მარტო მოცემულ კრიტიკულ მომენტში, პრობლემის გადწვევებისას, არამედ მეფის პოზიციის მნიშვნელობა ქვეყნის მომავლის თვალსაზრისით. ამას ემსახურება შესანიშნავი ლექსი „საფლავი მეფის ირაკლისა“, სადაც ლირიკული „მიდგომის ფარგლებსაც სცილდება“ (გრ. კიკნაძე). პოეტი, მკაფიოდ მიუთითებს რუსეთთან დაკავშირებით გამოწვეულ შედეგებს, რამაც მიუხედავად რუსეთის იმპერიული ზრახვებისა, რასაც შედეგად საქართველოს სამეფოს სახელმწიფოებრივი რღვევა მოჰყვა, ქვეყნის მომავალი უნდა განსაზღვროს.

ნ. ბარათაშვილის ამ ლექსს ერთობ უდიერად ექცევიან ბოლო დროს, აძეგებენ სასკოლო სახელმძღვანელოებიდან, ასე გასინჯეთ, კონიუნქტურულ ლექსადაც კი თვლის ზოგიერთი ავტორი. ნ. ბარათაშვილის როგორც პოეტის გულწრფელობაში დაეჭვება ნებისმიერ შემთხვევაში, რბილად რომ ვთქვათ, მკრეხელობა თუ არა, უხერხული მაინცაა. ნ. ბარათაშვილისათვის ყველა შემთხვევაში „უცხოა კომპრომისი“ (პ. ინგოროყვა).

ლექსში განვითარებული აზრი მეფე ერეკლეს პოლიტიკური ნაბიჯის „ნაყოფის სიტკობზე“ („ან ვჭამთ ნაყოფსა მისგან ტკობისა“) არამც და არამც არ ნიშნავს, რომ პოეტი მორჩილებას ან უარეს შემთხვევაში კმაყოფილებას გამოთქვამს იმის გამო, რაც საქართველოს რუსეთის თვითმპყრობელურმა პოლიტიკამ დამართა. ნ. ბარათაშვილის პოეზია ხომ თავისუფლებისათვის ბრძოლის წყურვილის, არსებულთან შეურიგებლობის, დაუმორჩილებლობის გამომხატველი პოეზიაა.

დასასრულ, ერთ მტკივნეულ საკითხსაც უნდა შევხვით. ამ საკითხის თვალსაჩინოდ წარმოსაჩენად ასეთ მაგალითს უნდა მივმართოთ: ცნობილი პუბლიცისტი და მოღვაწე გიორგი ლასხიშვილი თავის „მემუარებში“ მოგვითხრობს ერთი „საინტერესო შეხვედრის“ შესახებ.

ქართველი ახალგაზრდებს, შეპყრობილთ, ოდესიდან ეტაპით საქართველოში გზავნიან. როსტოვს რომ გამოვცდითო, – წერს გ. ლასხიშვილი – რომელიღაც სადგურზე საპატიმრო ვაგონში კიდევ ორი ტუსაღი შემოიყვანეს. ერთმა მათგანმა მაშინვე მიიქცია ყურადღება. „მაღალი, მშვენიერი, ტანადი, ჩვენებურად გამოწყობილი მოხუცი იმერელ თავადად მივიღეთ. სალდათებმა იგი ჩვენთან დასვეს. აღმოჩნდა, რომ ახოვანი მოხუცი ყაბარდოელი იყო. მე პირველად შევხვდი ჩრდილოკავკასიელს და ცნობისმოყვარეობით გამოვესაუბრე. რუსულად მშვენივრად ლაპარაკობდა, თითქმის უაქცენტოდ და არც თუ მაინც უსწავლელი იყო. მე გადაკვრით დავუნყე ლაპარაკი კავკასიის მდგომარეობაზე. როგორღაც უხალისოდ მაძღვედა პასუხს და მეც თავი და-

ვანებე. მერე ჩვენ გამოგვკითხა ვინაობა. როცა გაიგო, ქართველები ვიყავით, სიამოვნება გამოგვიცხადა. კარგა ხანს სიჩუმის შემდეგ ღრმად ამოიოხრა და სთქვა:

– როცა კავკასიის მზე ჩაესვენა, მთელი ჩვენი ქვეყანა მაშინ დაიღუპა.

მე ვიფიქრე, შამილს გულისხმობს-მეთქი და ამიტომ რაღაც იმის შესახებ ვკითხე.

– არა ყმანვილო, – მიპასუხა მოხუცმა, – მე შამილზე როდის მითქვამს, კავკასიის მზე – საქართველო იყო. საქართველომ თავი დაიღუპა და კავკასიაც თან გაიყოლია.

ჩვენ საუბრის საღერღელი აგვეშალა, მაგრამ მერე ხმა აღარ გაუცია ჩვენთვის“ (ლასხიშვილი 2006:164). მაგალითების მოხმობა მრავლად შეიძლება, რაც იმას დაადასტურებს, რომ ჩრდილო კავკასიის ხალხებში ერთგვარად განმტკიცებულია აზრი, რომ ქართველებმა, რომლებსაც ეს ხალხები პატივს სცემენ და აფასებენ, თავის თავიც დაიღუპეს და კავკასიელებიც დაღუპეს, რუსებს რომ ეპატიჟებოდნენ კავკასიაში. მათ ამ თითქოს საფუძვლიან საყვედურს ჩვენ ქართველები კუთხეში მომწყვდეულებით კი არ უნდა ვისმენდეთ და ვერაფერს ვპასუხობდეთ, არამედ უნდა ვუცნობიერებდეთ გენიალური ქართველი პოეტის თვალსაზრისს, პოემა „ბედი ქართლისაში“ გამოხატულს, იმ თვალსაზრისს, რომელიც დიდმა ისტორიკოსმა ნიკო ბერძენიშვილმა ასეთი ფომულით ჩამოაყალიბა: მეფე ერეკლეს (ე.ი. ქართველებს) კი არ მოჰყავდათ რუსი კავკასიაში, არამედ რუსი მოდიოდა კავკასიაში და მას მაშინ ვერა ძალა ვერ შეაჩერებდა.

ამრიგად, ნ. ბარათაშვილმა პოემაში „ბედი ქართლისა“ თავისი დროისათვის და არა მარტო თავისი დროისათვის, მწვავე საკითხი დასვა – საქართველოს პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი. ეს საკითხი ჩვენს დროში ახლებურ ვითარებაში ერთგვარად კვლავ იძენს აქტუალურობას. ნ. ბარათაშვილის დამსახურება ამ პრობლემის დასმაში კი არ მდგომარეობს, რამდენადაც იგი ნ. ბარათაშვილამდეც აინტერესებდათ და მას შემდეგაც, არამედ მნიშვნელოვანი ისაა, რომ პოეტმა ამ მღელვარე საკითხს მოფიქრებული და დასაბუთებული პასუხი გასცა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ერეკლე მეფეს არა მარტო შეუვალ არგუმენტებს წარმოადგენინებს რუსეთის მფარველობაში შესვლის სასარგებლოდ, რასაც ბრძენი მსაჯული ხელშესახებს ვერაფერს დაუპირისპირებს, მხოლოდ სურვილების დონეზე დარჩება, არამედ, რაც ძალზედ მნიშვნელოვანია, პოემის მიხედვით, პოეტი მეფე ერეკლეს აარიდებს იმ საყვედურს, უფრო სწორად, იმ ბრალდებას, რასაც ხშირად უყენებდნენ მას – რუსის ხელში ჩაგვადგო. ნ. ბარათაშვილის მიხედ-

ვით, მეფის დამსახურება ის კი არაა, რომ რუსეთთან კავშირისაკენ ქვეყანა თავისი ნებით, სურვილით მიჰყავდა, არამედ ის, რომ ბრძენი მეფე ხედავდა იმას, რასაც სხვები ვერ გრძნობდნენ, რომ „დღეს იქნებოდა თუ ხვალ“, რუსეთი კავკასიაში შემოიჭრებოდა. მეფე ერეკლე იმაზე ზრუნავდა, რომ საქართველოსთვის დაპყრობის ნგრევა აერიდებინა და ისედაც შემცირებული ქართველი ხალხი ახალი უაზრო მსხვერპლისაგან დაეცვა, რუსეთთან ადრევე განემტკიცებინა ურთიერთობა პოლიტიკური ხელშეკრულებით.

### **დამოწმებანი:**

**კიკნაძე 2009:** კიკნაძე გრ. *თხზულებანი ხუთ ტომად*, ტ. IV. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.

**კოტეტიშვილი 2016:** კოტეტიშვილი ვ. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2016.

**ლასხიშვილი 2006:** ლასხიშვილი გ. „მემუარები“. *ქართული მწერლობა*. ტ. 27. თბილისი: 2006.

**ANNA R. MURADOVA**

*Russia, Moscow*

*Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences*

## **Celtic Romanticism in French Literature: From Matière de Bretagne to Chateaubriand**

The French Romanticism is hardly imaginable without the Celtic, more exactly Breton literary sources. The impact of Breton Medieval literature on the French poetry and prose was considerable in XI – XIIth centuries: Tristan and Isold love story and Arthurian cycle. “Les memoires d’outre-tombe” by Francois-Rene de Chateaubriand born and brought up in Brittany are partly based on local ghost stories. The publication of the bilingual Barzaz Breiz by Theodore Hersart de la Villemarqué in 1839 inspired by Breton folk songs was a step forwards the romantisation of contemporary Brittany and its culture.

**Key words:** Celtic literature, Breton literature, Breton Literature, French Literature, Bardic poetry

**А. Р. МУРАДОВА**

*Россия, Москва*

*Институт языкознания РАН*

## **Кельтские мотивы во французской романтической литературе: от Matière de Bretagne до Шатобриана**

Французская литература эпохи романтизма не обошла своим вниманием модную в то время кельтскую тему, в поисках сюжетов обращаясь в том числе и к средневековой бретонской литературе.

Бретонская литературная традиция является продолжением островной, бриттской литературной традиции. Раннесредневековая литература Британских островов представлена как латинскими текстами (в основном это агиографическая литература и исторические произведения, наиболее известным из которых является «О гибели Британии» св. Гильды), так и поэтическими произведениями на бриттском языке, дошедших до нас в поздних списках. Сложная «ученая» бардическая поэзия с изощренной системой рифм и внутренних аллитераций требовала серьезной подготовки поэтов, обладавших сакральными функциями. С утратой бардами сакральных функций поэтическая традиция обрела новый статус, на первый план вышел эстетический компонент. Система внутренних аллитераций, характерная для бриттской поэзии, сохранялась в Бретани до XVIII века (Gourvil 1976).

В эпоху романтизма обращение к литературе Ирландии, Шотландии, Уэльса, Корнуэла и Бретани стало своеобразным продолжением поисков «благородного дикаря», однако в роли «дикаря» на сей раз стали выступать герои произведений, стилизованных под кельтский эпос.

Публикация так называемых «Оссиановых песен» Джеймсом Мак Ферсоном в 1761г. вызвало живой интерес европейской читающей публики к раннесредневековым ирландским текстам, более поздним валлийским, шотландским и бретонским, а также к современному фольклору кельтских окраин. Несмотря на то, что это произведение являлось литературной мистификацией, а не публикацией аутентичных текстов, именно оно вызвало интерес к фольклору кельтских окраин. Однако до изучения и научных публикаций фольклорных текстов в современном понимании было еще далеко. У Макферсона нашлось немало последователей, и кельтская тема стала весьма популярной в романтической литературе, так что к началу XIX возникла мода на кельтов и кельтское прошлое – кельтомания.

Кельтомания не обошла стороной и Францию, тем более, что французская средневековая литература в XI – XII вв. испытала сильное влияние бретонской литературной традиции. Именно тогда французский читатель познакомился с романами о Тристане и Изольде и Артуровским циклом. Всплеск интереса к бретонской литературе объяснялся серьезными изменениями в политической и социально-экономической жизни Бретани в XI в. В результате набегов викингов большое количество письменных документов было уничтожено, многие монахи, бывшие не только служителями культа, но и хранителями литературной традиции, покидали Бретань. Многие из знатных бретонцев укрывались в это время во Франции.

Именно в этот период бретонская поэзия становится популярной за пределами Бретани. До нас не дошли оригинальные образцы поэтических произведений на бретонском языке, которые были весьма популярны во Франции и Англии. Мы можем судить о характере бретонской поэзии лишь по отзывам современников и по тому огромному влиянию, которое она оказала на творчество трубадуров и труверов. Нужно отметить, что бретонский язык в ту пору обладал определенным престижем, по крайней мере, владеть этим языком было модно. Так, о прекрасной даме говорили:

«Ее красота была совершенной с любой точки зрения. Умная и приветливая, она одинаково хорошо говорила по-бургундски, по-франсийски, по-фламандски и по-бретонски...» (Lavaud, Nelli-Bruge 1960: 743).

Известно, что в основу французских «лэ» и так называемых «бретонских романов» Марии Французской, Кретьена де Труа, Беруля и Тома легли сюжеты, заимствованные из бретонской литературы, и часто действие этих произведений разворачивалось на территории Бретани. Менее известен тот факт, что в ту же эпоху создавалось множество анонимных поэм, таких как Graelent, Guingamor Lecheog, которые, по всей видимости, были гораздо ближе к оригинальным бретонским версиям (Minois 1996: 137).

В конце XI и начале XII века мода на бретонскую литературу достигла своего апогея. В это же время отмечен наибольший отток населения из Бретани на территорию тогдашней Франции. В истории французской литературы *Matière de Bretagne* занимает важное место, так как литература Британских островов и полуострова Бретань обогатила французскую литературу новыми сюжетами, не устаревающими и по сей день. Позднее, особенно в период Столетней войны и войны за бретонское наследство престиж бретонского языка и бретонской литературы падает, а после присоединения Бретани к Франции французский язык постепенно вытесняет бретонский в сфере культуры, образования и письменной литературы.



В интересующую нас эпоху романтизма бретонская (бретоноязычная) литература существовала в виде устного народного творчества, не вызывавшего особенного интереса у просвещенной публики до того момента, когда мода на кельтов добралась до Франции. С выходом в свет «Оссиановых песен» европейские читатели открыли для себя кельтскую культуру и литературу. В Бретани эти поэмы были встречены местными интеллигентами с энтузиазмом, тем более, что в конце XVIII существовали местнык аристократические литературные кружки, члены которых на досуге сочиняли итературные произведения на бретонском языке. Так, в замке Брезаль (Brezal) в Ландерно (Landerne) проводились бретонские вечера, участники которых, аббаты де Буабилли (de Boisbilly), Де Пентрез (de Pentrez), отец Ив де Кербеф (le Père Yves de Kerbeuff) и другие просвещенные люди развлекались сложением стихов на французском и бретонском.

Таким образом, всплеском кельтомания в Бретани мы обязаны не только МакФерсону и его литературной мистификации, но и произведениям местных авторов. Кроме тех, что были перечислены выше, следует упомянуть также священника Мартина (Dom Martin), автора книги «Религия галлов» (La religion des gaulois) 1727, а также труды лексикографов Грегуара де Ростренина и Ле Пеллетье. Научные труды наравне с работами литераторов пробудили интерес просвещенной публики к кельтским древностям. В результате возникла своеобразная мода на бретонский язык. Она привела к созданию в начале XIX века так называемой «Кельтской академии». В ее состав вошли Ле Бриган (Le Brigant), Ла Тур Д'Овернь (La Tour d'Auvergne), Жак Камбри (Jacques Cambry). Целью Академии было «воссоздать историю кельтов, отыскать памятники кельтской эпохи и исследовать, обсудить и объяснить», а также «изучить и опубликовать этимологии слов всех языков на основании кельтско-бретонского, валлийского и гаэльского». Последнее делалось с большим усердием и в основном за счет ложных этимологий. Так, Ла Тур д'Овернь в книге «Les origines gauloises» возводит название Пиренеев к бретонскому *per* (груша), а название Альп к бретонскому *al* «другой» и *rez* «конец». Члены «Академии» подхватили также старую идею о том, что бретонский являлся прародителем всех языков и достался людям от Адама и Евы, которая высказывалась уже в XVI столетии.

Такие рассуждения, несмотря на некоторую их гротескность, были исторически обоснованы и вызваны стремлением дать отпор греко-латинской цивилизации, которую несли с собой французский язык и французская культура. Как это часто бывает, навязывание иной культуры и иного языка приводила к стремлению возвысить в глазах общественности местный язык и местную культуру. Это «националистическое» движение, имевшее

своей целью поиск «кельтских (галльских) корней» зародилось еще в предшествующем столетии, и находило свое отражение в таких трудах, как: «Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troyes» (Иллюстрации Галлии и особенности Трои) Мэра де Бельж (Le Maire de Belge) 1509, «L'Építome de L'Antiquité des Gaules» (Изложение галльских древностей) Гийома дю Беллэ (Guillaume du Bellay) 1556 г, L'Histoire de L'estat et république des Druides (История и государственность республики друидов) Ноэля Тайпье (Noël Taillepied) 1585 г. В результате таких наукоподобных умозаключений бретоский язык обретал не менее достойную родословную, нежели греческий и латинский, а значит имел полное право существовать наравне с этими языками.

Но вернемся к так называемой «Кельтской Академии». Конечно, рассуждения «академиков» могут вызвать улыбку, но не нужно забывать также и о том, что в основном кельтоманией страдали аристократы, не принявшие французскую революцию и, соответственно, озабоченные поиском национальной бретонской идеи, соответственно, их «научные» изыскания были направлены именно на создание такой идеи. И все же кельтомены XVIII века подготовили почву для серьезных исследований в области бретонского языка. Прежде всего, их заслуга состоит в том, что они пробудили интерес к бретонской народной литературе, языку и истории Бретани. К тому же отчасти их усилиями сложилось романтическое восприятие Бретани как древней страны с увлекательной историей и мистической атмосферой.

Интерес писателей эпохи романтизма к Средневековью заставил вновь обратиться к Matière de Bretagne. К тому же бретонский фольклор, до того не привлекавший внимания образованной публики, начал вызывать живейший интерес. Так, в своих воспоминаниях о детстве Франсуа-Рене де Шатобриан опирается на местные былички о привидениях (Châteaubriant 2001). Однако самым ярким литературным произведением, базирующимся на бретонских фольклорных источниках, является двуязычный сборник Теодора Эрсара де ля Виллемарке Barzaz Breiz (Бретонские песни), изданный в 1839г. и написанный под явным влиянием МакФерсона. Благодаря этому сборнику, вызвавшему немало споров относительно подлинности вошедших в него баллад, возник интерес к бретонскому фольклору среди французской читающей публики.

Теодор Эрсар де ля Виллемарке родился близ Кемперле (Kemperle) в замке Плессис-Низон (Plessis-Nizon). Исследователи спорят о том, был ли бретонский его родным языком, однако несомненно то, что он рос в окружении людей, говоривших по-бретонски и в доме, где он провел детство часто бывали нищие и паломники, от которых, по его собственному

признанию, он впервые услышал народные песни и баллады. В 1833 г Виллемарке получил диплом бакалавра. Позже он продолжил свое образование в Школе Хартий (Ecole des Chartes) в Париже. В это время Виллемарке увлекся валлийским языком и культурой, оказавшей на него большое влияние, тем более, что валлийский язык в то время считался более «древним» и более «кельтским», нежели бретонский. Оба эти факта скажутся позже на манере обработки бретонских народных произведений, которые издавал Виллемарке.

Занимался Виллемарке и исследовательской деятельностью. Он подготовил издание словаря и грамматики Ж-Ф. Ле Гонидека (J-F. Ar Gonidec), а также издал следующие произведения: Средневековые бретонские поэмы (Poèmes Bretons du Moyen-Age, 1841), Великая Мистерия Иисуса (Grand Mystère de Jesus, 1865), Старинные Рождественские песни (Noëls Anciens, 1865). Однако наибольшую известность снискал сборник Barzaz Breiz, который до сих пор является предметом споров и разногласий.

Сборник Barzaz Breiz включает в себя 54 песни на бретоском языке с переводом на французский (33 «исторические песни», 16 любовных и застольных и религиозных песен). Эти произведения предваряются 82-х страничным предисловием. С публикацией «Сборника бретонских народных песен» сам факт существования бретонской народной литературы стал известен не только узкому кругу собирателей фольклора, но и широкой просвещенной публике Европы. Представленный как сборник народных песен и баллад, сборник вызывал множество вопросов. В балладах содержались упоминания не только о персонажах артуровского цикла, но и о друидах, древнекельтских жрецах. Такая архаика явно отсутствовала в бретонском фольклоре XIX века. Восторгом по поводу древности опубликованных в сборнике бретонских баллад последовало разоблачение: ни один из собирателей бретонского фольклора не обнаружил в народной литературе упоминания о друидах или короле Артуре. Barzaz Breiz был признан фальшивкой, тексты сборника – плодом воображения автора, а за Виллемарке закрепилась дурная слава обманщика.

На «споре из-за Barzaz Breiz» («La querelle du Barzaz Breiz») следует остановиться подробнее. В октябре 1867 года в Сен-Брие на международном конгрессе кельтологов Рене Франсуа Ле Мен (Réné-François Le Men), архивариус из Финистера, подверг Виллемарке и его сборник жесткой критике, обвинив его автора в создании фальсификации. Критика была столь беспощадной, что Виллемарке потребовал извинений и пригрозил Ле Мену судебным процессом. Тем не менее критика Виллемарке и его сборника продолжалась. Читателям, владеющим разговорным бретонским бросался

в глаза тот факт, что язык сборника, несмотря на наличие некоторых диалектных особенностей, подозрительно точно соответствует правилам, изложенным в «Грамматике» Ле Гонидека. К тому же к середине столетия романтическое видение народной поэзии уступило более реалистичному взгляду на нее, и присутствие в сборнике друидов и бардов, персонажей, полностью отсутствующих в народной традиции, также наводило на мысль о том, что Barzaz Breiz есть не более, чем очередная – пусть талантливая – литературная фальшивка.

Результатом подобной, весьма справедливой по сути критики, было скептическое и пренебрежительное отношение просвещенной, но не владеющей бретонским языком публики не только к сборнику и его автору. Более того, не владеющие бретонским языком исследователи стали подвергать сомнению сам факт наличия у бретонцев хоть сколько-нибудь стоящей литературы. Мнение это не изжито и поныне.

Однако были и те, кто выступал в защиту Виллемарке и бретонской литературы. В 1872 г. на конгрессе кельтологов в Сен-Брие Франсуа-Мари Люзель (F. M. Luzel) сделал доклад, в котором доказывал аутентичность песен, опубликованных в Barzaz Breiz.

Дискуссия продолжалась также на протяжении всего XX века. Так, Франсис Гурвиль высказал следующую точку зрения: большинство песен, легших в основу сборника были подвергнуты столь глубокой обработке, на уровне языка и содержания, что изменились до неузнаваемости (Gourvil F. 1976: 121). Многие имена персонажей были нарочито архаизированы, частично выдуманы. Более того, по мнению Ф.Гурвиля, тот факт, что Виллемарке, будучи обвиненным в подделке, не попытался даже оправдаться и не представил публике материалы, которые свидетельствовали бы о том, что он действительно записывал народные песни, свидетельствовал об отсутствии этих материалов.

К тому же, Ф. Гурвиль считает, что тот энтузиазм, который был поначалу вызван публикацией Barzaz Breiz, основывался на патриотизме бретонцев, и никак не соотносился с литературными достоинствами книги.

Эта точка зрения, публично высказанная Ф. Гурвилем в 1960 году, когда он защитил докторскую диссертацию «Th. De la Villemarqué et «Barzaz Breiz» (см.: Villemarqué 2001) некоторое время не оспаривалась. Казалось бы, вопрос был исчерпан.

Однако в 1964 году молодой исследователь Донасьен Лоран с помощью наследников де ля Виллемарке получил доступ к записным книжкам автора скандального сборника. Эти книжки содержали записи бретонских народных песен, сделанные с 1833 по 1892 гг. После десятилетней работы

над изучением первой записной книжки Д. Лоран смог до некоторой степени реабилитировать Виллемарке: во-первых, записи свидетельствовали о том, что по крайней мере в этот период их автор свободно владел бретонским языком, во-вторых, теперь можно с уверенностью утверждать, что хотя бы большинство песен в сборнике – подлинные. Однако варианты, опубликованные в *Barzaz Breiz*, действительно подверглись слишком глубокой обработке. При этом, как отмечает Д. Лоран, нельзя слишком строго осуждать за это человека, издавшего свой сборник в то время, когда еще не существовало научной традиции издания фольклорных текстов (Laurent D. 1989).

*Barzaz Breiz* можно сравнить, по нашему мнению, с «Калевалой», которая, будучи результатом весьма вольной обработки народного творчества, тем не менее, считается одним из выдающихся произведений финской литературы. Целью подобных произведений не была фиксация народных песен в том виде, в котором они бытовали в естественной для них среде, но преподнесение их публике с иными эстетическими установками, не готовой воспринять народное творчество и нуждающейся в особой его подаче.

Кроме прочтения и анализа полевых записей Д. Лоран сопоставил тексты *Barzaz Breiz* с текстами народных песен, зафиксированных на территории Нижней Бретани во второй половине XX века. Сравнительный анализ наглядно показал, каким образом Виллемарке обрабатывал тексты, подгоняя их под эстетические каноны первой половины XIX столетия. Записные книжки де ля Виллемарке были опубликованы Д. Лораном (Laurent D., 1989).

Выход в свет сборника *Barzaz Breiz*, несмотря на возникшие споры по поводу подлинности песен, входящих в его состав, разбудил интерес к бретонской культуре и народной литературе. Д. Лоран убедительно доказал, что Виллемарке при составлении сборника действительно записывал народные песни, но подвергал их значительной обработке в угоду читателям, чьи вкусы были сформированы под влиянием романтизма. Фольклор в необработанном виде не мог быть воспринят читателями, жаждущими героики и возвышенности. Таким образом, в данном случае французская романтическая литература способствовала рождению нового произведения на бретонском языке.

Сам по себе жанр литературных мистификаций был весьма распространен в эпоху романтизма вкупе с интересом к фольклорным традициям народов Европы. Таким образом, если рассматривать *Barzaz Breiz* как литературное произведение, а не научную публикацию, можно с уверенностью сказать,

что это произведение, обладающее определенными художественными достоинствами, а имя Де ля Виллемарке может стать в один ряд с именами других писателей эпохи романтизма.

В заключение можно сказать, что бретонская литература неоднократно оказывала влияние на французскую литературу в различные исторические периоды. Несмотря на то, что современная литература на бретонском языке мало кому известна за исключением узкого круга специалистов – кельтологов, в прошлом она стала исторчиком множества сюжетов, ставших ныне неотъемлемой частью французской литературы и по сю пору вдохновляющей французских писателей.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Châteaubriant 2001:** Châteaubriant R. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris, 2001.

**Gourvil 1976:** Gourvil F. *Langue et littérature bretonnes*. Paris, 1976.

**Laurent D. 1989:** Laurent D. *Aux sources du Barzaz-Breiz. Mémoires d'un peuple*. Douarnenez, 1989.

**Lavaud, Nelli-Bruge 1960:** Lavaud, R, Nelli-Bruge, R. *Les troubadours*. Paris, 1960.

**Minois 1996:** Minois G. *Nouvelle Histoire de la Bretagne*. Paris, 1996.

**Villemarqué 2001:** Villemarqué, T. H. *Barzaz Breiz*. Paris, 2001 (репринтное издание).

#### **AVTANDIL NIKOLEISHVILI**

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State University*

#### **Shalva Dadiani's Tragedy "Baratashvili" in the Context of Corresponding Period**

Despite the fact that Shalva Dadiani's tragedy "Baratashvili" (1930) is dedicated to the life and work of the great Georgian romantic poet, it is also an attempt to describe the reality of Georgia in the 30-40s of the XIX century. It clearly shows the national attitude of the society of those times. National problems interpreted by Shalva Dadiani that existed in Georgia during the Russian government were aimed not only to contradict the colonial politics of Tsarist Period but to show the writer's indirect fight against the pseudo-international ideology of those times. In this case it should be noted that he did it in the 30s of the last century during the bloody repressions. With this work the writer uncompromisingly confronted with the anti-national policy of the government.

**Key words:** Georgia, Baratashvili, Dadiani, Anti-national policy.

## ავთანდილ ნიკოლეიშვილი

### შალვა დადიანის ტრაგედია „ბარათაშვილი“ შესაბამისი პერიოდის მოვლენათა კონტექსტში

ის ფაქტი, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი არაერთი ქართველი მწერლისათვის იქცა შემოქმედებითი შთაგონების ობიექტად, არა მარტო მისმა პოეტურმა გენიალობამ განაპირობა არსებითად, არამედ ტრაგიკულმა ცხოვრებისეულმა ხვედრმაც. ამ ინტერესის განმსაზღვრელ ერთ-ერთ უმთავრეს ფაქტორს ისიც წარმოადგენდა, რომ თავისი პიროვნული ცხოვრებით ნ. ბარათაშვილი იმავდროულად შესაბამისი პერიოდის დიდმნიშვნელოვან მოვლენებთანაც იყო სისხლხორცეულად დაკავშირებული.

პირველ ყოვლისა სწორედ ამ გარემოების ლოგიკურ შედეგად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ XIX საუკუნის 30-40-იანი წლების საქართველოში მიმდინარე ეპოქალურ მოვლენათა ამსახველ თითქმის ყველა ნაწარმოებში ნ. ბარათაშვილის პიროვნული სახეც ფიგურირებს მეტნაკლები მასშტაბურობით (გავიხსენოთ: მიხეილ ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“, შალვა დადიანის „ბარათაშვილი“, სერგი ჭილაიას „ეკატერინე ჭავჭავაძე“, სიმონ ჩიქოვანის „განჯის დღიური“, ალიო მირცხულავას „მე და ბარათაშვილი“, კლავდია დევდარიანის „სიჭაბუკე პოეტისა“, ალექსანდრე კალანდაძის „სოლომონ დოდაშვილი“, გურამ ბათიაშვილის „შეთქმულება“ და სხვ.).

შალვა დადიანის ტრაგედია „ბარათაშვილი“ (1930 წ.), მართალია, დიდი ქართველი რომანტიკოსი პოეტის ცხოვრებასა და შემოქმედებას ეძღვნება, მაგრამ იგი XIX საუკუნის 30-40-იანი წლების ქართული სინამდვილის მხატვრულად წარმოჩენის მცდელობასაც წარმოადგენს. სტრუქტურული თვალსაზრისით ეს ნაწარმოები იმდენად განსხვავდება დრამატურგის სხვა ქმნილებათაგან, რომ ფაქტობრივად ლიტერატურული ინსცენირების შთაბეჭდილებას უფრო მეტად ტოვებს, ვიდრე დამოუკიდებელი მხატვრული ტექსტისას.

ამ თვალსაზრისს არსებითად განაპირობებს ის გარემოება, რომ ნ. ბარათაშვილის ცხოვრებასთან დაკავშირებით მწერალს ხსენებულ ნაწარმოებში ახალი თითქმის არაფერი უთქვამს, გარდა ორიოდ უმნიშვნელო ეპიზოდისა, რომელნიც მისი ფანტაზიის წარმოსახვის შედეგს წარმოადგენს. მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანი – ნაწარმოების ბოლო ნაწილი, სადაც ავტორი გონჩა-ბეგუმის თვითმკვლელობით შეძრწუნებულ პოეტს საკუთარი სიცოცხლის ხელმყოფით ამთავრებინებს

ცხოვრებას – რეალურ საფუძველს მოკლებული ფანტაზიის ნაყოფს წარმოადგენს.

სხვა მხრივ ნ. ბარათაშვილის ცხოვრებისეული ხვედრისწარმოჩენის დროს შ. დადიანი პოეტის ბიოგრაფიიდან ფართოდ ცნობილ ეპიზოდებს ემყარება და ძირითადად მის პოეტურ ქმნილებებსა და პირად წერილებზე დაყრდნობითა და საზგასმულად პათეტიკური ფორმით-მოგვითხროს ტრაგიკული ბედის მქონე ამ პიროვნების თავგადასავალს.

ასე რომ, თითქმის ყველა შთამბეჭდავ ამბავს, რაც ბარათაშვილის ბიოგრაფიას უკავშირდება, მკითხველი ერთად ნახავს თავმოყრილს პიესაში. თავისთავად, ეს ყველაფერი, მართალია, საკმაოდ ზრდის ნაწარმოების შემეცნებით მნიშვნელობას, მაგრამ ამ მასალის მხატვრული დამუშავება და თვითმყოფად შემოქმედებით ღირებულებად გარდაქმნა, ვფიქრობ, შ. დადიანის მწერლური შესაძლებლობების დონეზე ვერ დგას.

ნ. ბარათაშვილის ტრაგიკული ცხოვრების მოთხრობის დროს დრამატურგისთვის ძირითადი წყარო, პირველ ყოვლისა, თვით მწერლის შემოქმედებაა. კერძოდ, თავად ბარათაშვილი და მისი ნაცნობ-მეგობრები საუბრის დროს ხშირად წარმოთქვამენ ხოლმე ფრაგმენტებს პოეტის ლექსებიდან და წერილებიდან, ახდენენ მათ იმპროვიზაციას. მიმაჩნია, რომ ეს გრძელი, მოჭარბებული სანტიმენტალობით აღბეჭდილი ტირადები, რომელთა შინაარსი კარგადაა ცნობილი ფართო მკითხველისათვის, ხშირად ვერ ახდენს სასურველ ეფექტს და ახალი სიღრმით ვერ წარმოაჩენს პოეტის სულიერ და ცხოვრებისეულ ტრაგიზმს.

სქემატურია და სასურველი ფსიქოლოგიური სიღრმით ვერაა გააზრებული ნ. ბარათაშვილის ინტიმური ცხოვრებაც. ამ თვალსაზრისით პიესაში მეტად მკრთალად გამოვლინდა იმ ლეგენდარულ-რომანტიკული ტრფობის ამბავი, რომლითაც ბარათაშვილი იყო ეკატერინე ჭავჭავაძესთან დაკავშირებული.

მაგრამ, მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, შალვა დადიანის პიესას გარკვეული მხატვრულ-ლიტერატურული და მსოფლმხედველობრივი ღირსებებიც აშკარად აქვს. კერძოდ, პიესაში ხელშესახები ემოციურობითაა გამოკვეთილი იმდროინდელი ჩვენი საზოგადოების ეროვნული განწყობილება და ღრმად შთამბეჭდავი ფორმითაა წარმოდგენილი მაშინდელი ეპოქალური მოვლენები.

ნაწარმოების ამ ეპიზოდებზე საუბრის დროს საზგასმით უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ ეს ყველაფერი მწერალს მძაფრად გამოხატული პატრიოტული სულისკვეთებით აქვს გააზრებული. ამ გარემოებას ესოდენ განსაკუთრებული ყურადღება იმიტომაც მინდა მივაქციო,



რომ ნანარმოების დაწერის პერიოდშიცა (1930 წ.) და წიგნად გამოცემის დროსაც (1939 წ.) საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში მოქცეულ ჩვენს ქვეყანაში მსგავს საკითხებზე მსჯელობა მკაცრად იდეოლოგიზებული არტახებით იყო შებოჭილი და დიდ მოქალაქეობრივ გაბედულებას მოითხოვდა.

ამ შემთხვევაში მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ის ფაქტიც, რომ პიესის ისტორიულ პერსონაჟთა ეროვნულ-პოლიტიკური თვალთახედვის წარმოსახვის დროს შალვა დადიანი რადიკალური ფორმით გამოხატულ მათ ანტირუსულ სულისკვეთებასაც წარმოაჩენს ყოველგვარი შენიღბვისა და მიკიბვ-მოკიბვის გარეშე. აღნიშნულ გარემოებასთან ერთად, შ. დადიანის ამგვარ მოქალაქეობრივ გაბედულებას კიდევ უფრო მეტ მასშტაბს სძენს ის გარემოება, რომ ეს ყველაფერი მან იმ დიდ უსიამოვნებათა მიუხედავად გააკეთა, რაც არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ უკვე ჰქონდა გადატანილი მისი პირველი რომანის – „უბედური რუსის“ გამოქვეყნების გამო (ცალკე წიგნად პირველად გამოიცა 1924 წელს).

შ. დადიანს მაშინ უმკაცრესად შეუტყის იმის გამო, რომ მისი რომანის ეროვნული სულისკვეთება პრინციპულად არ შეესაბამებოდა საბჭოთა იდეოლოგიას. კერძოდ, ამ იდეოლოგიის მესვეურთათვის სრულიად მიუღებელი იყო ის ფაქტი, რომ ხალხთა „ინტერნაციონალური ძმობა-მეგობრობის გაფურჩქვნის ხანაში“ შ. დადიანმა ქართველი მკითხველის გულში მძლავრი ემოციური შთამბეჭდაობით გააცოცხლა ეროვნული თვითშეგნებისა და სიამაყის მინავლული გრძნობა, გაახსენა მას თამარისდროინდელი საქართველოს დიდება, ის დრო, როცა ჩვენი სამშობლო მთელს წინა აზიაში უძლიერეს დამოუკიდებელ სახელმწიფოს წარმოადგენდა, ახალ ბიზანტიად იყო გამზადებული და ყოველივე ამის ხელყოფისა და გაბედიების მცდელობა რუსი უფლისწულის სახელთან აღმოჩნდა დაკავშირებული.

არც ერთი და არც მეორე მხარე არ შეიძლებოდა მისაღები ყოფილიყო საბჭოთა იდეოლოგიისთვის. იმ დროს, როცა საქართველო უზარმაზარი იმპერიის უფლებო ნაწილს წარმოადგენდა, ჩვენი სამშობლოს ძლევამოსილი სახელმწიფოებრივი წარსულის გახსენება ჩამოღრწობილის ოჯახში თოკზე საუბარს ნიშნავდა. მეორეც, „დიდ“ რუს ხალხთან „ლენინური დამბობილებისა და დამეგობრების“ ხანაში, როცა საბჭოთა იდეოლოგიები ყველაფერს აკეთებდნენ ხალხთა ერთმანეთისაგან „გამმიჯნავ“ ეროვნულ ინდივიდუალობათა განმსაზღვრელი ნიშან-თვისებების ამოსაძირკვად, წარსულშიც კი ისეთი რუსების „გამოძებნა“, რომლებიც კაცს უარყოფით ემოციებს აღუძრავდნენ მათ

მიმართ, იდეოლოგიური პოზიციებიდან უკვე იყო უპატივებელი დანაშაული“ (ნიკოლეიშვილი 2003: 99).

შ. დადიანის რომანისთვის დამახასიათებელი „ეს მანკიერ მხარეები“ ამ დროიდან მოყოლებული მთელი საბჭოთა პერიოდის განმავლობაში არერთმა კრიტიკოსმა „დაგმო და ამხილა“ უმკაცრესად. მაგალითად, პლატონ ქიქოძის შეფასებით, „უბედური რუსი“ „ობიექტურად რეაქციონური ნაწარმოებია იყო“ რომელიც „მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკის ელემენტარული პრინციპების სრულ დამახინჯებას“ წარმოადგენდა. კრიტიკოსის განსაკუთრებულ შემფოთებას იწვევდა ის ფაქტი, რომ შ. დადიანი თამარის ეპოქას „საქართველოს იდეალად“ მიიჩნევდა; რომ „თამარის ეპოქისებური ლალი, მშვენიერი, დიდებული და ბრწყინვალე საქართველოს არ ჰქონია და არც ექნება... რომ მაშინდელსავით თავისუფლად არასოდეს უცხოვრია ქართველ ერს“ (ქიქოძე 1928).

ანალოგიური შეფასება „უბედურ რუსს“ მოგვიანებით გ. ნატროშვილმაც მისცა. კერძოდ, მისი მტკიცებით, შ. დადიანის ნაწარმოები „მავნე იდეების ზეგავლენით“ შექმნილი რომანია, რომელშიც ისტორია გაყალბებული, ფალსიფიცირებული სახითაა მოცემული. კრიტიკოსის განსაკუთრებულ შემფოთებას, უპირველეს ყოვლისა, ის ფაქტი იწვევდა, რომ რომანში „რუს-ქართველთა ურთიერთობა მრუდეს სარკეში იყო ნაჩვენები“. ამდენად, გ. ნატროშვილის დასკვნით, „ფეოდალიზმის გამაიდეალებელ და ხალხთა ურთიერთობის წარსულის არასწორად გამაშუქებელ“ ამ წიგნს, როგორც „ამკარა ხარკს ნაციონალიზმის წინაშე“, „მხოლოდ ზიანის მოტანა შეეძლო ხალხთა მეგობრობის საქმისათვის“ (ნატროშვილი 1952).

მიუხედავად პროლეტარული კრიტიკის წარმომადგენელთა მხრიდან ამგვარი მძაფრი კრიტიკული თავდასხმებისა, რაც ხელისუფლების მხრიდან იყო სანქცირებული, შ. დადიანს უკან მაინც რომ არ დაუხევია და პოლიტიკური რეპრესიების მძვინვარების პერიოდშიც კი უკომპრომისოდ გამოხატავდა თავის ეროვნულ თვალთახედვას, ამას არა მარტო „ბარათაშვილი“ ადასტურებს, არამედ იმხანად შექმნილი მისი სხვა მხატვრული ნაწარმოებებიც.

მართალია, თავისი ცალკეული ქმნილებებით მან იმჟამინდელი იდეოლოგიური კონიუნქტურის სასარგებლოდაც გაიღო გარკვეული ხარკი, მაგრამ მწერლის ეროვნული მრწამსის შეფასების დროს არსებითად მნიშვნელოვანი მისი ის ნაწარმოებებია, რომელთა მეშვეობითაც მან თავისი დროის იდეოლოგიური პოლიტიკისთვის აშკარად შეუსაბამო ფორმით გამოხატა საკუთარი მსოფლმხედველობრივი თვალთახედვა. არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ ტრაგედია

„ბარათაშვილიც“ სწორედ ერთ-ერთ ასეთ მხატვრულ-დოკუმენტურ ნაწარმოებს წარმოადგენს.

შ. დადიანის პიესაში მკვეთრად გამოხატული რადიკალიზმით უპირისპირდება ერთმანეთს, ერთის მხრივ, XIX საუკუნის 30-40-იანი წლების ქართველ მამულიშვილთა, პირველ ყოვლისა კი 1832 წლის შეთქმულების მონაწილეთა, ეროვნული მრწამსი და, მეორეს მხრივ, საქართველოში რუსული კოლონიური პოლიტიკის რეალურად განმახორციელებელ რუს მაღალჩინოსანთა და ამ პოლიტიკის ქართველ მსახურთა ანტიქართული თვალთახედვა.

იქიდან გამომდინარე, რომ ხსენებული პერიოდის საქართველოში რუსეთთან დაკავშირებით ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული ორი თვალთახედვა არსებობდა, შ. დადიანს არც ეს პრობლემა დაუტოვებია უყურადღებოდ. კერძოდ, ქართველ მამულიშვილთა დიდი ნაწილი – ძირითადად 1832 წლის შეთქმულების მონაწილენი, რომლებიც სათანადო სასჯელის მოხდის შემდეგ უკვე იყვნენ სამშობლოში დაბრუნებულნი, კვლავაც პრინციპულად ეწინააღმდეგებოდნენ რუსეთის კოლონიური პოლიტიკის დამყარებას საქართველოში. მათ ამგვარ პოზიციას ყველაზე მეტად მწერალი ალექსანდრე ორბელიანს გამოახატვინებს. მიუხედავად იმ დიდი სიფრთხილისა, რომელსაც ის თავისი პატრიოტული შეხედულებების გამოხატვის დროს იჩენს, 1832 წლის შეთქმულების ეს ერთ-ერთი თავკაცი კვლავაც დარჩა მკაფიოდ გამოხატული ანტირუსული თვალთახედვის მქონე მამულიშვილად.

მაგალითად, აი, როგორ უხასიათებს იგი მის მეგობრებს რუსეთს, როგორც ჩვენი ქვეყნის დამპყრობ ქვეყანას: „იმაზე უკეთესს რას გეტყვით, რაც ირაკლი მეფის სოლომონ-მსაჯულმა ბრძანა... „ვნახე რუსეთი: მთანი, ვაკენი, ქალნი უნიფხვო... ვაჟნი მაკენი! თავს ხურავთ ჩაჩი, – ვირს უთხრან აჩი“ (დადიანი 1939: 23).

რაც შეეხება ქართველ მამულიშვილთა მეორე ნაწილს, რომელთა შორისაც შ. დადიანი გარკვეულწილად ნ. ბარათაშვილსაც წარმოგვიდგენს, ისინი რუსეთთან საქართველოს შეერთებას შექმნილი უმძიმესი პოლიტიკური მდგომარეობიდან თავის დასახსნელად მიღებულ მართებულ გადანყვეტილებად მიიჩნევენ. მაგალითად, აი, რას ათქმევინებს მწერალი ნ. ბარათაშვილს ამასთან დაკავშირებით: „მე უკვე შერიგებული კაცი ვარ, შევიფერე ახალი საქართველო რუსთ ბატონობის ქვეშ, ჩემი თავი მის ხელმწიფობასა და საზოგადოებას შევძლევ“ (დადიანი 1939: 111).

შ. დადიანის ტრაგედიისადმი ინტერესს მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მძაფრად კრიტიკული ის დამოკიდებულება, რომელსაც მწერალი რუსეთის კოლონიური პოლიტიკის მიმართ იჩენს. მიუხედა-

ვად იმისა, რომ მისი ამ კრიტიკის ობიექტს ცარიზმის დროინდელი რუსეთი წარმოადგენდა, არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვი, რომ მწერლის ამგვარი კრიტიკულ-ოპოზიციური თვალთახედვის შეფარულიმიზანი საბჭოთა კავშირად გარდაქმნილი რუსული იმპერიის ანტიეროვნული პოლიტიკის მხილებაც იყო.

პირველ ყოვლისა სწორედ ამ თვალსაზრისით იქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას ნანარმოების ორი პერსონაჟი – კავკასიის მთავარმართებელი ნეიდგარდტი და ქართველი დიდგვაროვანი გიორგი მუხრანსკი, რომელთა საუბრებიც საქართველოს მომავალზე მკვეთრად გამოვლენილი ეროვნული ნიჰილიზმით ხასიათდება.

კერძოდ, გიორგი მუხრანსკი 1872 წელს რუსულ ენაზე გამოცემული თავისინიგნით – “Осуществе национальной индивидуальности и оиндивидуальном значении крупных народных единиц” ყოველგვარი მიკიბე-მოკიბვისა და დაეჭვების გარეშე ამტკიცებდა, რომ მსოფლიოში არსებულ მცირერიცხოვან ერებს, მათ შორის ქართველებსაც, არავითარი მომავალი არ ჰქონდათ და მათი გადარჩენის ერთადერთ რეალურ გზას მრავალრიცხოვან ერებთან ასიმილაცია წარმოადგენდა. აქედან გამომდინარე, მცირერიცხოვან ერთა ეთნიკური თვითმყოფადობის განმსაზღვრელი ყველა ნიშან-თვისება, მათ შორის ენაც, გ. მუხრანსკის მტკიცებით, დასაკარგად იყო განწირული.

როგორც ცნობილია, მისმა ამგვარმა რეაქციულმა და ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულმა ფსევდომეცნიერულმა „თეორიამ“ ქართველ მამულიშვილთა უდიდესი აღშფოთება გამოიწვია და მის წინააღმდეგ აქტიურად გაილაშქრეს ისეთმა დიდმა მოღვაწეებმა, როგორებიც იყვნენ ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, ს. მესხი და სხვები.

ეს ყველაფერი აქ იმიტომაც გავიხსენე, რომ შ. დადიანმა თავისი ტრაგედიის ერთ-ერთ პერსონაჟად გ. მუხრანსკიც გამოიყვანა და მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთხსენებული მისი წიგნი ნ. ბარათაშვილის გარდაცვალებიდან საკმაოდ დროის გასვლის შემდეგ დაინერა და გამოქვეყნდა, ამ რეაქციონერი პიროვნების ანტიქართული თვალსაზრისი მაინც აქცია მკაცრი კრიტიკის საგნად.

შ. დადიანის მიერ წარმოსახული გ. მუხრანსკი, რომელსაც მისი ზღვარდაუდებელი ეროვნული ნიჰილიზმის გამოპიესის პერსონაჟთა ერთი ნაწილი „ახირებული მოაზროვნისა“ და „საქართველოს ჭირვარამისთვის აღმაცერად მაყურებელი“ კაცის სახელით მოიხსენიებს, დაბეჯითებით ირწმუნებოდა, რომ „ყველა პატარა ერები უნდა დაილუპონ. მათ არ აქვთ გასაქანი, არა აქვთ ისტორიული პერსპექტივა“ (დადიანი 1939: 55). აქედან გამომდინარე, „საქართველოს ხელახალი

ალორძინებისთვის ფიქრი, გ. მუხრანსკის მტკიცებით, სრულიად ამაო მცდელობა იყო.“

როგორც შ. დადიანის პიესიდან ნათლად ჩანს, გ. მუხრანსკის მხატვრული სახის ხორცშესხმის უმთავრეს მიზანს არა მარტო ზემოთ ხსენებული მისი ნიჰილისტური ეროვნული თვალთახედვის მხილება წარმოადგენდა, არამედ პირადი კეთილდღეობის მოპოვების მიზნით საკუთარი სამშობლოსთვის ზურგნაქცევ და რუსეთის სამსახურში ჩამდგარ ქართველთა განზოგადებული ტიპის შექმნის მცდელობაც. კერძოდ, პიესის ერთ-ერთ ეპიზოდში ამ ადამიანთა ამგვარ ანტიქართულ მიზანსწრაფვას გ. მუხრანსკი ამ სიტყვებით გამოხატავს: „რუს-ხელმწიფე იგივე ჩვენი ხელმწიფეა! მან ჩვენი მეფისაგან მიიღო სამემკვიდროთ საქართველო და მე ქართველი უკეთუ ჩემს მეფეს ერთგულად ვემსახურებოდი, მის დღეინდელ მემკვიდრეს რუს-ხელმწიფესაც უნდა ვემსახურო“ (დადიანი 1939: 55).

სამწუხაროდ, გ. მუხრანსკი გამონაკლისი არ ყოფილა და რუსული მმართველობის დროინდელ საქართველოში მსგავსი ანტიქართული თვალთახედვის მქონე ქართველებიც გვხვდებოდნენ, საკუთარი სამშობლოსგან განმდგარნი და რუსეთის იმპერიის კოლონიური ინტერესების გასატარებლად აქტიურად მებრძოლნი.

რაც შეეხება კავკასიის მთავარმართველს ნეიდგარდტს, მისი მხატვრული სახის შექმნით შ. დადიანმა ახალი შტრიხები შესძინა ჩვენს წარმოსახვაში ზოგადად დამკვიდრებული რუსი შოვინისტის ტიპს. მთავარმართველის საბჭოს ერთ-ერთ რუს წევრთან საუბრის დროს ნეიდგარდტი შეუნიღბავად წარმოაჩენს მის უკიდევანო სიძულვილს ქართველობისადმი. მისი აზრით, ერთადერთი კარგი რამ, რაც ქართველებშია, ეს მხოლოდ ქალებია. სხვა მხრივ კი ისინი ნამდვილი ველურები არიან, თხები და ნადირები, კუდაბზიკები და ქარაფშუტებიო, გესლიანად ამბობს იგი და განაგრძობს: „საზოგადოდ, ქართველობა გადაგვარების გზაზე შემდგარი ხალხია და რაც უფრო ადრე და მალე მოხდება ეს ამბავი, მით უკეთესია რუსეთისათვის. ასიმილაცია თუ ისინის ამ მხარეს“ (დადიანი 1939: 64).

ნეიდგარდტი სულსწრაფად ოცნებობს იმ დროის დადგომაზე, როცა რუსეთის ძლიერება „შეუფერხებლად გადაეფინება ამ კეკლუც მხარეს“. ასეთია ამ შოვინისტი რუსის (მისნაირები კი, როგორც შ. დადიანის საბჭოთა პერიოდის შემოქმედებიდანაც ნათლად ჩანს, საკმაოდ მრავლად იყვნენ) ნიღბის იქეთა მხარე. ნიღბაფარებული კი იგი ფარისევლურად ეთვალთმაქცებოდა და სიყვარულს უმტკიცებდა ქართველობას.

ქართველებისადმი ნეიდგარდტის, როგორც ჩვენს ქვეყანაში რუსეთის კოლონიური პოლიტიკის აქტიურად გამტარებელი მაღალჩინოს-

ნის, დამოკიდებულების შეფასების დროს განსაკუთრებული ყურადღება ქართულ-სომხურ ურთიერთობათა მისეულ ინტერპრეტაციასაც უნდა მივაქციოთ. კერძოდ, რუსეთის იმპერიული ხელისუფლების მიერ კავკასიაში მთავარმართებლად წარმოგზავნილი ეს ცბიერი ჩინოვნიკი მთავარმართებლის ერთ-ერთ რუს წევრს დაბეჯითებით არწმუნებდა იმაში, რომ კავკასიაში არსებული ერთადერთი ხალხი, რომელიც, ქართველებისაგან განსხვავებით, „გამრჯე, დაკვირვებული, მუყაითი და ნირშეუცვლელი მომუშავეა, სომხები არიან.“ ნეიდგარდტის მტკიცებით, იმისათვის, რომ რუსეთის იმპერიის ინტერესების სამსახურში „თავდადრეკით მდგარ“ ამ ხალხს მათ წინააღმდეგ „თავი არ წამოეყო“, რუსებს მათთვის „უნდა ელოლიავათ, ეალერსათ და ეცადათ მათსა და ქართველებს შუა შუღლი გაეღვივებინათ.“

ნეიდგარდტის აზრით, ქართველებსა და სომხებს შორის ამგვარი შუღლისა და დაპირისპირების გასაძლიერებლად კი რეალურ საფუძველს იმხანად თუნდაც ის გარემოებაც ქმნიდა, ქართველთა „მამულები და ხოდაბუნები ნელ-ნელ რომ გადადიოდა სომხების ხელში,“ „ქართველების დაუდევრობა და ხელ-გაშლილობა სომხებისათვის კიდევ სარფას“ წარმოადგენდა და ამ ორი ხალხის ერთმანეთთან დასაპირისპირებლად „მხოლოდ ერთი ნაპერწკლის ჩაგდება იყო საჭირო“ (დადიანი 1939: 64).

არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ რუსული კოლონიალიზმისადმი შ. დადიანის სწორედ ასეთი უკომპრომისო დამოკიდებულება ყველაზე მეტად გამოხატავს მისი ტრაგედიის მიზანდასახულების უმთავრეს არსს. კერძოდ, ჩვენი ქვეყნის ეროვნულ და სახელმწიფოებრივ პრობლემათა განმსჯელ-შემფასებელ ქართველ მამულიშვილთა აზრით, რუსეთის ცბიერი კოლონიური პოლიტიკა ალა-მაჰმად-ხანისა და მურვან-ყრუს პოლიტიკაზე ბევრად უფრო უარესი და დამთრგუნველი იყო. „ისინი პირდაპირ მაინც გვებრძოდნენ, მოგვერეოდნენ და ჩვენც მონები ვიყავით. ეხლა თითქოს მონები არა ვართ, თანასწორი მოქალაქეები ვართ, არც არავინ გვებრძვის, ზოგიერთ ჩვენგანს თავზეც ხელს უსვამენ, ყოველივე თითქოს რიგზეა, მაგრამ ნამდვილ და მტკიცე ნიადაგს კი გვაცლიან ფერხთაგან“ (დადიანი 1939: 53).

ვფიქრობ, სულაც არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვი, რომ რუსული მმართველობის დროინდელ საქართველოში არსებულ ეროვნულ პრობლემათა ამგვარი ფორმით დასმა და გააზრება მხოლოდ ცარისტული პერიოდის კოლონიური პოლიტიკის მხილებას არ ისახავდა მიზნად და შ. დადიანის ტრაგედიიდან დამონმებული თუნდაც ეს ფრაგმენტებიც სავსებით საკმარისია იმ გარემოებისთვის კიდევ ერთხელ საზგასამენლად, მწერალი ამ შემთხვევაში მისი ეპოქის ფსევდოინტერნაციონა-

ლურ იდეოლოგიასაც რომ უპირისპირდებოდა არაპირდაპირი გზით. აქვე ხზავსამით აღსანიშნავი ისიცაა, რომ ყველაფერ ამას შ. დადიანი გასული საუკუნის 30-იან წლებში აკეთებდა, სისხლიანი რეპრესიების აღზევების უამს.

იქიდან გამომდინარე, რომ სამხედრო კარიერაზე მეოცნებე ნ. ბარათაშვილი ჩრდილოეთ კავკასიაში შამილის ხელმძღვანელობით მიმდინარე ომს, რომლის უმთავრესი მიზანიც რუსეთის კოლონიური უღლისაგან ამ მხარის განთავისუფლება იყო, პროგრესულ მოვლენად მიიჩნევდა, შ. დადიანს არც ეს საკითხი დაუტოვებია უყურადღებოდ. როგორც ცნობილია, ნ. ბარათაშვილი გამონაკლისი არ ყოფილა და რუსეთს მაშინ ქართველ არისტოკრატთა დიდი ნაწილი არა მარტო სიტყვიერად უჭერდა მხარს, არამედ მათი არაერთი ცნობილი წარმომადგენელი შამილის წინააღმდეგ მიმდინარე ამ ომში პირადადაც იღებდა აქტიურ მონაწილეობას.

ქართველ არისტოკრატთა ამგვარი მოქმედების განმაპირობებელ უმთავრეს ფაქტორს ამ შემთხვევაში ის ფაქტი წარმოადგენდა, რომ ამით ისინი ჩრდილოეთ კავკასიელებს იმ მტრობის გამო უხდინდნენ სამაგიეროს, რასაც ისინი ჩვენი ქვეყნის წინააღმდეგ ეწეოდნენ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში. საპასუხო შურისძიების ეს გრძნობა მაშინ იმდენად ძლიერი იყო, რომ იმაზე არავინ ფიქრობდა, მათი ამგვარი ქმედებით ისინი რუსული კოლონიალიზმის განმტკიცებას არა მარტო ჩრდილოეთ კავკასიაში უწყობდნენ ხელს, არამედ საქართველოშიც.

როგორც უკვე ითქვა, თავისი დროის ქართველ არისტოკრატთა დიდი ნაწილის მსგავსად, ამ სამწუხარო მოვლენის მხარდამჭერის როლში ნ. ბარათაშვილიც მოგვევლინა.

პირველ ყოვლისა სწორედ ამ თვალსაზრისით მინდა მივაქციო განსაკუთრებული ყურადღება 1844 წელს დაწერილ ლექსს „ომი საქართველოს თავად-აზნაურ-გლეხთა პირისპირ დაღისტინისა და ჩეჩნელთა წელსა 1844-ს.“ ლექსში მკაფიოდ გამოხატულ ანტიდაღესტინურ და ანტიჩეჩნურ სულისკვეთებას ვ. კოტეტიშვილი იმით ხსნის, რომ ამ ხალხებმა საქართველოს ისტორიულად მრავალი უბედურება დაატყვეს ეს თავს. ამიტომაც იყო, რომ „რუსის ჯარის ყოველი გამარჯვება, ქართველი კაცის გმირობა და თავის გამოჩენა, ქართველობას სადღესასწაულო გუნებაზე აყენებდა. ამ საერთო რიცხვიდან არც ბარათაშვილი გამორჩეულა“ (კოტეტიშვილი 1965: 127). მიუხედავად იმისა, რომ, ვ. კოტეტიშვილის აზრით, დღეს უკვე „ჩვენ შეგვიძლია არ გავიზიაროთ ავტორისა და იმ დროს ქართველთა „სისხლის აღებით“ აღტაცება, ფაქტი ფაქტად რჩება და ჩვენი მოვალეობაა გავიგოთ მოვლენა, მოვუძებნოთ მას მიზეზი და ისტორიის ჩარჩოებში ჩავაყენოთ“.

ალბათ, სულაც არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ ამ ლექსით ნ. ბარათაშვილი, ნებისთ თუ უნებლიედ, რუსული კოლონიალიზმის მხარდამჭერის როლში მოგვევლინა და ხსენებული ნაწარმოები ფაქტობრივად საქართველოში რუსული მმართველობის დამყარების შედეგად არასასურველად ტრანსფორმირებული ეროვნულ-პოლიტიკური ცნობიერების ნაყოფია.

რაგინდ ძნელი ასახსნელიც არ უნდა იყოს, ნ. ბარათაშვილის განსახილველი ლექსი არაპირდაპირი ფორმით თავად პოეტის მსოფლმხედველობრივი თვალთახედვისთვის შეუსაბამო ნაწარმოებიცაა და დაღესტნელებისა და ჩეჩნების წინააღმდეგ მიმართული ქართული აგრესიის ახსნა ისტორიული შურისძიების გრძობით, უმთავრეს ლაიტმოტივად რომ გასდევს ნაწარმოებს, მხოლოდ რამდენადმე თუ შეიძლება იყოს მისაღები და გასაზიარებელი. იმისათვის, რომ უფრო ნათელი წარმოდგენა შეგვექმნეს ავტორისეული სათქმელის არსზე, გავიხსენოთ ფრაგმენტი ლექსიდან:

**ძრწოდე, კავკასო, ახლო არს დღე შენის აღსასრულისა!  
შეთქმულან შენზედ ერთპირად ძენი ქართლისა სრულისა,  
აღებად შენგან სისხლისა, უბრალოდ დაქცეულისა  
და აღმორთმევიად უწყალოდ შენს შორის ბოროტ სულისა!**

პოეტი უდიდესი აღფრთოვანებით ასხამს ხოტბას ქართველთა ლაშქარსა და მის წინამძღოლებს, რომლებიც ჩრდილოეთ კავკასიელი ხალხების დასათრგუნად და მათ სამშობლოში რუსეთის იმპერიის გასაბატონებლად მიემგზავრებოდნენ. როგორც ითქვა, ასეთი შეფასების უმთავრეს საფუძველს ქართველთა მიერ მათთვის სამაგიეროს მიზღვევის ფაქტი წარმოადგენს, ამ ხალხების სამაგალითო დასჯა მათ მიერ საქართველოსთვის საუკუნეთა განმავლობაში თავსდატეხილ უბედურებათა გამო.

ამის დასტურად, ზემოთ დამოწმებული არგუმენტების გარდა, ლექსის ის ადგილიც უნდა გავიხსენოთ, სადაც პოეტი ხაზგასმით გვაუწყებს, რომ საბრძოლველად მიმავალი ქართველთა ლაშქარი მამულისადმი ერთგულების ფიცს დებს ქართლოსის საფლავისა და მეფე ერეკლეს აჩრდილის წინაშე: „კავკასო, ქართლოსს საფლავზედ არიან გაფიცებულნი და მათ წინ ვერლა დაუდგენენ ვერც შენნი პირველ რჩეულნი!“ „ჰე, ძმანო, ნუთუ არ გესმით მეფის ირაკლის ხმა მადლით? გიხმობთ: „ქართველნო, ჰე, შაბაშ! კურთხევა თქვენდა ზე მადლით!“

ლექსში დასმული ე. წ. „ქართული პრობლემის“ კიდევ უფრო ღრმად გასაზრებლად აქ მინდა იმ კომენტარსაც მივუძღვიო ყურადღება, რომელიც ნაწარმოებს გ. ლეონიძემ გაუკეთა: „ლექსის იმ ვარიანტში,



რომელიც ფართო საზოგადოებისათვის დანიშნულ კრებულში უნდა მოხვედრილიყო, უფრო გვიან ტექსტში ცვლილება შეტანილი. ლექსის 30-ე ტაეპი, რომელიც ერეკლე მეფეს ეხება, ავტოგრაფში ასეა ჩანერილი: „მეფესა (აქ პირდაპირ მინიშნებულია ერეკლე მეფე) თავი შესწირეთ, ვაგლახი ეცით წარმართთა“. ხოლო უფრო გვიან ეს ტაეპი ასეა გადაკეთებული: „იმპერატორსა ემსხვერპლეთ, ვაი დამართეთ წარმართთა“. ეს არის კამოფლაჟი ცენზურის თვალის ასახვევად; ნამდვილი ტექსტი ლექსისა დანიშნული იყო თანამოაზრეთა ვიწრო წრისათვის, ხოლო „საგარეოდ“ დანიშნული ეს გადაკეთებული ვარიანტი ერთი სტრიქონისა... მიზნად ისახავდა ლექსის გადარჩენას მონინალ-მდეგეთა ბეზლობისაგან“ (ბარათაშვილი 1968: 270).

დალესტნელთა და ჩეჩენტა წინააღმდეგ მიმართული ისტორიული შურისძიების გრძნობა ავტორში იმდენად დიდია, რომ ლექსში იგი წარმოუდგენელი სისასტიკის სახესაც კი იღებს:

**ჰე, დალესტნელნო, სომხითის კედელნი, თქვენგან ნგრეულნი,  
მის ძეთა თქვენის თავებით ყონ ახლად აღშენებულნი!**

ისტორიული შურისძიების ამ გრძნობას პოეტი მასშტაბურ ხასიათს იმითაც სძენს, რომ მან ამ მოვლენის მთავარ შემოქმედ ძალად რუსები კი არ გამოიყვანა, არამედ ფაქტობრივად მთელი საქართველო, მისი თითქმის ყველა კუთხისა და სოციალური ფენის წარმომადგენლები (ქართლი, კახეთი, თუშეთი, სომხითი, თავადები, აზნაურები, გლეხები...). ჩრდილოეთ კავკასიელ ხალხთა დასათრგუნად გადახდილ ამ თავგანწირულ ბრძოლას ნ. ბარათაშვილი მეფე ერეკლესა და ჩვენს სახელოვან წინაპართა საკადრის გმირობად მიიჩნევს (ნ. ბარათაშვილის ეროვნულ-პოლიტიკურ მრწამსთან დაკავშირებით უფრო ვრცლად იხ: ნიკოლეიშვილი 2014: 351-370).

ნ. ბარათაშვილისა და მის თანამედროვე ქართველ არისტოკრატთა დიდი ნაწილის ეროვნულ-პოლიტიკური მრწამსის გამომხატველ ამ მხარეს ესოდენ განსაკუთრებული ყურადღება აქ იმიტომაც მივაქციე, რომ იგი შ. დადიანის ტრაგედიაშიც არის წარმოჩენილი ფრაგმენტულად. კერძოდ, ამ მოვლენის შესახებ უდიდესი კმაყოფილებით საუბრობენ როგორც იმდროინდელ ქართველ წარჩინებულთა ცალკეული წარმომადგენლები, ისე საქართველოში რუსეთის ხელისუფლების მიერ წარმოგზავნილი რუსი მაღალჩინოსნები.

მაგალითად, ზაქარია ორბელიანის მტკიცებით, იმ პერიოდის „მთელი კავკასია მთიელებთან ომით სუნთქავდა... საუკეთესო მისი ახალგაზრდობა იქ წინაურდებოდა, ყველა მისიანებიც – ბიძები, ბიძაშვილები, დიდ-ძალი ნათესაობა იქა მსახურობდა“ (დადიანი 1939: 44). ხოლო

ერთ-ერთი თავადი, უსაზღვროდ გულდანყვეტილი იმის გამო, რომ სიბერე შამილის წინააღმდეგ გამართულ ომში მონაწილეობის შესაძლებლობას არ აძლევდა, ამბობს: „ჰაი, დადადა! რა უთხრა ამ სიბერეს, თორემ რატომ მეც იქ არა ვარ ერთი იმათგანის, იმ ლეკებისა, იმისი სისხლი დავლიო და შეუბრალებლად ვტანჯავდე ცოცხლად... რამდენი ჩვენთვის, ქართველობისათვის, სისხლი გაუფუჭებიათ ლეკებს“ (დადიანი 1939: 38).

რუსეთის ხელისუფლების მიერ საქართველოში წარმოგზავნილი ერთ-ერთი რუსი მაღალჩინოსანი, მთავარმართებლის საბჭოს წევრი ბეზაკი კი შამილის წინააღმდეგ მიმდინარე ომში ქართველთა აქტიურ მონაწილეობას ამგვარ შეფასებას აძლევს: „ქართველობა ეხლა ძლიერ გატაცებულია ლეკებთან ბრძოლით და მე მგონი, რომ ყოველი ახალგაზრდა შამილის დაჭერას ფიქრობს სიზმარში თუ ცხადათ და კარგათაც იქცევა. ამას მოითხოვს მეფისა და მამულის ერთგულება“ (დადიანი 1939: 14).

შალვა დადიანის ტრაგედიაზე საუბრის დროს აქ მეტად მნიშვნელოვან ერთ გარემოებასაც მინდა მივაქციო ყურადღება: იმ პერიოდში, როცა მწერალმა ეს ნაწარმოები შექმნა, ხელისუფლების მესვეურებსა და მათი პოლიტიკის მორჩილ პროლეტარული მწერლობის წარმომადგენლებს გააფთრებული ბრძოლა ჰქონდათ განაღებული კლასიკოს მწერალთა, მათ შორის ნ. ბარათაშვილისაც, წინააღმდეგ. ამ ბრძოლის განმაპირობებელ უმთავრეს საფუძველს ის გარემოება განაპირობებდა, რომ მათი მტკიცებით, კლასიკოს მწერალთა ეროვნული და სოციალურ-პოლიტიკური თვალთახედვა პრინციპულად არ შეესაბამებოდა საბჭოთა იდეოლოგიას, რის გამოც კლასიკოს მწერალთა შემოქმედება „მავნე ზეგავლენას“ ახდენდა მშრომელ მოსახლეობაზე.

მაგალითად, პროლეტარული კრიტიკოსი პლატონ ქიქოძე კატეგორიული ფორმით ამტკიცებდა, რომ „კლასიკოსები მკვდრეთით აღმდგარნი იბრძოდნენ მათ წინააღმდეგ“ და შემოფოთებული ეძებდა გზებს ამ ბრძოლაში გამარჯვების მოსაპოვებლად (კრებული “ბრძოლა კლასიკოსებისათვის“ 1931: 16). ალიო მირცხულავა-მაშაშვილმა კი 1926 წელს ჟურნალ „მნათობის“ VIII-IX ნომერში პოემა გამოაქვეყნა სათაურით – „მე და ბარათაშვილი,“ სადაც ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებასა და მის პოეტურ გვირგვინს – „მერანს“ ასეთი შეფასება მისცა:

**შენი მერანი? ჰო, არა უშავს,  
იქნებ ჩაღანდრად კლდე გადმოვიდეს,  
მაგრამ ტფილისში დღეს რომ გაუშვა,  
სადმე პროსპექტზე კისერს მოიტენს...**

**შენი ფიქრები სიშორეს მიაქვს,  
ცივ ღრუბელივით სდუმან თვალები,  
უსმენ მონყენით მთანმინდის ნიავს  
და მებრალები, და მებრალები!**

შალვა დადიანის ტრაგედიის ღირსებას ის გარემოებაც განსაზღვრავს არსებითად, რომ ხსენებული ნაწარმოები დრამატურგმა კლასიკოსი მწერლებისადმი სწორედ ასეთი ნიჰილისტური დამოკიდებულების პერიოდში დაწერა და ამით არა მარტო პროლეტარული მწერლობის ანტიეროვნულ პოლიტიკას დაუპირისპირდა ცხადად და ამკარად, არამედ ამ პოლიტიკის დამამკვიდრებელ ხელისუფლებასაც.

მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ტრაგედია თავისი მხატვრული დონითა და სიტყვიერი ხელოვნებით მწერლის საუკეთესო მხატვრულ ქმნილებებს ვერ შეედრება, იგი, როგორც ავტორის ეროვნული მრწამსის მკაფიოდ წარმომჩენი ნაწარმოები, მაინც უნდა მივიჩნიოთ მისი შემოქმედების საგულისხმო შენაძენად.

**დამონებიანი:**

**ბარათაშვილი 1968:** ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი*. თბილისი: 1968.

**დადიანი 1939:** დადიანი შ. *ბარათაშვილი. ტრაგედია*. თბილისი: 1939.

**კოტეტიშვილი 1965:** კოტეტიშვილი ვ. *რჩეული ნაწერები*. თბილისი: 1965.

**კრებული 1931:** კრებული: „ბრძოლა კლასიკოსებისათვის“. თბილისი: 1931.

**მირცხულავა 1926:** მირცხულავა ა. *მე და ბარათაშვილი*. ყ. მნათობი. № 8-9. თბილისი: 1926.

**ნატროშვილი 1952:** ნატროშვილი გ. „მანკიერი რომანი და რედაქტორის უპრინციპო ბოლოსიტყვაობა“. გაზ. „კომუნისტი“, 8 ივნისი. 1952.

**ნიკოლეიშვილი 2004:** ნიკოლეიშვილი ა. *XX საუკუნის ქართული მწერლობის ისტორიის ნარკვევები*. ქუთაისი: 2004.

**ნიკოლეიშვილი 2014:** ნიკოლეიშვილი ა. *ქართველ მწერალთა ეროვნულ-პოლიტიკური მრწამსი*. ორტომეული. ტ. I. ქუთაისი: 2014.

**ქიქოძე 1928:** ქიქოძე პ. *ქართული მწერლობის ერთი წელი*. ყ. მნათობი, № 3. თბილისი: 1928.

## HAIATE SOTOME

*Japan, Tokio*

Tokyo University

### **The Strategy of Ilia Chavchavadze and Georgian Romanticists on Condition of Russian Empire's Colonization**

It can be said that Ilia Ch'avch'avadze is one of the greatest writers of Georgian Realistic literature. However, we can also say that he is an authentic successor of Georgian Romanticist poets as well. We can see this argument in his early prose work, „Letters of a Traveler“, in which the writer strategically cites Romanticists' (concretely, G. Orbeliani's) poems, uses or criticizes their geopoetical strategies which H. Ram and Z. Shatirishvili point out, and adapts to his work their national consciousness against Russian Empire's colonial politics.

**Key words:** Ilia Ch'avch'avadze, Postcolonialism, Letters of a Traveler.

## **ჰაიატე სოტომე**

*იაპონია, ტოკიო*

*ტოკიოს უნივერსიტეტი*

### **ილია ჭავჭავაძისა და ქართველი რომანტიკოსთა სტრატეგია რუსეთი იმპერიის კოლონიზაციის პირობებში**

ქართული ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში ილია ჭავჭავაძემ სიახლე იმ კუთხითაც შეიტანა, რომ მან დაწერა რეალისტური ლიტერატურა. მისი თხზულებები „კაცია-ადამიანი?!“, „ოთარანთ ქვრივი“, „სარჩობელაზედ“ და ა. შ. ქართული რეალიზმის შედეგად გვევლინება. ამ რეალისტური ნაწარმოებებით ილია აკრიტიკებს იმდროინდელ ქართულ რეალობას, განსაკუთრებით რუსეთის იმპერიის მიერ საქართველოს კოლონიზაციას, რადგანაც ამ კრიტიკის მეშვეობით ცდილობს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გააქტიურებას.

თუმცა, თუ დაწვრილებით განვიხილავთ, რასაკვირველია, ლიტერატურული ისტორია არ იყოფა მკვეთრად გამოხატულ ორ ხანად – რომანტიზმი და რეალიზმი – იგი უფრო ჭრელი გრადაციანია. ილიას შემთხვევაშიც იგივე ხასიათი ჩანს; ილია ქართულ ლიტერატურაში რე-

ალიზმისადმი ახალ დამოკიდებულებას ნერგავს, მაგრამ ამავდროულად იგი ქართული რომანტიზმის კანონიერი მემკვიდრეცაა.

ილიას შემოქმედების ამ ხასიათზე ჯერ კიდევ პავლე ინგოროყვა მსჯელობს და ფიქრობს, რომ მასზე დიდი ზეგავლენა რომანტიკოსმა პოეტმა გრიგოლ ორბელიანმა იქონია. იგი ასე წერს: „ახალი ქართული მწერლობიდან ილია დიდად აფასებდა მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის პოეტებს – ალექსანდრე ჭავჭავაძესა და გრიგოლ ორბელიანს. განსაკუთრებით გრიგოლ ორბელიანის „ღრმა ეროვნული პოეზია“ (–როგორც ამბობს თვით ილია) – ადრინდელე ყოფილა ილიას სიყვარულის საგანი“ (ინგოროყვა 1988: 231) გრ. ორბელიანისადმი ასეთი დამოკიდებულება, ინგოროყვას თქმით, ილიას ადრინდელი, ახალგაზრდობის პერიოდის პროზაულ და პოეტურ ნაწარმოებებშიც (მაგ. „აჩრდილში“) შეიმჩნევა. დასასრულს, მკვლევარი ასკვნის: „ნათესაობა და მემკვიდრეობითი კავშირი მათ შორის უდავოა“ (ინგოროყვა 1988: 237).

თუმცა, იგი დამატებით, ხაზგასმით შენიშნავს, რომ „...ეს ნათესაობა არ სცილდება გარკვეულ ფარგლებს. გრიგოლ ორბელიანის პოეზია, ჯერ ერთი, განუზომლად უფრო ვინრო დიაპაზონისაა, ხოლო რაც მთავარია, აქ ჩვენ გვაქვს ორი სხვადასხვა ეპოქა, ორი სხვადასხვა სამყარო. ილიამ ჯერ კიდევ პირველ პოემაში „აჩრდილში“ სრულიად ახალ სიმაღლეზე აიყვანა საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეოლოგია, ახალი სამოქმედო პროგრამა დაუსახა ხალხს, ახალი შინაარსით აავსო ის შემოქმედებითი პატრიოტიზმის სული, რომელიც მან წინა თაობის პოეზიიდან მემკვიდრეობით მიიღო“ (ინგოროყვა 1988: 237-238).

თუკი, როგორც მკვლევარი ამბობს, ილიამ წინა თაობის მემკვიდრეობით ქართული ეროვნული ლიტერატურა მაღალ დონეზე აიყვანა, ჩნდება კითხვა – როგორ მოახერხა ეს?

ყურადღება მივაქციოთ ილიას ახალგაზრდობაში დაწერილ პროზაულ თხზულება „მგზავრის წერილებს“, რომელშიც ისევე, როგორც „აჩრდილში“, გრ. ორბელიანთან კავშირი ჩანს. თხზულებაში ორბელიანის ლექსიდან „სალამო გამოსალმებისა“ და პოემა „სადღეგრძელოდან“ ნაწყვეტებია ციტირებული. დაწერილებით განვიხილოთ, როგორ გამოიყენა ილიამ ორბელიანის ეს პოეტური ნაწარმოებები.

თხზულების მეორე თავში, როდესაც მგზავრი ვლადიკავკასს ტოვებს და თავისი სამშობლოსკენ – საქართველოსკენ იზამს პირს, მას ხვდება თერგი. სწორედ აქ გვახსენებს ავტორი გრ. ორბელიანის ლექსს („სალამო გამოსალმებისა“). ვლადიკავკასში მყოფი მგზავრის თვალწინ თერგი გაჩუმებულია: „ჩვენი დამთხვეული თერგი ვლადიკავკასთან ის თერგი აღარ არის, რომელზედაც ჩვენს პოეტს უთქვამს:

„თერგი ჰრბის, თერგი ჰლრიალებს,  
კლდენი ბანს ეუბნებიან...“

იქ ისე დამდოვრებულა, ისე მიმკვდარა, თითქო ან როზგქვემ არის გატარებულო, ან დიდი ჩინი მიულოაო. მაგრამ იქნება თერგი იქ ეგრე იმიტომ მიჩუმებულა, რომ მობანე კლდენი გვერდით არ ახლავს, ის კლდენი, რომლის

„კლდოვანთა გულთა ღრუბელნი  
შავადა ზედ დასნოლიან  
და მრისხანებით ქვეყანას  
ნარღენითა ემუქრებიან“.  
(ჭავჭავაძე 1985: 7)

მეოთხე თავში კი ორბელიანის „სადღეგრძელოდანაა“ ციტატა. რუს ოფიცერთან გასაუბრების შემდეგ მგზავრი სტეფანწმინდაში ადის: „იმ სალამოს სტეფანწმინდას ამოვედი. მშვენიერი სალამო იყო, ასე რომ იმ ღამეს იქ დავრჩი, რათა თვალი გამეძლო მშვენიერის ხილვითა. ოხ, საქართველოვ!

„სხვა საქართველო სად არის,  
რომელი კუთხე ქვეყნისა?“  
(ჭავჭავაძე 1985: 17)

როგორც ინგოროყვა ამბობს, ორბელიანისადმი ილიას დამოკიდებულება აქედანაც აშკარად ჩანს; იგი ორბელიანის შემოქმედებას კარგად იცნობს და დიდად აფასებს. თუმცა თუ დავაკვირდებით, ჩანს, რომ ეს ციტატები სხვადასხვა დატვირთვითაა გამოყენებული და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ილია ორბელიანისადმი პატივისცემითაა გამსჭვალული.

ამ დატვირთვის განხილვისას საყურადღებოა ჰარშა რემისა და ზაზა შათირიშვილის მიერ გაანალიზებული ქართველ რომანტიკოსთა სტრატეგია. მათი თქმით, ქართველ რომანტიკოსთა სტრატეგია, რომელიც რუსეთის მიერ კოლონიურ მდგომარეობას ითვალისწინებს, ძირითადად სამი ტიპისაა. ეს ტიპები ძირითადად კოლონიურ მდგომარეობაში არსებული ტრიქოტომიის – „რუსეთი/საქართველო/ჩრდილოეთ კავკასია“- ცვლილებაა რომანტიკოსთა პოემებში.

პირველი ტიპის მაგალითად სტატიის ავტორები ა. ჭავჭავაძის ლექსს „კავკასიას“ ირჩევენ და წერენ, რომ პოეტი იმდროინდელი რუსული ლიტერატურის სხვადასხვა პოეტური ნაწარმოებიდან იღებს მასალას და ლექსს ქმნის ნაკრებად. თუმცა, ეს რუსული ლიტერატურის უბრალო მიბაძვა არაა – პოეტი გარკვეულ დეტალებს ცვლის.

მაგალითად, როცა რუსი პოეტები ცარიზმს განადიდებენ (sublime), იყენებენ ორ ღერძს – ვერტიკალურსა და ჰორიზონტალურს. ჰორიზონტალური ღერძი პანორამური პერსპექტივაა, რომელიც იმპერიის მიერ დაპყრობილი ტერიტორიების სიფართოვეს გულისხმობს, ხოლო ვერტიკალური კი მწვერვლის სიმაღლეა, რაც მეფე-ცარის სიდიადეს გულისხმობს. მკვლევრების აზრით, პოეტი ვერტიკალურ ღერძთან შედარებით ჰორიზონტალურზე მკვეთრად არ წერს. საბოლოოდ ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ღერძები ერთმანეთთან კონფლიქტს ქმნიან, რაც „პოეტისა და პოემის, როგორც მთლიანის, რუსეთის იმპერიასთან გაიგივება-იდენტიფიცირებას უშლის ხელს. ჰორიზონტალურად გადაშლილი დაპყრობილი ერები აქ არ იხატება“ (რამი ... 2004: 13). მაგრამ მაინც, ზემოთქმულ ტრიქოტომიასთან დაკავშირებით სტატიის ავტორები ასკვნის, რომ „ლექსი დასაწყისისთვის იღებს ტრიქოტომიას „რუსეთი/საქართველო/ჩრდილოეთ კავკასია“, რათა რუსეთს ეფექტურად დააპყრობინოს ჩრდილოეთ კავკასია და შთაანთქმევინოს საქართველო“ (რამი ... 2004: 13).

რაც შეეხება ქართველ რომანტიკოსთა სტრატეგიის მეორე ტიპს, აქ ტრიქოტომიური სქემიდან „რუსეთი“ იშლება და ტრიქოტომია დიქოტომიით – „საქართველო/ჩრდილოეთ კავკასია“- იცვლება. ამას მოწმობს ნ. ბარათაშვილის ლექსი „ომი საქართველოს თავად-აზნაურ-გლეხთა პირისპირ დაღისტინისა და ჩეჩნელთა წელსა 1844-სა“, რომელიც გვახსენებს იმ დროს, როდესაც საქართველოს დამოუკიდებლობა ჯერ კიდევ ჰქონდა და ლექსში ერეკლე II-ის ხმაც ჟღერს. სინამდვილეში ამ ლექსის დაწერისას, მე-19 საუკუნეში, საქართველო უკვე დაპყრობილია რუსეთის იმპერიის მიერ, მაშასადამე, როგორც სტატიაში წერია, ის, რაც ამ ლექსსა და სხვა პოეტურ ნაწარმოებებში („ბედი ქართლისა“ და „საფლავი მეფის ირაკლისა“) აისახა, ანაქრონისტული წარმოსახვაა და მასში მეორე სტრატეგიას კარგად ვხედავთ. „რუსეთის მიერ კავკასიის დაპყრობაში მონაწილეობით, ქართველები მხოლოდ წარსული ტრაემების და ზიანისთვის ანგარიშის გასწორებას კი არ ითხოვდნენ, არამედ იმ პოლიტიკურ კონტექსტსაც აღადგენდნენ, რომელშიც ეს ზიანი მიადგათ“ (რამი ... 2004: 17). აქ საქართველო დაპყრობის სუბიექტია და არა ობიექტი, როგორც ეს პირველი ტიპის შემთხვევაში გვქონდა.

მესამე ტიპი კი უკვე დიქოტომიაც აღარ არის. ბარათაშვილის „მერანში“ აღინიშნება ის სტრატეგია, რომელშიც არც „რუსეთი“, არც „ჩრდილოეთ კავკასია“ მითითებული აღარაა; მკვლევრების აზრით, „მერანი“ ბარათაშვილის ბიძის ილია ორბელიანის დატყვევების ერთგვარი გამოძახილი კი არის და რეაქციაა მომხდარზე, მაგრამ მისი წაკითხვა ამ რეალური კონტექსტის გარეშეც შეიძლება. ზემოთ

განხილული ნაწარმოებების საპირისპიროდ, „მერანი“ არსად ეხება ისტორიას, ან გეოგრაფიას – მათ შორის საქართველოსაც. ასეთი უტოპისტური დამოკიდებულებით, „პოეტის მიზანი იმ „ბედის სამზღვრის“ გადალახვაა, რომელიც მას მშობლიურ მიწას აბამს. რეალური სამყარო კი გაურბის პოემის გაუცხოების სტრატეგიას, იღებს რა საკუთარ თავზე ლირიკული გმირის დაკრძალვასა და დატირებას, რომელსაც ჩვეულებრივ, გმირის ნათესავები აღასრულებენ“ (რამი ... 2004: 21). ეს უდროო-უადგილო, უტოპისტური სტრატეგია პოლონელ პოეტ ა. მიცკიევიჩსა და რუს პოეტ მ. ლერმონტოვთან შედარებითაც კი უნიკალურიაო.

აი, ასე ხედავენ ზემოხსენებული მკვლევრები ქართული რომანტიკოსების „გეოპოეტურ“ სტრატეგიას. ახლა ამ ასპექტით გავარკვიოთ, რომელ ტიპს ეკუთვნის „მგზავრის წერილებში“ ციტირებული გრ. ორბელიანის პოეტური ნაწარმოებები.

ლექსი „სალამო გამოსალმებისა“, ა. ჭავჭავაძის ლექს „კავკასიასთან“ შედარებით, პოლიტიკურ თუ გეოპოლიტიკურ კითხვებს არ სვამს. მაგალითად, ჭავჭავაძის ლექსში ნათქვამია „მამაცი ციციშვილი“, რომელიც პუშკინის „კავკასიის ტყვის“ ეპილოგში აღწერილ რუს გენერალს ენაცვლება და ქართველ მკითხველს ანუგეგმებს. ორბელიანის ლექსში ამგვარი ცხადი სურათი არ გვაქვს.

მაგრამ ჩვენთვის უფრო საყურადღებოა ლექსში დახატული კავკასიონის მთების, ტყის, თერგისა და კლდის სურათი. მათ შორის ყაზბეგის მთის სიმაღლეცაა, რომელიც ვერტიკალურ ღერძადაა ნაგულისხმევი რუსი პოეტების ნაწარმოებებში, ხოლო მრისხანე თერგი აღმოსავლური სიველურის სიმბოლოა და საზღვარიც, რომელიც რუსეთსა და კავკასიას ყოფს. ა. ჭავჭავაძის ლექს „კავკასიაშიც“ ასე ვკითხულობთ: „შეინრებულმან თერგმან კრძალვით იცნო საზღვარი“. როგორც რემი და შათირიშვილი მიგვითითებენ, ა. ჭავჭავაძე ამ მხრივაც რუსული რომანტიზმის მემკვიდრეა და ორბელიანიც, რადგანაც მის ლექსში გამოყენებულია ბუნების სურათის ტიპური რომანტიკული წარმოსახვა, რომელიც პოლიტიკური და იმპერიალისტური მნიშვნელობითაა გამსჭვალული რუსი და ქართველი პოეტების მიერ. ასეთი კონტექსტუალური გაგებიდან გამომდინარე, შეიძლება ვთქვათ, რომ ორბელიანის ლექსი „სალამო გამოსალმებისა“, ან ამ ლექსის ბუნების წარმოსახვა მაინც, რომანტიკოსების სტრატეგიის პირველ ტიპს ეკუთვნის.

როგორც აღვნიშნე, მრისხანე თერგი აღმოსავლური სიველურის სიმბოლოა და თანაც „მგზავრის წერილებში“ ილიას ბაირონს აგონებს. თუმცა ილია სხვა ადგილას, სადაც ორბელიანის სტროფებია ციტირებული, თერგის ამ სიმბოლურ წარმოსახვას ცვლის: „ჩვენი დამთხვეუ-



ლი თერგი ვლადიკავკასთან ის თერგი აღარ არის...“ ყურადღება უნდა მივაქციოთ, რომ აქ თერგი იმიტომაა „ჩვენი“, რომ მგზავრი საქართველოსკენ მიდის და ლარსთან „გარემო ბუნებას ჩემის ქვეყნის ფერი ემატებოდა და თერგს შფოთვა და ლელვა“. სამშობლოს ფერი და თერგის შფოთვა-ლელვა ამ წინადადებაში ერთნაირადაა აღწერილი. მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ თერგის შფოთვა აქ ქართველობას უდრის. თუმცა ეს შფოთვა თერგს ვლადიკავკასთან ეკარგება და ჩუმდება, როგორც „როზგვეშგატარებული, ან დიდჩინმიღებული“. რასაკვირველია, ეს ორბელიანისა და მამების თაობის და, ზოგადად, კოლონიური ვითარების მკაცრი კრიტიკაა, რაც ნიშნავს იმას, რომ კოლონიზებული ხალხი კოლონიზაციას კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ იღებს და აღიარებს.

ამ თვალსაზრისით თუ წავიკითხავთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ილიას ეს კრიტიკა ორბელიანის „გეოპოეტურ“ ტრიქოტომიას მიემართება. გრ. ორბელიანის ლექსში, ა. ჭავჭავაძის „კავკასიისგან“ განსხვავებით, პეიზაჟის ცქერისას სუბიექტი არის პირველი პირი, „მე“ – რემი და შათირიშვილი მიგვითითებენ, რომ ალ. ჭავჭავაძესთან სუბიექტი მხოლოდ ლექსის ბოლოს ჩანს, როცა ნახსენებია პრომეთე. მათი აზრით, ეს იმას ნიშნავს, რომ „ბოლო სტროფამდე ა. ჭავჭავაძის ლექსი ადამიანური სამყაროს და ისტორიის მიღმა რჩება“ (რამი ... 2004: 11). ორბელიანის ლექსში კი აღდგა რომანტიკული და ლირიკული გმირი, რომელიც უპირისპირდება იმპერიალიზმითა და ორიენტალიზმითაა „გამსჭვალულ“ გაპეიზაჟებულ ბუნებას. აქ კოლონიური სქემაა: „სუბიექტი, რომელიც ხედავს და ობიექტი, რომელიც დანახულია“. ამ გაგებით შეიძლება ვთქვათ, რომ ლექსს „საღამო გამოსალმებისა“ კოლონიური ლიტერატურის ხასიათი აქვს. სწორედ ამ კოლონიურ და გეოპოეტურ სქემას ეკამათება ილია „მგზავრის წერილებში“ გრ. ორბელიანის ლექსიდან ირონიულად მოხმობილი ციტატით.

ლექსი „სადღეგრძელო“ კი ეკუთვნის მეორე ტიპს – დიქოტომიურ გეოპოეტუკას „საქართველო/ ჩრდილოეთ კავკასია“. აქ ჩანან საქართველოს ისტორიული გმირები – ფარნავაზი, ვახტანგ გორგასალი, დავითი, თამარი და ა.შ. – რომელთა პოვნაც ილიას „აჩრდილში“ სურს და რომლებიც სხვადასხვა დროს საქართველოს მტრებს ებრძონენ. მაშასადამე, გეოპოეტური დიქოტომიური სტრატეგია მათი სახითაცაა განხორციელებული.

თუმცა, უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ ამ ლექსშიც არსებობს ბუნების რომანტიკური სურათი:

სად მთანი ყინვის გვირგვინით არიან ცაღმდე ასულნი  
და მდინარენი ზახილით ზვირთის ზვირთებზე მსროლენლი;

უფსკრულნი — ჩაბნელებულნი, კლდენი — თვალ-გადუწვედენელნი,  
სად მონადირე ჰსდევს ფიხვსა და მის ქვეშ ჰველენან ღრუბელნი.

(ორბელიანი 2013: 88)

ზემოთ მოყვანილი სტრიქონების შემდეგ გვხვდება ის სტროფები, რომლებიც ილიას „მგზავრის წერილებში“ მოჰყავს: „სხვა საქართველო სად არის, რომელი კუთხე ქვეყნისა?“ საქმე ისაა, რომ ილია ამ ციტატაში არ გულისხმობს ისეთ ირონიას, როგორსაც ლექსის „საღამო გამოლასმებისა“ ციტირებისას. ეს იმიტომაცაა, რომ, მიუხედავად იმისა, რომ ბუნების სურათი „სადღეგრძელოში“ რუსული და ქართული რომანტიზმის მემკვიდრეა, ორბელიანი ამ სტროფით („სხვა...“) თავს არიდებს ბუნების სურათის რუსულ იმპერიალისტურ წარმოსახვაში – ანუ პირველ ტიპში – შთანთქმას; გავიხსენოთ, რომ პირველი ტიპი იმას ნიშნავს, რომ ჩრდილოეთ კავკასია დასაღუპი ობიექტია, ხოლო საქართველო კი – შთანთქმისა. ამ ლექსში კი საქართველოს ბუნება და ისტორია არასოდეს ჩაინთქმება რუსულ იმპერიაში, რადგანაც ისინი საქართველოს არსებობის საწინდარია. აქედან გამომდინარე, ილია ამ სტროფს ციტატაში არ აძლევს ისეთ ირონიულ მნიშვნელობას, რომლითაც აკრიტიკებს რუსეთის იმპერიალიზმსა და იმ ადამიანებს, ვინც იმპერიალიზმსა და კოლონიალიზმს მიჰყვება.

ილია, მისი წინამორბედი რომანტიკოსების გეოპოეტურ სტრატეგიებსა და მათ შორის განსხვავებას მწვავედ გრძნობს. იგი მხოლოდ პირველი ტიპის ლექსს „საღამო გამოსალმებისა“ ირონიული რეაქციით ციტირებს და აკრიტიკებს თავის თხზულებას „მგზავრის წერილებში“, ხოლო მეორეს ლექს „სადღეგრძელოს“ კი – არა, რადგანაც პირველი ტიპი საქართველოს რუსეთში კოლონიურ შთანთქმასა და მასთან გაიგივებას ნიშნავს, რაც ილიასთვის სრულიად მიუღებელია და რის საწინააღმდეგოდ ილია სიცოცხლეს სწირავს.

მაშასადამე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ილია, როგორც ქართული რომანტიზმის მემკვიდრე, რომანტიზმის ეროვნულ ცნობიერებას სტრატეგიულად გარდაქმნის და თავისი შემოქმედებისა და მოღვაწეობის მასალად იყენებს.

## დამოწმებანი:

**ჭავჭავაძე 1985:** ჭავჭავაძე, ი. *რჩული ნაწარმოებები* ხუთ ტომად. ტ.2. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1985.

**ინგოროყვა 1988:** ინგოროყვა, პ. *ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებელი: ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1988.

**ორბელიანი 2013:** ორბელიანი, გრ. *ერთგმეული*. ტ. 1. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2013.

**რამი ... 2004:** Ram, H. and Shatirishvili, Z. “Romantic Topography and the Dilemma of Empire: The Caucasus in the Dialogue of Georgian and Russian Poetry.” *The Russian Review* 63, no.2(January) 2004.

## **GUZEL STRELKOVA**

*Russia, Moscow*

*Institute of Asian and African Studies Moscow State University (IAAS MSU)*

### **Romanticism in India and Chayavad**

Chayavad is often called Indian Romanticism. Hindi poets D.Prasad, S.Pant, S.T.Nirala, M.Varma expressed feelings, thoughts, Romantic attitude to the world, using style resembling English Romantic poetry. Their hero is not opposite to Nature, his knowledge was not in contrast to its ignorance. The hero was eager to accept the highest knowledge with the help of Nature. Their emotional poetry demonstrates nuances of a deep spiritual world and harmony of hero's relations with Nature. Chayavad poets were, for some extend, influenced by poetry of Tagore and Romantic Shelley, but in fact they were original poets with their own Ideology and style.

**Key words:** Indian Romanticism, Chayavad, Sumitranandan Pant.

## **Г.В.СТРЕЛКОВА**

*Россия, Москва*

*Институт стран Азии и Африки МГУ (ИСАА МГУ)*

### **Романтизм в Индии и поэзия чхаявада**

Индийскую поэзию конца XIX - начала XX века, особенно поэзию Рабиндраната Тагора или ту, что создавалась на одном из самых распространённых языков Индии – хинди - в 1920-1940-е годы XX века, сами индийцы часто связывают с романтизмом. С этим литературным направлением европейской литературы просвещённые индийцы, особенно в Бенгалии, где еще в 1773 году обосновалась Ост-Индская Компания, познакомились раньше, в первой половине XIX века. Один из первых индийских поэтов Нового времени бенгалец Майкл Мадхушудон Дотто

(имя Майкл он получил, обратившись в христианство) хорошо знал и английскую, и французскую поэзию романтизма. И предшествующая романтизму поэзия, Мильтона, в частности, и героические образы его поэм поразили воображение бенгальского поэта. Исследователи (Паевская 1979: 214) полагают, что именно «Потерянным раем» Мильтона вдохновлялся М. Дотто при создании своей лучшей поэмы «Гибель Мегхнада», основанной на классическом эпосе «Рамаяна». Её главным героем - вместо благородного царевича Рамы, земного воплощения бога Вишну, стал владыка Шри Ланки, демон Равана, воплощение зла, похитивший Ситу - супругу Рамы. Произведения и других английских поэтов эпохи Романтизма, особенно Китса и Шелли, были знакомы образованным индийцам, выпускникам колледжей и университетов. Необходимо учитывать то, что был довольно большой временной разрыв между европейским романтизмом и индийской поэзией, окрашенной романтическими тонами, которая развивалась уже в конце XIX и первой трети XX века, т.е. в совершенно другой исторической ситуации. При этом определённое сходство, несомненно, было, так как одна из главных идей романтизма – свободы очень им импонировала, мечта о независимости от колониальной Британии владела индийцами уже с середины XIX века. Точно так же, как и формирующееся в сознании индийской интеллигенции внимание к личности, индивидуальности, внутреннему миру человека, что особенно проявилось уже позднее, в XX веке.

Для индийской поэзии того периода был характерен культ чувств и особое, одухотворённое отношение к природе, при этом – у поэтов хинди практически не было отчаяния, безнадёжности, «мировой скорби». Не было в этой поэзии и «исключительного героя», противопоставленного миру – равнодушному и жестокому. Но было сближающее с романтизмом обращение к фольклору и к классическому наследию, которое для индийцев и по сей день означает высокую поэзию на санскрите, а также поэзию 16-17 веков, т.н. эпохи *рити* (букв. стиль, образ) на языке брадж. Эта характеристика относится к поэтическому направлению, называемое на языке хинди *чхаявад* - буквально «тенизм», которое сформировалось и развивалось в Северной Индии в 1920-30-е годы. И хотя в 1965 году будущий академик Е. П. Чельшев, один из первых отечественных исследователей этого поэтического направления, называл его, очевидно, вслед за индийскими литературоведами, романтизмом (Чельшев 1965: 77), впоследствии он более осторожно относился к этому определению. Представляется, что вернее называть *чхаявад* неоромантизмом или символизмом, хотя многие индийцы по-прежнему убеждены, что это был

романтизм, и что такое литературное направление существовало и на многих других новоиндийских языках. Считается, что это было почти естественным развитием индийской литературы, испытавшей влияние английского романтизма, который – без сомнений, оказал воздействие и на поэзию хинди того времени. Издаются исследования, даже книги, названные, например, Indian Romanticism/ Romanticism in India. При этом Википедия, например, сообщает, что «Чхаявад (छायावाद - «Shadowism», тенизм) относится к эпохе Неоромантизма в литературе хинди, 1917-1938. Он отмечен ростом внимания к романтическому и гуманистическому содержанию. Чхаявад был отмечен обновлённым чувством личностного и индивидуального выражения, проявляющегося в произведениях того времени. Он известен благодаря обращению к темам любви и природы, точно также как индивидуалистическому присвоению индийской традиции в новой форме мистицизма, выраженному субъективным голосом»<sup>1</sup>. Считается, что ещё большее влияние на поэтов - *чхаявадистов* оказала поэзия Рабиндраната Тагора, которая в то время, до середины 1930-х, была очень популярна по всей Индии. Но при этом оговаривается, что такой, как чхаявад, условно говоря, региональный романтизм отличается от Европейского романтизма. Это объясняется, как уже отмечалось, большим временным разрывом между расцветом Романтизма в Европе и временем его воздействия на индийских поэтов. Кроме того, такого рода неоромантизм был протестом по отношению к предшествующей «рациональной, дидактической» поэзии эпохи Двиведи<sup>2</sup>.

Отечественная исследовательница этого литературного направления Н.А. Вишневская, одна из соавторов «Истории Всемирной литературы», в книге «Чхаявад и проблемы формирования новой литературной системы в поэзии хинди XX века» (Вишневская, 1988) убедительно показала, чем отличается чхаявад от романтизма. Позже она посвятила развитию этой темы отдельную главу «Чхаявад и романтизм» в книге «Запад есть Запад, Восток есть Восток» (Вишневская 1996: 314-320). В ней были показаны все внешние сходства и имеющиеся при этом внутренние, специфические отличия. Например, неразрывность «старого» и «нового», или по-новому осмысляемое понятие культурного наследия. Для чхаявадистов это преемственность по отношению к индийской классической поэтике и эстетике, а не обращение к европейской классике и Средневековью, как для европейских романтиков. Их сближает «открытие самоценности внутреннего мира человека, индивидуального духовного и эмоционального развития» (Вишневская 1996: 315). Универсализм в чхаяваде выражен традиционными понятиями *атмана* (душа) и *Брахмана* (Абсолют), при этом

они базируются на идеях неоведантизма<sup>3</sup>, то есть обращаются к философии, возникшей на основе традиционных священных текстов. По словам Н. А. Вишневской, «Нешумная революция романтиков» - «революция взгляда на мир» - является отличительной чертой и чхаявадистов. Объединяет их и сходный поэтический стиль, «лирико-символическая стихия» (Вишневская 1996: 322). И главное – особое место, которое занимает в их поэзии пейзаж, тема любви и идея прекрасного. Вместе с тем, *чхаявад* – это философская лирика, в которой много сходно с немецкой романтической поэзией

Однако есть главное различие: в индуизме существует триада Брахман – Атман – Пракрити (природа), в которой последняя, Пракрити «не равна субстанционально ни первому, ни второму» (Вишневская 1996: 327). Она – игра, лила Брахмана, неразрывно с ним связана, но бездуховна, хотя и прекрасна. В европейском романтизме присутствует душевная, нежная, сентиментальная связь человека с природой. Для чхаявадистов природа – великая школа, дающая урок - принять жизнь и не сетовать на её краткость или обречённость, и смерть для них – естественное условие жизни, воплощённой в физическом теле. В чхаяваде, как подчёркивает Н.А.Вишневская, «меланхолия» особого склада, в которой нет трагизма. Отрицающие друг друга жизнь и смерть, болезнь и здоровье, счастье и горе – для чхаявада неразрывно связаны. И формула «сух-дукх» (счастье-горе, которые неразделимы, но между ними есть мгновение - кшан) становится, по сути, отличительной чертой этого поэтического направления. Отметим, что и у Р.Тагора эта индуистская концепция присутствует, окрашивая и его поэзию особой, индуистской меланхолией. Еще одна важная «формула», характеризующая поэзию чхаявада, это сат (истина), чит (разум) и ананд (блаженство). Именно тогда, когда просветлённый человек постигает истину о том, что атман и брахман едины, он испытывает блаженство – ананд. Это блаженство мгновенно, обозначается оно санскритским термином кшан – миг. Это то самое мгновение, которое существует между нераздельными для обычного человека счастьем и горем, но постигается в особые, экстремальные мгновения бытия. Для того, чтобы хотя бы приблизительно дать представление об этом явлении, индусы обычно приводят древнюю притчу. Она повествует о человеке, который в ужасе, спасаясь от преследующего его тигра, мчится сквозь непроходимые джунгли и падает в яму. В последнее мгновение он успевает ухватиться за ветку, смотрит вниз и видит на дне ямы клубок змей, поднимает голову и видит тигра, но кроме него и мышей (белую и чёрную), перегрызающих ветку, за которую он сам держится из последних сил. И тут человек видит травинку, на конце которой свисает медвяная капля росы. Он тянется к ней, впивает её и ощущает это

непередаваемое и мгновенное чувство ананда – блаженства.

Коротко представлю поэтов чхаявада – этого замечательного, востребованного и любимого многими читателями и в наши дни литературного направления Индии первой половины XX века. Это поэты хинди Джаяшанкар Прасад (1889 – 1937), Сумитранандан Пант (1900 -1977), Сурьякант Трипатхи Нирала (1896 – 1961) и Махадеви Варма (1907 – 1987). Они выражали свои чувства, мысли и романтическое отношение к миру, используя стиль, который порой напоминал английскую романтическую поэзию. Но герой их поэзии не был противопоставлен природе, его знания не находились в контрасте с неведением Природы, так как герой стремился обрести высшее знание именно с её помощью. Это эмоциональная поэзия, которая демонстрирует нюансы глубокого духовного мира человека и гармонию отношений человека с природой. Считается, что именно чхаявад открыл в лирике хинди самоценность индивидуальности, которая «не принимает крайних форм», так как герой не противопоставляет себя человечеству. Существует и принципиальная разница между европейским и индуистским отношением к смерти, что касается и восприятия индивидуальности на Востоке и Западе. Для индуса его грехи, если они не искуплены, остаются и после смерти, сказываются на его карме, и не только его самого, но и его близких. Таким образом, последующая жизнь человека непосредственно зависит от предыдущей. Как правило, в поэзии чхаявада и изображение любви, в отличие от европейского романтизма, иное, без особого «бурления страстей». Это преимущественно идеальная, изначальная, «надземная» любовь, хотя у Ниралы\*, например, даже в его первом стихотворении «Бутон джухи - жасмина» описана страстная сцена свидания возлюбленного (ветра) и пробуждающейся возлюбленной (цветочного бутона).

Примечательно, что чхаявадисты не ограничивались лишь поэзией - так, старший из них, Джаяшанкар Прасад прославился и как первый (после Бхаратенду Харишчандры) в современной литературе хинди драматург, новеллист и автор трёх романов. Младшие его современники, С. Пант и Нирала, писавший и прозу, стали основателями следующего литературного направления *прагатиवाद* (прогрессивизм). Они оба были в каком-то смысле и теоретиками чхаявада (подробнее см.: Вишневецкая 1988). Самая младшая из них, Махадеви Варма, которая была и замечательной художницей, сознательно прекратила писать стихи в 1941 году, отдав себя общественному служению «на ниве просвещения». Очевидно, это было своего рода ответом и на изменившееся время, и на отношение читателей,

---

\* Псевдоним, означающий Особенный, небывалый.

которые поначалу с осторожностью, порой обвиняя в подражательности, а потом с восторгом восприняли поэзию *чхаявада*. Но несколько позже, в конце 1930-х годов, взыскательные критики стали порицать чхаявадистов за излишнюю декоративность, манерность поэтических образов и избыточный «украшениями» язык (что было характерно для высокой средневековой поэзии *рити*). Но главное – за то, что они якобы «оторваны» от современных им социальных и экономических проблем, а увлекаются преимущественно строгими правилами метрики или ритма. Несомненно, поэты *чхаявада* испытали серьёзное влияние поэзии великого бенгальского поэта Рабиндраната Тагора, особенно Нирала, который хорошо владел бенгальским. Он переводил с этого языка стихи Тагора и стихи великого религиозного реформатора Свами Вивекананды, вдохновлялся музыкой и песнями Тагора, и сам впоследствии писал стихи-песни, изданные в сборнике «Гитика». *Чхаявадисты* испытали влияние и английского поэта-романтика Перси Биши Шелли, и Китса. Вместе с тем, это были оригинальные поэты, со своим собственным мировоззрением и стилем. Постараюсь подкрепить это утверждение сравнением ранней поэмы «Грантхи» (Иллюзия) Сумитранандана Панта с поэмой Александра Блока «Соловьиный сад» и его же стихотворения «Прогулка в лодке» (Naukaa vihaar) со стихами П.Б.Шелли «Лодка на Серкио» («Моя душа, как очарованная лодка»). Но прежде остановлюсь на жизнеописании поэта.

Биография этого лирика, прожившего долгую творческую жизнь, примечательна во многих отношениях. С. Пант был близким другом Ниралы, а другой яркий поэт, уже следующего поколения - Хариванш Рай Баччан, «поздний чхаявадист» - оставил о нём интересные воспоминания, тем более что они оба, правда, в разное время, были студентами Аллахабадского университета. Об отношении Х.Р.Баччана к старшему поэту говорит название этих воспоминаний: «Среди поэтов – нежный/прекрасный святой» (Kaviyon men saumya sant). И сам С. Пант писал о себе и литературном окружении 1930-1950 годов, как правило, в предисловиях к своим книгам и некоторых статьях. Патриарх отечественной индологии Е.П.Чельшев, который еще в 1960-е годы привлёк внимание коллег к поэтическому направлению *чхаявад*, посвятил этому поэту 2-ю главу своей книги «Современная поэзия хинди» (Чельшев 1965), а также книгу «Сумитранандан Пант – певец Гималаев» (Чельшев 1985), вышедшую в серии «Писатели и учёные Востока». Биография Сумитранандана Панта, особенно его литературная автобиография, примечательна еще и потому, что в ней мы находим тот жизненный материал, который позже был преобразён в высокую поэзию хинди. Пант родился в деревушке Каусани\*,

\* В книгах Е.П.Чельшева деревня названа Каусани, очевидно, это опечатка.



в Гималаях, в 1900 году, в семье брахмана. Он был седьмым ребёнком в семье. Появление Сумитранандана на свет было омрачено горем для всех родственников: спустя несколько часов после рождения мальчика его мать скончалась. Отец ребёнка, у которого на руках были и другие дети, долго не мог справиться с этой потерей. Сумитранандан даже был отдан на некоторое время местному святому Гхасаину Дасу, но потом вернулся в семью. Это потрясение, хотя и мало, вероятно, осознаваемое в детском возрасте, наложило на будущего поэта свою печать, но не сломило. Писать стихи он начал еще в детском возрасте, а в 11 лет даже попытался написать роман. Учился сначала в деревенской школе, позже в небольшом городке неподалёку от родной деревни, а в 18 лет, вместе со старшим братом, приехал Бенарес, где поступил учиться в Квинс колледже, здесь он увлёкся поэзией Рабиндраната Тагора и английских романтиков. На следующий год он переехал в Аллахабад, где поступил в университет. Этот город, древний Праяг, - священный для индусов, так как там сливаются воды трёх почитаемых в индуизме рек (Ганги, Джамны и скрывшейся под землёй Сарасвати). Здесь проходит раз в 12 лет самая важная Кумбхамела (Праздник кувшина). Это главное для миллионов индусов религиозное действо, знаменующее сокровенную суть мироздания, творение мира. В 1920-40-е годы этот город становится не только религиозной, но и культурной столицей Северной Индии, так как там находились издательства, редакции журналов, особенно большую роль играл редактор «Сарасвати» Махавир Прасад Двivedи, чьим именем названа целая эпоха ранней литературы хинди («Двivedи юг»). Большую роль играл и Аллахабадский университет. Но в ещё большей степени Аллахабад был важен с политической точки зрения, так как там был родовым домом семьи Джавахарлала Неру, будущего первого Премьер-министра независимой Индии. Часто сюда приезжал и Махатма Ганди. Именно под влиянием Махатмы Ганди и его призыва принять участие в кампании гражданского неповиновения Сумитранандан Пант, ставший студентом, покинул Аллахабадский университет и присоединился на некоторое время к этому движению. Но он успел заявить о себе и как о поэте. В Индии очень популярны поэтические состязанья – *кавья саммелан*. На одном из них студент С. Пант так великолепно исполнил свои стихи, что присутствовавший в качестве главного гостя на вечере старейший и прославленный поэт хинди Айодхья Сингх Упадхьяй Хариандх снял с себя пышную гирлянду цветов и украсил ею Сумитранандана Панта. Но это не помешало Панту покинуть впоследствии университет, однако даже участие в кампании гражданского неповиновения не отвлекло его от сочинения стихов. Он вернулся в родные места, в предгорья Гималаев, но постоянно

приезжал в Аллахабад, где в то время был расцвет и литературной жизни, город считался «поэтической столицей» Северной Индии (см. Karen Schom-er 1983). По воспоминаниям Х.Р.Баччана<sup>4</sup>, он сам, в ту пору еще юный будущий поэт, взирал с восхищением на Сумитранандана Панта. Ведь тот, подобно и его близкому другу Нирале, был особенным, необычным (Bachchan 1960). Два этих поэта – Пант и Нирала – представляли собой контраст. Сдержанный, красивый, с волнистыми золотистыми волосами, изящно, почти как денди, одетый Пант и напоминающий факира, одетый лишь в *дхоти*<sup>5</sup>, со спутанными длинными волосами и горящими глазами Нирала. Они словно дополняли друг друга, а в конце 1930-х – начале 1940-х годов, когда общественная и политическая ситуация в стране совершенно изменилась (началась Вторая мировая война, в которой Индия, как колония Великобритании тоже участвовала, что отразилось и на политической активности индийцев), оба поэта стали зачинателями нового литературного направления – *прагатиवाद* (прогрессивизм). Они писали гражданскую лирику, поддерживали национально-освободительное движение. Названия некоторых стихов Панта говорят сами за себя: «Пундживад» (капитализм), «Маздург варг» (класс рабочих), «Дхан пати» (богач). При этом Сумитранандан Пант много времени проводил и в родных краях, близ Гималаев, для него самого начался уже другой период – и в жизни, и в поэзии: в это время он пишет пейзажную лирику, описывает тяжёлую жизнь крестьян, особенно индийских женщин, чей век очень краток. И находит главного героя – Махатму Ганди, которому посвящает несколько стихотворений.

Обратимся к самой ранней поэме С. Панта «Грантхи» (многозначное слово, одно из значений которого «иллюзия»). Она была написана ещё двадцатилетним поэтом, в 1920 году, во время студенческих каникул. Но издана поэма была много позже, в 1927, войдя в его второй сборник «*Вина*»\*. В обращении к читателям в переиздании поэмы 1929 года Пант писал, что, подобно стихам его первого сборника «Вздохи» (*Uchchvaas*), в этой поэме событийная, сюжетная часть (*kathaanak*) очень невелика, «но, вероятно, более ясная» (Pant 1929: 109). Он обращал внимание на и то, что в ту пору в его «сердце ещё не расцвела любовь к красоте нерифмованных (*atukaant*) стихов», которые были тогда очень популярны, «поэтому и облёк кое-как свою историю в нерифмованные одеяния» (Pant 1929: 109). Поэма достаточно объёмна, она слагается преимущественно из восьмистиший, которые перемежаются четверостишиями и редко – двенадцатистишиями. В общей сложности – около 60 строф. Несмотря на предупреждение

---

\* Название струнного музыкального инструмента.

самого поэта об отсутствии рифмы, всё-таки неполная рифма, обычно перекрёстная, встречается постоянно. Например, *kaa/ daṃaa, śhīre/ aarke, kathaā/ paṃaa*. Сама поэма начинается с прямого обращения к читателю: «Мудрый читатель! Есть и еще средство:/Оставшееся у меня сейчас горе;/ Но я, как и все, преисполнен счастья/ В этом великольном лесу печали». (Pant 1929: 110). Как видим, уже в первой строфе дается главная «формула» чхаявада – сочетание *сухх-дукх* (счастье – горе) и *сухх-вишн* (счастье – печаль). В последующих строфах появится и *киан* – мгновение. Это понятия, очень важные и в индуистской, и в буддийской религиозно-философских традициях.

Диалогичность – одна из характерных черт поэмы «Иллюзия», в которой постоянно присутствует обращение к подружке (саджани), возлюбленной (прия), возлюбленному (приятам). Это явное наследие предшествующей поэтической традиции *рити* (букв. стиль), зародившейся еще в эпоху Средневековья, но дожившей до начала XX века. Эта была поэзия, воспевавшая в изысканной, «украшенной» тропами, форме - с использованием высокой, санскритизированной лексики – любовь Кришны (одного из земных воплощений бога Вишну) и пастушки Радхи. Поэзия *рити* создавалась на литературном диалекте *брадж* и в XVII-XVIII веках процветала при дворах раджей, услаждая их слух. В XX веке поэты – *чхаявадисты* обращались к этому литературному наследию, но слагали стихи уже на диалекте хинди *кхари боли*. И в ранней поэзии Панта мы встречаем традиционных, известных персонажей: подружку (*sakhi*) и главную героиню (*паикаа*) – любимую девушку, которые ведут разговор о покинувшем или отсутствующем по каким-то причинам возлюбленном герое- (*паик*).

В книге Е.П.Чельшева «Современная поэзия хинди» дан краткий пересказ содержания этой поэмы: «...это описание волшебного сна молодого поэта, реальные чувства и переживания в ней проступают в фантастической оболочке. В вечерних сумерках поэт видит себя плывущим на лёгкой ладье по волнам какого-то таинственного озера. Неожиданно ладья его погружается в воду, и он теряет сознание. Когда он приходит в чувство, то видит прекрасную девушку, которая держит его голову <... > и смотрит на него влюблёнными глазами. В сердце юноши мгновенно вспыхивает ответное чувство» (Чельшев 1965: 99). В стиле Советской эпохи индолог завершает: «Но счастье молодых людей длится недолго. Злые силы – общественные предрассудки, холодное равнодушие и презрение чёрствых людей – разлучают влюблённых» (там же). На самом же деле, эта история лишь намечена. В первой части поэмы ведут беседу о

любви юные подружки. Для описания их чувств используются совершенно традиционные образы: и неверного возлюбленного, подобного шмелю (*бхрамар*), перелетающему с цветка на цветок, и пастушки – подружки, тоскующей в разлуке с возлюбленным – пастушком (*Goran*). И другие образы, характерные и для *чхаявадистов*, у Панта представлены уже в этой самой ранней его поэме. Это и птица *чакора*, которая питается лишь росой, падающей с Чандры – месяца, поэтому она постоянно смотрит на Луну. Любимые образы: ветер Ваю, который колышет влюблённые в него травы, Луна – Шаша, любуясь которой расцветает лотос, и прекрасная песнь ветра, что прячет красавица в своём покрывале – *анчале*. Все они связаны с санскритской и средневековой любовной лирикой. Но Сумитранандан Пант в 20-е годы XX века описывает с их помощью возвышенную, прекрасную любовь, которая царит и в современном ему мире. При этом поэт вкладывает в уста подружки традиционные наставления в любви: *«двигайся медленно, остановись вдруг, пронзи сердце быстрым взглядом»*. *«Разве он не гордился молодостью?»* (Pant 1929: 117). И неожиданно среди «сладостных поцелуев, трепещущих бутонов лотоса, белой лилии и *чампы*», о которых беседуют подружки, возникает образ «Сестры, подобной истории Родины» (*desh ke iti-haas ke se baahin* - Pant 1929: 118). Представляется, что эта поэма «Иллюзия» очень символична, в ней любовь героини и героя неявно уподобляется отношениям молодых людей, которые боготворят свою Родину и хотят исправить, изменить её судьбу. Неслучайно спустя несколько лет Махадеви Варма называла себя и своих собратьев по перу – *чхаявадистов* «вдовами свараджа»<sup>6</sup>.

Поэма делится на три части: в первой беседуют подружки, во второй – монолог героя, который предваряется уточнением «Ныне – тут» и повествует о тяжёлой жизни, которую Бог (*daiv*) украсил, даровав ему возлюбленную. И всё вокруг превратилось для него в «безмерное счастье» - *amit sukh* (Pant 1929: 121). Но оно длилось недолго: *«среди нежных бутонов скрывались острые шипы»* (Pant 1929: 123). *«Иллюзия стала бременем. Этот юный лотос, нежно завладевший моим сердцем, стал украшением другого человека!»* (Pant 1929: 124). Герой взывает к печали (*vedanaa*) и спрашивает, кто может утешить боль разбитого сердца, осушить слёзы горя, но понимает, что неизвестно, кто виноват, ведь страдание – закон, справедливость природы: *«Пчела запутавшись, трепещет. Чатака\* страдает – закон жизни это; плачь, несчастное сердце! Плачь!»* *«На одинокой странице пустой жизни разлука!»* (Pant 1929: 131- 132). Третья часть – «Обманутая любовь», и в ней неожиданно вновь появляется парадоксальное убеждение

---

\* Индийская кукушка

героя, что он «сегодня преисполнен всеми видами счастья/ в этом чарующем лесу печали» (Pant 1929: 137). Таким образом, поэма «закольцовывается», ведь именно с этого парадокса начиналась первая строфа – обращение поэта к Читателю.

Может быть, покажется не совсем правомерным сравнение произведений двух столь разных поэтов, как Сумитранандан Пант и Александр Блок. Но хотелось бы сопоставить две поэмы («Грантхи – Иллюзия» и «Соловьиный сад»), так это даёт возможность показать, во-первых, что «бывают странные сближенья». И, во-вторых, попытаться продемонстрировать, насколько отличается индийская поэзия от европейской, хотя она и создана примерно в одно время. Как известно, русский поэт начал писать поэму «Соловьиный сад» в январе 1914 года, завершил в октябре 1915, когда уже шла Первая мировая война, поэту в то время было 35 лет. «Иллюзия» написана двадцатилетним индийцем - студентом, на зимних каникулах, через два года после окончания Первой мировой войны. Поэма «Иллюзия» будет опубликована спустя несколько лет, уже в 1927 и вскоре переиздана. По объёму эти произведения очень отличаются: поэма А.Блока состоит из 7 разновеликих главок (от 4 до 7 четверостиший, то есть 32 четверостишия), Панта – из 60 строф, среди которых преобладают восьмистишия, но есть и четверостишия, и три двенадцатистишия. Стихотворный размер поэмы Блока – трёхстопный анапест. Используется перекрёстная рифма, при этом чередуются женская (ударение на предпоследний слог) и мужская (ударение на последний). Рифма строго выдерживается. Поэма Панта написана размером *чханд*, преобладает мужская рифма, но многие строфы нерифмованные (*мукт чханд*). В обеих поэмах большое внимание уделяется благозвучию и звукописи, особенно, на наш взгляд, у Блока, который виртуозно играет звуками «с», «л», «а». Цветовая символика также играет большую роль в «Соловьином саду»: золотой огонь, синяя мгла, сумрак чарый, окно голубое, цвета ржавый, чёрный и другие. Для Панта, как и для остальных *чхаявадистов*, цвет очень важен, в его поэме «Иллюзия» доминирует, как нам представляется, синий (нила), алый (арун), чёрный и белый цвета. Обе поэмы посвящены любви, но в поэме А.Блока любовь противопоставлена труду, изнурительному и тяжёлому, грубая проза жизни – чарующему саду. Крик осла – «напеву соловьиному» и тихому пению и смеху, сон – суровой реальности, которая всё-таки сильнее очарования сада и манящей к себе нежной девы. У Панта описывается почти сказочный мир, в котором беседуют подружки-красавицы, тоскующие по возлюбленному. И этот возлюбленный является к ним из внешнего мира, но по неясной причине вскоре оказывается изгнанным из «мира иллюзий». Индийский

поэт опирается на традицию, и с реальной жизнью поэма «Грантхи» связана мало. В обеих поэмах очень важную роль играет природа, и в поэме Панта она одухотворена и божественна (Prakriti), в поэме Блока – словно разделена на два мира, знойный мир тяжёлого труда и тенистый сад чарующего отдыха, а близ того и другого мира живёт своей жизнью море. Даже такое краткое сравнение показывает, по нашему мнению, близость романтико-символического характера обеих поэм. Своеобразное продолжение такой поэтической близости мы находим в более поздних стихах близкого друга Панта – Ниралы, который написал в 1936 году стихи «Камени дробит она» (Vah tortee pathar)<sup>7</sup>. Эти стихи вошли во многие антологии современной поэзии хинди, в школьные программы, как образец поэзии *прагативада*. Включены они и в электронное Собрание индийской поэзии Kavita kosh. Переведены они и на русский язык (Чельшев 1965: 344). Стихотворение посвящено девушке, которую видит поэт «по дороге в Аллахабад». Она разбивает молотом камни, превращая их в щебёнку – для покрытия дороги. Лишь изредка она утирает пот и бросает взгляд на особняк, который скрывается в тенистом саду. Романтическая нота звучит в заключительной строфе: *«Но боль от удара душа хранит/ Разбитой ситарой душа звенит/ Звенит отчаянием и тоской - /Я песни еще не слышал такой!»* (Чельшев 1965: 344).

Такую поэтическую «переключку сквозь века и расстояния» можно найти и при сравнении стихотворения С. Панта «Прогулка в лодке» (Noukaa vihaar), вошедшего в сборник «Пение пчёл» (Gunjan) 1932 года, со стихотворением П. Б. Шелли «Лодка на Серкио» (The Boat on the Serchio). В стихотворении английского романтика 19 века описана спящая лодка, которая на рассвете отправляется на прогулку по реке Серкио. Друзей, сидящих в ней, ждёт путешествие по бурной реке, впадающей в океан. И на протяжении всего стиха воспевается Всевышний, ибо *«Все встали для свершения твердой воли/ Воззвавшего нас к жизни для того,/ Чтоб мы не наши цели, а Его/Осуществляли в нашей тесной доле»* (перевод К.Бальмонта). Это романтическая аналогия человеческой жизни, развивающейся от жизни к смерти, присутствует и в стихах Панта, который уподобляет поездку в лодке по великой Ганге судьбе человека, пришедшего в этот мир, чтобы следовать своему предначертанию и пройти достойно путь от рождения до ухода в иные миры, чтобы вновь возродиться. Примечательно и оригинальное название этого стихотворения, в котором употреблено многозначное слова «вихара», одно из значений которого – обитель отшельника, как правило, буддийского. И точно так же, как Шелли рисует прекрасный и меняющийся итальянский речной пейзаж, Пант воспевает великую священную реку

Ганг и то, что свершается на её берегах. Для индийского поэта человек – частица мироздания, единая с природой, но одухотворённая и самое главное – мыслящая. Естественно, такие стихи могли быть созданы независимо от влияния английской романтической поэзии, но всё-таки примечательно, что и у Шелли есть своя «Индийская мелодия» (Шелли 1903), в которой поётся об индийской ночи, цветке чампака, страстной любви, тоске и смерти. Для Панта такой трагедийности не существует, он «просветленным взором» смотрит на мир и принимает то, что предназначено Всевышним и судьбой.

В заключение можно сказать, что поэты хинди, творившие в рамках поэтического направления чхаявад, как люди образованные и открытые европейской цивилизации, были хорошо знакомы с европейской поэзией романтизма. Несомненно, она могла оказать на них определённое влияние, но они состоялись как самобытные, индийские поэты, творившие уже в более позднюю и совсем иную эпоху – по сравнению с европейскими романтиками. Романтические мотивы присутствовали в их стихах, но они всегда основываются на реальном жизненном опыте и окрашены индийским литературным и духовным наследием.

#### **ПРИМЕЧАНИЯ:**

1. См. <https://en.wikipedia.org/wiki/Chhayavaad> (последнее обращение 17.10.2017).

Перевод текста с английского выполнен мной – *Г.С.*

2. См. Handbook of Twentieth Century Literature in Indian Languages. Ed. By Nalinini Nataraj. Greenwood Press. L. и Вишневская 1988.

3. Одно из направлений неоиндуизма конца 19 – начала 20 века, целью которого было переосмысление и приближение Веданты к целям и задачам современности. Яркие представители – Рамакришна, Свами Вивекананда.

4. Баччан – букв. «бычок», детское прозвище Хариванша Рая, которое он взял в качестве литературного псевдонима – отчасти эпатуируя литературный мир того времени, т.к. тогда предпочтения отдавалось более поэтичным, благозвучным или необычным псевдонимам.

5. Кусок ткани, которым индийцы обматывают тело – от пояса и чуть выше колен, иногда пропуская конец ткани между ногами.

6. Сварадж – букв. «собственное правление», цель и лозунг национально-освободительного движения в Индии первой половины XX века.

7. По ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=bFQORGqYa9s> можно послушать эти стихи, прочитанные самим автором Ниралей.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Вишневская 1988:** Н.А.Вишневская. *Чхаявад и проблемы формирования новой литературной системы в поэзии хинди XX в.* М.: Наука, 1988.

**Вишневская 1996:** Н.А. Вишневская. *Запад есть Запад, Восток есть Восток.* М., 1996

**Паевская 1979:** Е.В. Паевская. *Развитие бенгальской литературы XII - XIX вв.* М.: Издательство МГУ. 1979. С. 214

**Шелли 1903:** Перси Биши Шелли. *Полное собрание сочинений* / Переводъ К.Д.Бальмонта. Новое переработанное изд. СПб.: Т-во «Знание», 1903. Т.1. С.81.

**Челышев 1965:** Е.П.Челышев. Современная поэзия хинди. М.: Наука, Гл. ред. Восточной литературы, 1965.

**Bachchan 1960:** Bachchan. *Kaviyon men saumya sant Sumitrananadan Pant. Rajpal and Sons, Delhi, 1960.*

**Schomer 1983:** Schomer K. *Mahadevi Varma and Chayavad Age of Modern Hindi Poetry.* University of California Press. Berkeley Los Angeles London, 1983.

## MARIA FILINA

*Georgia, Tbilisi*

*Tbilisi I.Javakhishvili State University, Institute of Slavic Science*

### “Faris” by Adam Mickiewicz and “Merani” by Nikoloz Baratashvili - the Roetic Dialogue

The personalities and poetic heritage of Adam Mickiewicz and Nikoloz-Baratashvili have been compared for a century and a half. The analysis of “Merani’s” text does not give an unambiguous answer to the question whether the Georgian romanticist was familiar with “Faris”.

Analysis of the common points and differences between the two masterpieces of the lyric allows us to speak of a “roll call” of their ideas, themes and motives common to the poetics of romanticism. The material included in the comparison goes beyond the actual study of the text, but extends to a typological study of two romantic schools.

**Key words:** Georgian-Polish literary relationships, a group of Polish “Caucasian” poets, «Faris», «Merani», spiritual union, the poetics of romanticism.



**МАРИЯ ФИЛИНА**

*Грузия, Тбилиси*

*Тбилисский государственный университет им. Ив.Джавахишвили*

**«Фарис» Адама Мицкевича и «Мерани» Николоза Бараташвили – поэтический диалог**

Общественно-исторические события в Грузии, Польше и России в первой трети XIX века совпали по времени с рождением и расцветом романтического искусства. Романтизм осеняет своим свободлюбивым дерзанием все национально-освободительные и антикрепостнические движения, выступления и заговоры дворянства. Со своей стороны, общественная ситуация и вызвала к жизни романтическое искусство, которое питалось в лучших своих образцах именно вольнолюбивыми порывами самых передовых личностей времени, нередко руководителей освободительного, анτισамодежравного движения и выдающихся поэтов в одном лице.

Обращение к личности Адама Мицкевича как в России, так и в Грузии, было явлением гораздо более многозначным, чем обращение к творчеству великого поэта. В XIX столетии, когда литературные и культурные контакты между многими народами только начинали обретать постоянный характер, такое восприятие всей страны через ее верховного гения было естественным. Тем более это естественно для народов, столь отдаленных географически, для которых контакты – не насыщенная, порой неизбежная необходимость, а тяга, рожденная сплетением исторических обстоятельств, симпатий, родства и отталкивания национальных характеров. Контакты грузин и поляков были неизбежными лишь в пункте встречи политических ссыльных, в остальных же пунктах – это вольная импровизация истории. И в этой импровизации для просвещенных поляков в течение всего XIX века Грузия часто ассоциировалась с Руставели. Для грузин таким сигналом, настраивающим на польскую тему, стал Адам Мицкевич.

«Мицкевич и грузинская культура» в грузино-польских контактах – проблема первостепенного значения и несомненно оригинальная. До конца XIX века освоение его наследия отнюдь не было широким и можно назвать считанные переводы. Однако дух гения словно витает над всем, в чем соприкасались культуры двух народов, его фигура становится максимальным проявлением, символом всего духовного родства.

Знаменателен тот факт, что первое обращение к имени Мицкевича в грузинской литературе относится к тем же годам, что самая ранняя статья поляка о Руставели.

В 1831 году на грузинский был переведен «Фарис», который вскоре был осознан польской литературой как один из шедевров романтической лирики.

В каждой высокоразвитой национальной литературе изредка рождаются произведения, которые вбирают в себя все лучшие и значительные черты направления и сами скоро становятся неким высшим культурным ориентиром. Удивительно, что эти шедевры появляются в весьма сжатый временной отрезок, почти синхронно в литературах разных стран. Так, в традиции каждого национального романтизма, в самой сущности романтической поэтики, мотив полета присутствует как ведущий.

Но вот у Адама Мицкевича рождается «Фарис», у Михаила Лермонтова «Демон», у Николоза Бараташвили «Мерани», и общее ощущение полета овеществляется так, словно вне этих образов, молниеносно ставших символами, уже не мыслится не только дальнейшая жизнь литературы, но в определенном смысле и дальнейшая жизнь нации. Эти символы столь совершенны, как будто существовали в природе и лишь ожидали гения, который разбудит погруженный в сон, но живой и целостный текст.

За десятилетия и столетия об этих произведениях создается критическая литература, неизмеримо превышающая по объему лаконичные шедевры и неизмеримо уступающая им в их невероятно концентрированном эстетическом послые и этическом содержании. И в то же время эти неизбежно ограниченные (своим временем и локальностью, методом и концепцией) размышления, тогда как в шедевре заключено некое «вечное» время и бесконечное пространство, – необходимое утоление жажды постичь гармонию чуда. Один из распространенных и свойственных человеческому сознанию способов приблизиться к великому – это сравнение его с подобным же по масштабу явлением. Иногда материал для сравнения выявляется лишь при специальном литературоведческом анализе с соблюдением необходимой дистанции, обуславливающей завершенность рассматриваемого процесса. Подчас же произведения начинают переключку как бы самостоятельно, словно вне ведома критики, хотя порой черты сходства столь откровенны, что охватывают лишь наружный пласт и при изучении оказывается, что мы имеем дело с принципиально различными явлениями.

Такую переключку «Фарис» и «Мерани» начали вскоре после появления «Мерани», вернее, после его появления в печати и включения в литературный процесс (как известно, все произведения Н. Бараташвили увидели свет лишь после кончины поэта). Эти стихотворения как мощные культурные факторы вызывают необходимость сравнения грузинского и польского романтизма в целом. Несмотря на обширную литературу о

польско-грузинских литературных контактах, специального сопоставления национальных школ романтизма, их типологических совпадений, а также возможных связей романтических литератур и непосредственно, и через русский романтизм, в литературоведческой науке не было.

Мысль о расширении «географии» европейского романтизма, включения в него юго-восточных литератур и наследия Бараташвили принадлежит известному исследователю романтизма И.Неупокоевой (Неупокоева 1973: 11-12). В пределах определенной зоны историко-литературного развития существует некоторая системность: «Речь идет не только о сходстве черт романтизма у народов, художественные культуры которых имели длительные, устойчивые контакты и были связаны между собой (как современными, так и уходящими в далекое прошлое) историко-политическими, историко-культурными, языковыми связями, но о типологическом родстве иного уровня» (Неупокоева 1973: 13-14).

Если применять эту мысль к польскому и грузинскому романтизмам, то на начальном этапе и даже в период расцвета можно говорить о связях именно типологического характера, с середины же 1830-х годов возникли постоянные и по-своему уникальные контакты между польскими и грузинскими литераторами, творческий результат которых отчасти намечен в наших работах (Филина: 1991; Filina, Ossowska 2015; Филина, Оссовска 2016), отчасти требует отдельного исследования, ибо он проявляется в самых неожиданных сферах как польской, так и грузинской литературы.

При сопоставлении польского и грузинского романтизмов мы хотели бы наметить особую типологию идейно-психологических установок, эстетического отклика на общественное настроение или событие, установить ценность и значительность того или иного ряда идей грузинской и польской литератур. Наметим некоторые их направления.

Для компаративистского исследования интересны как соприкосновения, так и противоположные тенденции в искусстве разных стран, интересны и неразличимые на первый взгляд и непервостепенные детали, важные, помимо всего, для выявления особенностей восприятия одной культуры другой.

И в грузинском, и в русском литературоведении имеются работы, посвященные сопоставлению определенных мотивов в русской и грузинской лирике первой половины XX века. Это известные работы Г.Асатиани, И.Богомолова, Д.Гамезардашвили, А.Гацерелия, В.Балуашвили, И.Неупокоевой, И.Модебадзе, Л.Хихадзе, Г.Цицишвили В.Шадури и других. В отдельных работах изучаются корни и особенности русского романтизма, взаимное восприятие романтических явлений. В частности,

значительная часть монографии Л.Хихадзе посвящена особенностям восприятия русского романтизма в грузинской литературе (Хихадзе 1978). Во многих статьях анализируются черты сходства-несходства русского и польского (Стахеев 1973; Цыбенко 1973), польского и западноевропейского романтизма (Липатов 1973; Янион 1973).

Естественно, указанная работа классика польского литературоведения Марии Янион – одна из многочисленных трудов польских исследователей романтизма, и список в этой области весьма обширен. Хотя вопросы польского и грузинского романтизма не были предметом монографического исследования, они интересовали ученых уже очень давно. Правда, в основной литературоведческой литературе рассматривали точки соприкосновения в творчестве Адама Мицкевича и Николоза Бараташвили (kveselava 1956; Неупокоева 1969а; Неупокоева 1969б) и чаще всего как раз параллели в «Фарисе» и «Мерани» (Оцхели 1973; asaTiani 1955).

Естественно, следует постоянно учитывать, что при сравнении столь сложного явления, как романтизм в определенной национальной форме с не менее сложным и противоречивым явлением – романтизмом в иной национальной культуре, невольно схематизируются многие, несводимые к схеме вопросы. Однако, если при подобном сравнении учитывались бы все возможные нюансы, исключения и ответвления внутри романтического направления, то на любом примере повисла бы такая гирианда уточнений, что любой вывод стал бы задачей невозможной. В таких случаях схематизация лежит в основе самого принципа, но главное – не утратить чувства меры и не превратить анализ живого сложного процесса в голое конструирование.

Не исключено, что некоторые ответы на нерешенные донныне вопросы грузинского романтизма можно найти в сравнении с родственным и одновременно принципиально отличным явлением, каким является польский романтизм.

Они возникли почти одновременно. Рождение польской школы датируют 1822 годом – выходом в свет первых двух томиков А.Мицкевича «Баллады и романсы», хотя, естественно, формирование романтического искусства и проникновение его в литературное сознание занимает десятилетие, а то и больше. Грузинский романтизм, по-видимому, подобной точки отсчета не имеет, но первые образцы лирики с явными чертами нового направления появляются в те же годы.

Если связывать (безусловно, опосредованными путями) появление романтического мироощущения с общественно-политической обстановкой, а эта связь признана историками и литературоведами как бесспорный факт, то условия Польши и Грузии имели много общего.

Романтическое искусство, бунтарское в своей основе, возникшее в Западной Европе как реакция на явления культуры (в частности, на исчерпанность классицизма, сентиментализма и Просвещения), но и на явления социальные (особенно в связи с разочарованием в результатах Великой Французской революции), получало в Польше и Грузии особо злободневное звучание, накладывалось на общественные и политические задачи. Романтизм и в Польше, и в Грузии был литературой, выражавшей интересы национальной независимости, духа борьбы.

Интересно наблюдение Б.Стахеера о том, что польская литература в связи со своей подчиненностью задачам национального движения не могла «позволить себе» нескольких типов романтизма, скажем, консервативного и романтизма в духе В.Жуковского, как в России. Хотя в определенных масштабах они существовали.

Польская романтическая поэзия стала детищем патриотического подъема. Основоположники романтизма во многих случаях были участниками нелегальных кружков, организаций и заговоров. Знаменательно, что центры повстанческого движения и наиболее интенсивной литературной жизни почти совпадают. При всем ярко выраженном шляхетском характере польское революционное движение, как известно, в то же время выражало общенациональные интересы. Национальное движение в Грузии того времени также носило дворянский, во многом аристократический характер, но также выражало исконные устремления нации.

Личности и поэтические стихи Адама Мицкевича и Николоза Бараташвили сближаются давно. Еще Иона Меунаргия, первый биограф грузинского романтика, публикуя в конце XIX века в «Иверии» биографию Бараташвили, отводит в ней место для размышления о «Фарисе» (meunargia 1893; meunargia 1968; meunargia 2016). Это естественное сопоставление обладает притягательной силой для всех исследователей Бараташвили. Отметим, что в юбилейном издании произведений грузинского романтика помещен, среди иных, и портрет польского поэта (Бараташвили 1968а).

Полюса мнений относительно знакомства Бараташвили со стихотворением Мицкевича таковы: от осторожных предположений о том, что Бараташвили читал «Фариса», вернее, не мог его не читать, до утверждений И.Меунаргия и Киты Абашидзе о том, что «Мерани» написано в подражание «Фарису».

В последующую эпоху некоторые исследователи творчества Бараташвили вообще отказывают «Фарису» во влиянии на «Мерани» (dadiani 1968; ingoroyva 1963, kotetiSvili 1958).

Обратимся к этим мнениям, особенно ранним, поскольку они отразили начальный этап размышлений о соотносимости шедевров, и составили основу для дальнейшего изучения творчества Бараташвили в целом.

Путь этому развернутому сравнению, прочно вошедшему в сознание читателей, открыл известный фольклорист, переводчик и критик второй половины XIX века Иона Меунаргия. «Жизнь и поэзия Николоза Бараташвили» – первое монографическое исследование о великом романтике – печаталось в нескольких номерах «Иверии» в 1893 году. Один из принципиально важных фрагментов, посвященных непосредственному анализу поэтического текста, построен как развернутое сравнение с «Фарисом»:

«Я не смог достать тот перевод «Фариса», который изучали в школе при Бараташвили, чтобы более четко проследить, что в стихотворении Бараташвили собственное, а что подражательное (*по-видимому, имеется в виду перевод В.Щастного – признанного переводчика А.Мицкевича – М.Ф.*). Знаток славянской литературы, польский патриот Спасович, которого я попросил сообщить, когда был переведен на русский «Фарис», написал мне о том, где был напечатан этот перевод, но я не смог его достать ни в библиотеке Тбилисской гимназии, ни в другом месте. Вынужден познакомить читателя со стихотворением Мицкевича в новом переводе Данилевского (И.Меунаргия делает сноску; См. «Нива» 1889, № 9 – М.Ф.) («Нива» 1889).

Фарис означает всадника, рыцаря. Мицкевич написал свою поэму в память о польском ориенталисте В.Ржевуском, которого постигла та же участь, что и всадника поэмы. Венецеслав Ржевуский (*здесь ошибка: польский ориенталист Вацлав Ржевуский – М.Ф.*) отправился в Аравию как исследователь, пребывал там 15 лет и после кратковременного возвращения в Европу вновь расстался с отчизной, близкими и родными. Он уехал в Аравию и погиб так, что семья не имела о нем ни каких сведения (*здесь также ошибка – М.Ф.*).

В «Фарисе» изображен араб, Ржевуского называли «эмир Таджпехр» (*принятое произношением имени; эмир Тадж-уль-Фахра. Сам Мицкевич в примечании поясняет; «Под этим именем был известен на Востоке граф Вацлав Ржевуский («Тадж» одначает венец, «фахр» - слава)- М.Ф.* (Мицкевич: 1948, т.1.: 478). Араб бросается в бескрайнюю пустыню, где нем воды, ни растительности, где не встретишь человеческой души, где лишь песок и солнце, солнце и песок». И далее проводится подробный пересказ «Фариса» и его сравнение с «Мерани» (meunargia 1968: 78-79).

Не только в специальных статьях по данному вопросу, но и рассчитанном на широкого читателя предисловии к сборнику «Грузинские романтики»,

выпущенном в Большой серии «Библиотеки поэта», это сопоставление не обойдено молчанием: «Стихотворение Адама Мицкевича «Фарис», которое было известно Бараташвили в русском переводе...» (Асатиани, Буачидзе 1978: 33). Итак, этот факт обращает на себя внимание исследователей всех поколений.

Литературоведы в основном пишут о толчке, каким стал «Фарис» для «Мерани», о безусловном родстве судеб двух поэтов. В частности, профессор Михаил Квеселава в монографии о Мицкевиче проводит параллели несчастной любви двух поэтов, их кончины на чужбине и т.д. (kveselava 1956: 157).

Однако он не пишет о принципиальных различиях в жизни и поэтическом мире двух поэтов, о них и в иных работах говорится вскользь.

В работе В.Хитаришвили (Оцхели) (Хитаришвили 1973: 223-229) начато сопоставление двух стихотворений, однако замечания ограничиваются тем, что герой «Фариса» – индивидуалист... Это замечание представляется нам интересным, но не исчерпывающим возможности сопоставления поэтики произведений.

Степень вероятности знакомства Бараташвили с «Фарисом» очень высока. В пользу этого говорят и сведения И.Меунаргия, который был лично знаком с учителем русского языка в старших классах Тифлисской гимназии Деменьевым, который преподавал Бараташвили и сам «особенно хорошо декламировал стихотворение Мицкевича «Фарис, переведенное на русский язык» (meunargia 1968: 12).

Важен и факт знакомства грузинского романтика с Тадеушем Лада-Заблоцким. С Николозом Бараташвили ссыльный поэт впервые встретился, по-видимому, в начале 1838 года, сразу по приезде в Тифлис, до назначения на военную службу в Царские Колодцы. Уже в первом из известных нам писем к Михаилу Туманишвили Заблоцкий пишет: «...Кланяйтесь взаимно князю Баратову, Варламову и Стоцкому» (письмо из Царских Колодцев от 6 ноября 1838 года, Филина 1991: 110).

Не приходится сомневаться, что князь Баратов – Н.Бараташвили, поскольку привет передается через М.Туманишвили, упоминается и друг грузинского романтика Варламов. К сожалению, иными документальными сведениями о дружбе Заблоцкого и Бараташвили мы не располагаем, и столь безоговорочно утверждаемое утверждение их близкой дружбы относится к области вероятного и желаемого. Однако можно предположить, что если в первый краткий приезд ссыльного поэта в Тифлис они уже успели познакомиться настолько, что в течение года постоянно передают друг другу приветствия, эти отношения должны были получить развитие

во время долгого пребывания Заблочкого в Тифлисе (тем более, что у них много общих знакомых, в том числе сесты Чавчавадзе).

... Но даже отвлекаясь от взаимоотношений Н.Бараташвили и Т.Лады-Заблочкого и от показаний И.Меунаргия, можно привести иные соображения. Тот литературный «голод», который испытывал грузинский романтик (мы имеем в виду отсутствие литературных журналов в Грузии того времени), его интерес к западноевропейской поэзии, близкое знакомство с Соломоном Размадзе, осуществившим перевод «Фариса» на грузинский еще в 1831 году и оставившим этот текст перевода в семье у поэта Григола Орбелиани, дяди Н.Бараташвили, говорит о почти несомненной осведомленности в отношении польского стихотворения.

В вопросе непосредственного влияния мы согласны с мнением С. Чиковани: «...У всякого великого произведения найдется множество родственных в мировой литературе. Определенно перекликается и «Мерани» с «Фарисом» Мицкевича, являющимся в свою очередь отражением мотивов восточной литературы. Но все эти совпадения – лишь встречи духовных волнений века, а не влияния...» (Чиковани 1963: 162-163).

С другой стороны, нам кажется вполне вероятным то, что данный этим гениальным достижением польского романтизма грузинскому поэту, как несомненно и то, что отклик отказался конгениальным и философски абсолютно оригинальным. В таких случаях всегда важно наполнение сюжета, а не конкретные точки соприкосновения.

Беря за момент отсчета безусловное родство этих произведений, а оно достаточно хорошо изучено и проявляется как на уровне идей, так и на уровне сюжета и даже лексических единиц, мы считаем необходимым провести по возможности осторожный анализ различий этих произведений. Нам представляется, что по своей установке он не менее полезен, чем утверждение несомненного, но лежащего на поверхности сходства. В рамках одной работы не могут быть исчерпаны все вопросы, но могут быть определены основные направления подобного исследования. Обращение к тексту в данном случае должно быть подкреплено изучением внетекстовых – культурно-исторических элементов.

М.Квеселава, нашедший столько казалось бы исчерпывающих все перипетии судьбы совпадений, не говорит о вопиющем различии.

Адам Мицкевич, при всей трагичности своей судьбы, после создания своих крупных произведений, был признан *Wieszczem* (пророком). Его признание также было сложным, но он при жизни стал годостью нации, даже его закоренелые варшавские противники неохотно, но стали исчислять новую эпоху в национальной литературе с момента выхода в свет первого



его сборника «Балады и романсы». Мицкевич, осужденный и сосланный царским правительством, был принят как лучший друг элитой русских литераторов и уже в молодом возрасте получил признание. Тот же «Фарис» был переведен на русский еще до своей публикации в оригинале.

Николоз Бараташвили не увидел ни одной своей строки в печати не только на иностранном, но и на родном языке.

Мицкевич – глава направления, на которое равняется все поколение (в будущем имеет свою кафедру в Париже, однако известность пришла к нему уже к моменту создания «Фариса»). К его мнению прислушиваются, его оценки порой опасаются.

Бараташвили – чиновник Экспедиции суда и раправы, далеко не оцененный не только всем обществом, но и своими именитыми поэтическими родственниками.

И уже одно это не могло не вписаться резким отличием в подтекст «Фариса» и «Мерани». С другой стороны, Мицкевич писал свою касыду в изгнании, в мрачную ночь петербургской бури, ощущая всю неустроенность своей судьбы. Бараташвили создавал своего «Мерани» в родном Тбилиси, еще не изведав горечи чужбины, но (и вряд ли это легче) чувствуя себя изнанником дома. И эти сходно-противоположные ситуации звучат в тонольности обоих шедевров.

Оба произведения далеко выходят за пределы личных переживаний их создателей, сплетаются с национальной судьбой. О «Мерани» в этом плане очень верно писал Г.Асатиани: «Мерани»...плод личного опыта, но как произведение эпохальное, оно по своему содержанию в то же время опирается на опыт народной, национальной жизни... Тоска разлуки с отчиной осмыслена как вековая печаль, как проклятие, преследующее издавна» (Асатиани 1978: 103).

Эти слова можно в равной степени отнести к «Фарису». Но здесь опять-таки кроется принципиальное различие. «Фарис» написан в тяжелые для поляков времена, но в период, когда Польша надеялась. Развитие польского романтизма в годы общенационального подъема – ощепринятое положение. Мицкевич, находясь в Петербурге, знал, что его родина готовится к борьбе. И его «Фарис» – это еще осознанный или неосознанный, но призыв к схватке. Уверенность всадника происходит из веры создателя в ближайшее лучшее будущее. Враги почти осязаемы. «Фарис», несомненно, возник на временном подъеме нации, словно специально незадолго до начала действия.

Вряд ли потом, увидев весной 1831 года умирающее восстание, Мицкевич создал бы «Фариса». Потом, когда тысячам его соотечественникам пришлось проделать «фарисов» путь по сибирским снежным пустыням

(чаще всего безвозвратно), вряд ли у Мицкевича родились бы столь уверенно-напряженные строки. «Фарис» – призыв духовного вождя, но этот вождь не прославил бы сладостную дорогу среди трупов и сквозь пустыни, если бы имел в виду путь, реально пройденный побежденными близкими.

Уверенность Мерани – от крайней неуверенности и грусти, когда сама героическая смерть, даже не испытавшего победы всадника – уже победа. Он написан в печальные для нации годы после раскрытия антиправительственного заговора, когда в конкретной, сегодняшней действительности гениальный поэт, всеми силами души погруженный в думы о судьбе Грузии, не видит возможности скорой победы нации в целом, не уверен в ее немедленном расцвете. Победа скрыта в грядущем. В этом смысле «Мерани» как бы старше и трезвее «Фариса».

«Монолог нации», как удачно назвал стихотворение Н.Март, сложен в уста человека неполных 25 лет. Истории было угодно, чтобы произнес его не кто-то из ссыльных поэтов, а юноша, страдающий за тех, кто в ссылке.

Волею судьбы почти все ссыльные участники антиправительственного заговора благополучно вернулись на родину. Общественная обстановка и непосредственные национальные задачи лучшей части грузинской интеллигенции сложились так, что многие участники заговора должны были служить и некоторые дослужились в дальнейшем до генеральских чинов.

Григол Орбелиани пережил племянника на 38 лет. Вахтанг Орбелиани – на 45 лет. Александра Чавчавадзе не стало через год после смерти Барагашвили, но ему было за шестьдесят. И лишь сам автор «Мерани», взявший на себя всю горечь нации, произнес ее гениальный монолог, умер молодым безвестным чиновником в Гяндже при единственном свидетеле – том синем цвете, в котором он мечтал раствориться.

И, может быть, потому его «Мерани» достиг тех высот общечеловеческих бед и надежд, того сокровенного разговора с вселенной, какие не присущи даже «Фарису». Для Мицкевича тяжесть одиночества соединена с трагической любовью, с горечью ссылки, с печалью о растерзанной родине.

Но здесь присутствует еще одно чувство, которое следует иметь в виду. Главная страсть «Фариса» – сражение со стихией, жажда борьбы с неведомым, с врагами, а порой и с недальновидными доброжелателями. Мицкевич описывает триумф «Фариса». Одиночество его победы – это одиночество судьбы. Но это и неизбежное одиночество гения, который заглядывает в недоступные иным области и пределы. Это одиночество гениальной личности, осознающей себя гениальной, а кроме того, признанной таковой. Поэтому, достигнув недостижимых пределов, всадник

ощущает сладостный восторг и одновременно – невозможность долгого пребывания в состоянии горней, одинокой победы. Выход – в соединении души с небесной высотой. Победа оказывается мигом перед смертью, но этот миг и борьба за него и составляют жизнь великих.

Вспомним последние строфы «Фариса»:

Вздыхнул свободно я и поднял к звездам взор.  
Очами золотыми все светила  
Послали мне привет в земной простор, -  
Мне одному: кругом безлюдие царило...  
Как сладостно дышать всей грудью, полной силой!  
Казалось мне, во всей полуденной стране  
Для легких воздуха не хватит мне [...]  
Как сладко обнимать красу природу милой!  
Я руки с нежностью вперед простер,  
И мнится мне: от края и до края  
Весь мир к мвоей груди я прижимаю.  
В безбрежную лазурь несется мысль моя,  
Все выше, в горине незримые края,  
И вслед за ней душа летит и тонет.  
Так, жало утопив, пчела с с ним дух хоронит.

(Перевод О.Румера) (Мицкевич: 1948, 1, 177)

Сравним их с тональностью последних двух строф «Мерани»:

Ведь не бесплодно же пропадет /не будет тщетно/ это стремление  
души обреченного!  
И путь непроходимый, протоптанный тобою, Мерани мой, все же  
останется,  
И после меня собрату моему облегчится трудность пути.  
И скакун бесстрашно пронесет его перед черною судьбою!  
Мчится, летит без дорог и тропинок мой Мерани,  
Вслед мне каркает злоокий, черный ворон.  
Несись вперед, Мерани, твоему бегу нет предела  
И с ветром смешай /ветру отдай/ мою мысль, мрачно /черно/  
волнующуюся!

(Подстрочный перевод –  
Бараташвили 1968 б).

У Бараташвили нет сладостного мига примирения с вселенной, он до конца в борьбе, до конца изгнанник, у него нет радостных, ясных чувств: до предела «черная дума», «черная судьбина». «Мерани» – это полет непризнанного гения, это подвиг отчаявшегося одиночества. Всадник, слившийся с Мерани, ощущает в себе гигантские силы, гениальные возможности. Но они в тот момент неприменимы. Светлого, с о с т о я в ш е г о с я финала в «Мерани» нет и не может быть. Перспектива отдачи отнесена в далекое будущее. Лишь присущее, навверное, всем гениям внутреннее сознание того, что деяния не пропадают удерживает отчаявшегося всадника от неверия. А признание таланта нужно не ради признания, оно необходимо для осмысления масштабов своего дарования, своей миссии, необходимой для современников. И поэтому сомнения не покидают поэта от «Таинственного голоса» (1836 г.) до «Злого духа» (1843 г.).

По той же причине раз в жизни необходимо смести все сомнения, пронестись мимо них в смерельном полете, включиться в разговор со звездами. И, осознав, что такие душевные силы не могут быть даром случайным, обратиться к будущим собратьям, посвятив им свой полет и свое горение. То есть раз в жизни нужно создать «Мерани».

Трагическое видение всадника на бешено мчащемся коне – не абстрактно-романтический образ, поднятый над тщетою жизни. «Это символ преодоления, найденное разрешение трагедии, философский, эмоциональный, художественный результат пройденной до конца «одиссеи духа» (Хихадзе 1978: 54-55)\*.

И в этом смысле «Мерани», быть может, даже более универсален, чем шедевр польского романтика. К «Фарису» Мицкевич подступался. До него уже написаны в 1828 году две первые касыды этого «арабского» триптиха – «Шанфари» и «Альмотенабби», без которых «Фарис» немислим. Стало быть, его полет подготовлен, он не исключает поэтического повторения. Это, как уже отмечалось, полет угнетенной нации, готовящейся к бою. И в самом «Фарисе», при тех страшных препятствиях, что выпало преодолеть бедуину, нет ощущения крайней, смертельной усталости.

Полет Мерани – самосжигающий. У него нет энергии извне. Он существует за счет внутренних сил. И потому Мерани летит на том последнем напряжении, сочетающемся с полной раскованностью, когда личность мобилизует свои предельные возможности. В таком полете взрываются. Из него нет возврата, нет даже такого краткого мига торжества и победы, как в «Фарисе». Торжество «Мерани» – лишь в процессе лета, лишь в победе будущих поколений. Потом появится «Злой дух», но «Мерани» уже

---

\* «Одиссея духа» - статья Г.Асатиани о «Мерани» (Асатиани 1968: 233-243).

запущен в полет, и «злой дух» накинется на автора, бессильный справиться с его творением.

И «Фарис», и «Мерани» написаны на одном дыхании. Но в «Мерани» горит невероятная сила, Мицкевичем уже отчасти отданная в предшествующих родственных стихах. Бараташвили эта сила оказалось необходимой для единственного полета. Для того, чтобы подняться над благополучным замужеством любимой, над безнадежностью увидеть свои строки напечатанными, над славой умного, слагающего стихи (но не более) юноши. И потому Мерани даже в творчестве его автора одинок (хотя образ скакуна Мерани восходит к Руставели и фольклорной традиции, к ощущению одиночества у юного роматика, к тому, какое наполнение он дал давней традиции, это не имеет отношения).

Нам представляется, что при рассмотрении текста следует учитывать эти, а также многие иные факторы. И «Фарис», и «Мерани» достигают той степени выражения общечеловеческих запросов и мечтаний, когда бледнеют, а со временем и забываются причины, якобы побудившие к их созданию. И действительно, внутренний заряд этих произведений несопоставим ни с пленением дяди Бараташвили Ильи Орбелиани, потрясшим поэта и вызвавшим к жизни «Мерани», ни с той бурей в Петербурге, в которую попал Мицкевич и ощутил необходимость ответить ей стихами.

Но исследование этих причин нельзя сбрасывать со счетов. «Фарис» написан в честь эмира Тадж-уль-Фехра (посвящен Ивану Козлову). «Под этим именем, – сам поэт, – был известен на Востоке граф Вацлав Ржевуский («Тадж» означает венец, «фахр» – слава) (Мицкевич 1948: 1, 478). Ржевуский – исследователь Азии, собиратель восточных рукописей, отважный наездник. И это повлияло на облик всадника, в этом кроется более конкретный, обладающий кровью и плотью образ скакуна. Его всадник – исследователь, рвущийся в неведомое, смельчак, доказывающий, что ему доступно недоступное.

Пленение любимого дяди Ильи Орбелиани потрясло Бараташвили и, по-видимому, заставило его осознать, что и он пленник, вызвало порыв, идентифицировав себя с дядей, вырваться из плена действительности, познать свободу. Вспомним слова Н.Бараташвили из письма к Григолу Орбелиани от 2 мая 1842 года: «Вот что поэт думает за Илико». Далее следует текст только что написанного «Мерани» (Бараташвили 1968 а: 122).

Причины отчасти родственны. И бедуина (не отождествляя его с прототипом) гонит в пустыню не самая радостная жизнь. И Мерани стремится из плена повседневности не в покой, не в блаженство, а смертельную борьбу с препятствиями. Причины пересекающиеся, но как бы разнонаправленные вызванные отличными переживаниями.

Следует учитывать и то, что у автора «Фариса» несравненно богаче жизненные впечатления. Это уже Мицкевич, преживший трагическую любовь, участвовавший в организации общества «филомагов», познавший его крах и сосланный в Россию, оплакавший казнь Рылеева, побывавший в Крыму и создавший классические «Крымские» и «Любовные» сонеты, принятый самыми блестящими литераторами в Москве, друг Пушкина, глава польского романтизма. И это подсознательно отражается в его творчестве, в том числе, в «Фарисе». Мы, безусловно, имеем в виду не большее число реалий в польском стихотворении, а осознание Мицкевичем преград как более конкретной категории. И в этом отношении «Фарис» старше и опытнее «Мерани».

Грузинского же романтика раздражает и это противоречие – бедность жизненных впечатлений и гигантские внутренние возможности. Сфера его пребывания – лишь родной город. И поэтому появляется тяга достичь иных пределов. В этом случае неожиданно, по непредсказуемой логике рождения шедевра бедность впечатлений реальной жизни становится взрывной силой, прорывом во внутреннюю бесконечность, делает стихотворение тем космическим, универсальным обобщением, которое поражает читателей и специалистов и о котором Б.Пастернак, непосредственно причастный к «русской жизни» Бараташвили сказал: «Взрывы изобразительной стихии в бесподобном, бешеном и вдохновенном «Мерани» ни с чем не сравнимы. Это «символ веры» большой, борющейся личности, убежденной в том, что движение человеческой истории отмечено благородной целью и смыслом» (Пастернак 1958: 6).

Итак, материал для сопоставления весьма значителен и выходит за рамки собственно исследования текста, а расширяется до типологического сопоставления двух романтических школ, включает в себя моменты психологии личности создателей, сходства и различия общественно-исторической ситуации двух стран. Однако компаративистское изучение двух или нескольких национальных школ романтизма и не может проводиться без учета исторического и политического фона.

Мы обратили внимание на некоторые различия в исследуемых стихотворениях, однако прежде всего для изучения восприятия грузинского романтизма польской культурой, и соответственно, польской литературы в Грузии, необходимо учитывать и черты, роднящие произведения. При всем отличии подтекста стихотворений ясно, что они заключают в себе сходный пафос, близкий по мощи и качеству: бежать от настоящего, от однозначной, пошлой действительности, через любые преграды, спасаясь в этой скачке на скакуне – своей надежде и спасти свою мечту

и надежду – скакуна, в полном одиночестве, против врагов, конкретных и возможных... Заглянуть за пределы доступного человеку и не отступить. Эти стихи в обеих литературах вознеслись над уровнем самых лучших образцов поэзии, даже над созданиями своих авторов, оставив за собой их же стихи, но стихи, исполненные оклебаний и сомнений. В истории создания подобных шедевров действует закон творчества с весьма сложной диалектикой, характерный, по-видимому, не только для романтизма. Безмятежные произведения поэтов, которым недоступны противоречия и сложная палитра чувств, отступали перед стихами, выражавшими горькие и неоднозначные раздумья о жизни. Так в России остаются позади поэты-современники перед мощной аналитической поэтической стихией Лермонтова. Но как отрицание несовершенства мира и общества, как спор с недостижимостью гармонии, в поэзии изредка происходят взрывы, хоть на миг выжигающие все сомнения. И они бывают доступны на каком-то неожиданном витке спирали лишь трагическим поэтам, испытавшим всю тяжесть душевного неуютя. Таковы «Фарис» и «Мерани». Отчасти таков «Мцыри» с обреченным, но непоколебимо стойким жизненным идеалом.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Асатиани 1978:** Асатиани Гурам. «Мерани» и его автор. Асатиани Г. *Классики и современники*. Тбилиси: 1978.

**Асатиани 1968:** Асатиани Гурам. «Одиссея духа». *«Дружба народов»*. Москва: 1968, №9.

**Асатиани, Буачидзе 1978:** Асатиани Гурам, Буачидзе Тенгиз. Грузинские романтики. *Грузинские романтики*. М: 1978.

**Бараташвили 1968 а:** Бараташвили Николоз. *Стихотворения. Поэзия. Письма*. Тбилиси: 1968.

**Бараташвили 1968 б:** Бараташвили Николоз. *Стихотворения*. Подстрочный перевод с грузинского А.Абашели, Мариджан, К.Надирадзе. Тбилиси: 1968.

**Липатов 1973:** Липатов А. Предромантизм на Западе и в Польше в XVIII в. (Опыт дефиниции и сопоставления). *Польский романтизм и восточнославянские литературы*. Москва: 1973. С. 86-107.

**Мицкевич 1948:** Мицкевич Адам. *Собрание сочинений в 5-ти томах*. Москва: 1948.

**Неупокоева 1973:** Неупокоева Ирина. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей. *Европейский романтизм*. Москва: 1973.

**Неупокоева 1969а:** Неупокоева Ирина. Язык мировой поэтической классики. Н.Бараташвили и европейская поэзия. *«Литературная Грузия»*: 1969, № 1.

**Неупокоева 1969б:** Неупокоева Ирина. Николоз Бараташвили и европейская поэзия. «Литературные взаимосвязи». Тбилиси: 1969, т.2, с. 383-406.

«Нива» 1889: «Нива», 1889, № 9.

**Пастернак 1958:** Пастернак Борис. *Стихи о Грузии. Грузинские поэты*. Тбилиси: 1958.

**Стахеев 1973:** Стахеев Борис. О польском романтизме в сопоставлении с русским романтизмом. *Польский романтизм и восточнославянские литературы*. Москва: 1973. С. 7-26.

**Оцхели:1973:** Оцхели Вера. Адам Мицкевич в грузинской литературе XIX века. *Романтизм в славянских литературах*. МГУ: Москва: 1973.

**Филина 1991:** Филина Мария. *Грузино-польские литературные взаимосвязи XIX-XX веков*. Тбилиси: 1991.

**Филина, Оссовска 2016:** Филина М., Оссовска Д. *Судьбы поляков на Кавказе. Часть I. «Тбилисская группа» польских ссыльных поэтов*. Тбилиси: 2016.

**Хихадзе: 1978:** Хихадзе Лина. *Из истории восприятия русской литературы в Грузии*. Тбилиси: 1978.

**Хитаршвили 1973:** Хитаршвили (Оцхели) Вера. «Фарис» Мицкевича и «Мерани» Бараташвили. *Польский романтизм и восточнославянские литературы*. Москва: 1973. С. 223-229.

**Цыбенко 1973:** Цыбенко Елена. Романтический герой в польской и русской прозе начала 40-х годов XIX века. *Польский романтизм и восточнославянские литературы*. Москва: 1973, 198-212.

**Чиковани 1963:** Чиковани Симон. *Избранные статьи*. Тбилиси: 1963.

**Янион 1973:** Янион Мария. Польский романтизм в европейском романтизме. *Польский романтизм и восточнославянские литературы*. Москва: 1973. С. 27-63.

**Filina, Ossowska 2015:** Maria Filina, Danuta Ossowska. *Losy Polaków na Kaukazie. Część I „Tbiliska grupa” polskich poetów zesłańczych*. Tbilisi: 2015.

**asaTiani 1955:** asaTiani guram. mickeviCi. „*mnaTobi*”. Tbilisi: 1955, # 11.

**dadiani 1968:** dadiani j. *nikoloz baraTaSvili*. Tbilisi: 1968.

**ingoroyva 1963:** ingoroyva pavle. *TxzulebaTa krebuli: Svid tomad*. Tbilisi: 1963.

**meunargia 1893:** meunargia iona. *cxovreba da poezia nikoloz baraTaSvilisa*.“iveria”, 1893, # 85-103.

**meunargia 1968:** meunargia iona. *cxovreba da poezia nikoloz baraTaSvilisa*. Tbilisi: 1968.

**meunargia 2016:** meunargia iona. *cxovreba da poezia nikoloz baraTaSvilisa*. Tbilisi: 2016.

**kotetiSvili 1958:** kotetiSvili vaxtang. *qarTuli literaturis istoria: XIX s*. Tbilisi: 1958.

**kveselava 1956:** kveselava mixeil. *adam mickeviCi: cxovreba da Semoqmedeba*. Tbilisi: 1956.



**NANA PRUIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **A Rose and Nightingale in Georgian Romanticists' Creation**

At the end of the 18<sup>th</sup> and at the beginning of the 19<sup>th</sup> centuries, tragic events caused very unprofitable conditions for developing literature in our country. It's not a surprise, that literary production created in the first half of the 19<sup>th</sup> century is sufficiently few.

Georgian romanticists' beliefs don't pick out with sharp innovatory approach and originality, but literary-aesthetical views expressed in their rhymes are interesting in many ways. More specifically, how did the western "rose and nightingale" transform in romanticists' works and how original were they compared to their Russian and European colleagues.

**Key words:** Rose, Nightingale, Georgian romanticism.

### **ნანა ფრუიძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

## **ვარდი და ბულბული ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში**

XVIII საუკუნის მიწურულისა და XIX საუკუნის დასაწყისის ტრაგიკულმა მოვლენებმა ლიტერატურის განვითარებისათვის მეტად არახელსაყრელი გარემო შექმნა ჩვენს ქვეყანაში: ქართლ-კახეთის სამეფოს ანექსიას თან მოჰყვა დანარჩენი სამეფო-სამთავროების გაუქმება; სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის ყველა მცდელობა წარუმატებლად დასრულდა. ბუნებრივია, ამ მძიმე პერიოდში ადამიანებს ნაკლებად „ეცალათ“ სალიტერატურო საქმიანობისათვის, მით უფრო, რომ მაშინდელ ქართველ მწერალთა აბსოლუტური უმრავლესობა მაღალი ფეოდალური წრის წარმომადგენელი იყო, ანუ იმ ფენისა, რომელსაც ქვეყნის პატრონობა და მის მომავალზე ზრუნვა ეკისრებოდა. ამდენად, გასაკვირი არ არის, რომ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში შექმნილი ლიტერატურული პროდუქცია საკმაოდ მწირია, თუმცა „ქართველთა რომ არა სძინავდათ გონებით“, ამას ადასტურებს როგორც ქართველ რომანტიკოსთა მხატვრული თხზულებების, ისე – პუბლიკა-

ციების შინაარსი და პირად მიმონერაში გამოთქმული შეხედულებები.

იმ პერიოდის ქართულ სინამდვილეში სასტამბო საქმის აღორძინებაზე ზრუნვა არ ხერხდებოდა, შესაბამისად, არც სალიტერატურო კრიტიკა გაგვარჩნდა; მხოლოდ ვინრო სალონურ გარემოში ნაკითხული ნაწარმოებები ან პირად ბარათებში გაბნეული ლექსები კი მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესში ჩართვის საშუალებას ვერ მოგვცემდა. რეალურად, ქართული რომანტიზმი ემოციური რეაქცია უფრო იყო შექმნილ ვითარებაზე, ვიდრე მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის ლოგიკური გაგრძელება.

როგორც წესი, ახალი თაობა კრიტიკულად აფასებს წინამორბედთა მოღვაწეობას და ცდილობს საკუთარი გზის პოვნას. სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული მოსაზრების თანახმად, რომანტიზმი, როგორც ლიტერატურული მომდინარეობა, ჩამოყალიბდა XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე როგორც ერთგვარი ზოგადევერობული დაპირისპირება განმანათლებლობასთან, ამიტომაც იყო მათი იდეები პოლემიკური სულისკვეთებით აღსავსე (ქართული რომანტიზმი ... 2012). ამ იდეათაგან მთავარი მაინც ის გახლდათ, რომ რომანტიზმის თეორეტიკოსებმა საერთოდაც ეჭვქვეშ დააყენეს ზოგადად, მეცნიერებისა და, კერძოდ, ფილოსოფიის შესაძლებლობა, დაეხმაროს ადამიანს სამყაროს შეცნობაში. „ზოგიერთმა ფილოსოფია მთლიანად პოეზიით შეცვალა ანდა მათი გაერთიანება მოითხოვა, ზოგმა კი ფილოსოფიას ამოცანად დაუსახა იმის ჩვენება, რომ ყველაფერი პოეზიაშია და მხოლოდ ისაა აბსოლუტური რეალობა“ (ქართული რომანტიზმი ... 2012:20).

ქართულ სინამდვილეში მთლად ასე არ მოხდა. რა თქმა უნდა, ქართველ რომანტიკოსთა ნააზრევში არის ლიტერატურულ მოვლენათა ანალიზის მცდელობა, მაგრამ გარკვეული ობიექტური მიზეზების გამო ამას ფრაგმენტული ხასიათი აქვს. ვინაიდან „ქართული რომანტიზმი აღმოცენდა არა როგორც რეაქცია წინა ლიტერატურული მიმართულებებისა (ქართული ლიტერატურა არ იცნობს კლასიციზმს), არა მხოლოდ პოეტური „მე“-ს განთავისუფლებისათვის მებრძოლი ლიტერატურული მიმდინარეობა (ეს პრობლემური არც არასდროს ყოფილა – ნ.ფ.), არამედ როგორც სამშობლოს მწარე ბედით ჩაფიქრებულ ადამიანთა სულიერი ტკივილების გამოხატულება“ (გამეზარდაშვილი 1948: 62), ამიტომ ამ უკანასკნელის წარმომადგენელთა (ანუ ქართველ რომანტიკოსთა) სულისკვეთება რამდენადმე განსხვავებულია. ქართველ რომანტიკოსთა შეხედულებები არ გამოირჩევა მკვეთრად ნოვატორული მიდგომითა და ორიგინალურობით, მაგრამ მათ პოეტურ ქმნილებებში გამოხატული ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები ბევრი თვალსაზრისითაა საინტერესო. კერძოდ, თუ როგორ

ტრანსფორმირდა აღმოსავლური პოეზიიდან დიდი ხნის წინ შემოსული და ქართულ სინამდვილეში მყარად დამკვიდრებული ვარდსა და ბულბულის მხატვრული სახეები რომანტიკოსთა შემოქმედებაში და რამდენად ორიგინალურნი აღმოჩნდნენ ამ თვალსაზრისით ქართველი პოეტები რუს და ევროპელ კოლეგებთან შედარებით.

სამეცნიერო ლიტერატურაში შემჩნეულია (სირაძე რ., გაჩეჩილაძე გ.), რომ ქართული რომანტიზმი უფრო მეტ იდეურ სიახლოვეს ავლენს გერმანულ სამყაროსთან, ვიდრე ფრანგულთან. ამ გარემოებას თავისი ახსნა აქვს – სოლომონ დოდაშვილი, რომელიც (ქართული რომანტიზმი ... 20123: 30-31) XIX საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ერთ-ერთი უგანათლებულესი ადამიანი იყო, შესანიშნავად იცნობდა გერმანულ ფილოსოფიას და, შესაბამისად, ძირითადად სწორედ მისი დამსახურებაა გერმანულ მოაზროვნეთა იდეების გავრცელება ჩვენში.

გერმანელმა რომანტიკოსებმა გააცოცხლეს აღმოსავლური „ვარდ-ბულბულიანის“ თემა (გოეთეტი დაწყებული – ჰაინეტი დამთავრებული თითქმის ყველასთან გვხვდება) და პრაქტიკულად უცვლელად შეინარჩუნეს ამ თემის აღმოსავლური გააზრება – ვარდი და ბულბული, როგორც წესი, მათ ქმნილებებშიც სამიჯნურო წყვილს წარმოადგენენ.

რუსულ ლიტერატურაში ვარდისა და ბულბულის თემა მნიგნობრული გზით შევიდა. ამ პერიოდის სამეცნიერო ყურნალებში ხშირად იბეჭდებოდა აღმოსავლური პოეზიის საუკეთესო ნიმუშების თარგმანები და მოწინავე რუსი ინტელიგენციის დიდ ყურადღებასაც იმსახურებდა; რუსულ სინამდვილეში XIX ს-ის პირველ ნახევარში ვარდი თითქოს უკანა პლანზე გადადის და ბულბულის თემა უფრო აქტუალურია (მაგ.: პუშკინისათვის ბულბული პოეტისა და პოეზიის დანიშნულებასთან ასოცირდება). სხვათა შორის, ამ ეტაპზე ვერ ვიტყვით, რამდენად შეიძლება საუბარი რუსულის გავლენაზე, მაგრამ XIX ს-ის პირველ ნახევარში ქართველ რომანტიკოსებთანაც ყურადღების ცენტრში უფრო ხშირად ბულბული და მისი განცდებია, ვიდრე – ვარდი;

თუ აღმოსავლურ პოეზიაში (საადი, რუდაქი, ჰაფიზი) ბულბული და ვარდი ერთ ასოციაციურ რიგშია – სადაც ვარდია, იქ ბულბულიცაა და პირიქით, ხოლო მათი სასიყვარულო ურთიერთობა რთულია, ორმხრივი საყვედურებით აღსავსე: ქედმაღალი და გულცივი ვარდი არად აგდებს ბულბულის სიყვარულს. რუსულ პოეზიაში ასეთი ტრაგიზმი აღარ იგრძნობა. „გონს მოდი, ო, პოეტო! რას ესწრაფვი?“ – შესძახებს პუშკინი. შედეგად, ე. წ. „ბულბული“ – „პერსონა“ პუშკინის ლექსის კონტექსტის მიხედვით გადაიქცევა „ბულბულ“ – სიმბოლოდ. ცხადია, ტრანსფორმირდება ვარდის სახეც.

როგორც სამართლიანად აღნიშნა ა.ფ. ლოსევმა, პერსონის გარდასახვა სიმბოლოდ თავისთავად მოასწავებს მხატვრული სახის რეალიზების ახალ საფეხურზე ასვლას. სიმბოლურ განზოგადებაზე გასვლის საშუალება პუშკინს მიეცა აღმოსავლური ინტერსიუჟეტის შემოქმედებითი გათავისებისა და მისი ფილოსოფიური გააზრების წყალობით.

პუშკინი ერთ-ერთი პირველთაგანი დაფიქრდა, თუ როგორია სილამაზისა და პოეზიის ურთერთმიმართება. პოეზიას ყველაზე მეტად (უფრო მეტად, ვიდრე პროზას) აქვს შეხება მშვენიერთან. სწორედ მშვენიერების ესა თუ ის გამოვლენაა პოეზიის წყარო. მაგრამ, ამავე დროს, სწორედ პოეზია უწოდებს საგანს, მოვლენასა თუ ქცევას მშვენიერს. ლექსში „პოეტი და ბრბო“ პუშკინი აცხადებს, რომ პოეზიის დანიშნულება სწორედ მშვენიერების მსახურებაა:

„Не для житейского волнения,  
Не для корысти, не для битв,  
Мы рождены для вдохновения,  
Для звуков сладких и молитв“.

(პუშკინი 1954: 23)

თუმცა ლექსში „ბულბული და ვარდი“ ეს დებულება ეჭვქვეშაა დაყენებული:

„Не так ли ты поешь для холодной красоты?  
Опомнись, о поэт, к чему стремишься ты?“

(პუშკინი 1954: 58)

რა არის პოეტს დანიშნულება? ნუთუ მხოლოდ ამ ქედმაღალი, ცივი ქალღმერთის – სილამაზის – მსახურება? – თითქოსდა კითხულობს პუშკინი და ეს კითხვა სხვადასხვა ვარიაციით გაიჟღერებს მთელ რუსულ პოეზიაში.

ქართველი რომანტიკოსებისათვის, რუსი პოეტებისაგან განსხვავებით, ევროპული პოეზია არ ყოფილა „ვარდბულბულიანის“ თემის გაცნობის საშუალება. აღმოსავლურ სამყაროსთან სიახლოვემ (პოლიტიკური, კულტურული თუ სხვა ასპექტი) რომანტიზმის წარმოშობამდე ბევრად ადრე მისცა ქართველ მწერლებს საშუალება, გასცნობდნენ აღმოსავლეთში ფრიად პოპულარულ სიუჟეტს მშვენიერ ვარდზე უიმედოდ გამიჯნურებული ბულბულის სევდიანი ისტორიის შესახებ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქართველი რომანტიკოსები ქართული კლასიკური ლიტერატურის ტრადიციებზე იყვნენ აღზრდილნი. განსხვავებით ევროპელებისაგან, მათ არ ჰქონიათ პროტესტი წინარე ლიტ.

მიმდინარეობის მიმართ და ამიტომაც მათ შემოქმედებაში ე.წ. მემკვიდრეობითობის პრინციპით გადმოდის და მეორდება მანამდე ცნობილი თითქმის ყველა ლიტერატურული მოტივი თუ მხატვრული სახე. „ვარდბულბულიანის“ გააზრების თვალსაზრისით, ქართველი რომანტიკოსები, ალბათ, ყველაზე მეტად რუსთველისგან არიან დავალებულნი; თუმცა, რასაკვირველია, ასევე მნიშვნელოვანია მეფე-პოეტთა, ბესიკისა და სხვათა გავლენაც.

როგორც მკვლევარი ნესტან სულავა მიუთითებს, „ვეფხისტყაოსანში“ ვარდის მეტაფორული გააზრებისას ყურადღებას იქცევს ვარდისა და ბულბულის თემა, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში არსებითად განსხვავდება აღმოსავლურ სამყაროში, კერძოდ სპარსულ პოეზიაში დამკვიდრებული და ქართულ ლიტერატურაში გადმონერგილი ლიტერატურული ტრადიციისაგან. „ვარდბულბულიანის“ საკითხს რუსთველის პოემაში არაერთი მეცნიერი შეეხო. ყველა სხვა საინტერესო გარემოებასთან ერთად, მკვლევართა ყურადღება მიიქცია იმ ფაქტმაც, რომ რუსთველთან არსებითად დარღვეულია ტრადიციული გააზრება – ბულბულს, რასაკვირველია, უყვარს ვარდი, მაგრამ ეს სიყვარული ძირითადად მამაშვილურ (როსტევანი -ავთანდილი) ან ძმურ (ტარიელი-ავთანდილი) ურთიერთდამოკიდებულებას გულსხმობს. თუმცა, ცხადია, პოემაში არც ხელაღებითაა უარყოფილი ტრადიციული გააზრება, ასე, მაგალითად, ავთანდილი გააცნობიერებს რა, რომ უსათუოდ მოუწევს ფატმანთან დაახლოება:

„იტყვის, თუ: „მნახეთ, მიჯნურნო, იგი, ვინ **ვარდი-ა** ვისად,  
უმისოდ ნეხვთა ზედა ვზი **ბულბული მსგავსად ყვავისად!**“  
(რუსთაველი 1966: სტრ.1253)

ან „თუ **ყვავი ვარდსა იშოვებს, თავი ბულბული ჰგონია**“.  
(რუსთაველი 1966: სტრ.1254)

ანუ, პერსონაჟი ბულბულსა და ვარდს სამიჯნურო წყვილად მიიჩნევს, თუმცა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში თვლის, რომ თავად სრულიად შეუფერებელ პარტნიორს უკავშირდება.

როგორც ვხედავთ, რუსთველთან არის ვარდბულბულიანის აღმოსავლური ტენდემის დაშლის პრეცედენტი; ის გარემოება, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ განსხვავებულ ასპექტშია წარმოდგენილი ვარდბულბულიანის თემა, ლოგიკურია, რადგან რუსთველის სამიჯნურო წყვილებს (ტარიელი-ნესტანი; ავთანდილი-თინათინი) ურთიერთობის არცერთ ეტაპზე არ ესადაგებათ აღმოსავლური მოდელი. პერსონაჟების თავისებურებისა და პოემის სიუჟეტის სპეციფიკიდან გამომ-

დინარე, ავტორი ერთგვარ გადანაცვლებას გვთავაზობს. როგორც გ. ნადირაძემ მიუთითა თავის გამოკვლევაში, ვარდისა და ბულბულის წყვილი „ვეფხისტყაოსანში“ არა ტრაგიკული, არამედ მამამვილური, ძმური (როსტევეანი – ავთანდილი; ტარიელი – ავთანდილი;) სიყვარულის ან სახუმარო კუთხით (ფატმანი – ავთანდილი) არის წარმოდგენილი;

რუსთველთან ბულბულს უყვარს ვარდი, მაგრამ ეს გრძნობა არსადაა დარმატიზებული. მაგ.: როსტევეანისა და ავთანდილის შესახებ ნათქვამია: „აქვს მიჯნურობა ამისი, ვითა ბულბულსა ვარდისაო“. მაგრამ პოემაში ცალკე ვარდს ბევრად უფრო დიდი და მრვალფეროვანი დატვირთვა გააჩნია. გ. ნადირაძის დაკვირვებით, პოემაში ვარდი შეიძლება იყოს კონკრეტულად სატრფოს, მისი სილამაზის, მშვენიერი სახის, ღანვების, ბაგეების ან სულაც სულიერი განცდების სიმბოლო, მაგრამ არა მხოლოდ. ვარდი სიმბოლოა, ერთი მხრივ, სიცოცხლის მშვენიერებისა და, ამავედროულად, მისი დროში დასაზღვრულობისა („რა ვარდმან მისი ყვაილი გაახმოს, დამჭკნაროსა...“); ვარდის მხატვრული სახე გამოიყენება იმის ხაზგასასმელად, რომ ადამიანი სამყაროს გვირგვინია და მის გვერდით ყველაფერი ფერმკრთალდება; ადამიანს, როგორც უმაღლეს ღირებულებას, რუსთველი ვარდსა და იას უპირისპირებს („თქვენ საჭვრეტლად აღარ მინდით, არ ვადნო და არ იანო“); ვარდის მეშვეობით სოციუმის არაერთგვაროვნებაზე უთითებს („ვარდთა და ნეხვთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინებს“ ...); ასევე, ვარდის დახმარებით გვიჩვენებს, რომ ბედნიერება ადვილად არ იპოვება და მრავალი განსაცდელის დათმენა არის საჭირო („ვარდსა ჰკითხეს: ეგ ზომ ტურფა“....) და ა.შ.

– როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული, „ვეფხისტყაოსნის“ დასასრულს ვარდის მხატვრული ფუნქცია სრულიად განსაკუთრებულია: „ქვეყნით მწვანის ამოსვლა“ და „ვარდის ფურცლობა“ ახალი სამყაროს დასაწყისადაა მოაზრებული, მას გარდატეხა შეაქვს პოემის გამართა ცხოვრებაში – მთავრდება ძველი ეპოქა, როცა ბოროტი მძლავრობდა და იწყება ახალი ხანა, ხანა სიკეთის ზემისა.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ვარდბულბულიანის თემის გააზრების თვალსაზრისით საყურადღებო სურათს ქმნის ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედება. **ალექსანდრე ჭავჭავაძისთვის**, რასაკვირველია, ბულბული და ვარდი ასოციაციურად ერთმანეთთან არიან დაკავშირებული („მუხამბაზი ლათაიური“, „სიყვარულო, ძალსა შენსა..“ და ა. შ.), მაგრამ მთელ რიგ ლექსებში მხოლოდ ვარდი ფიგურირებს, რომელსაც სხვადასხვა აზრობრივი დატვირთვა აქვს. მაგ.: ლექსში „ელების კარი გაზაფხულს“ აღ.ჭავჭავაძე საუბრობს ვარდზე, როგორც ბედნიერი, ორმხრივი სიყვარულის სიმბოლოზე. პოეტის თქმით, სიყვარული რთუ-

ლი გრძნობაა; მიჯნურს მოთმინება მართებს, თუმცა ზუსტად უნდა იცოდეს, რომ თუ სიძნელეებს არ შეუშინდება, მისი შეუპოვრობა უსათუოდ დაფასდება:

„უნყოფეთ ესე ცნობით მყარითა,  
რომ დრო მოგივალსთ კეთილ დარითა,  
**იხილავთ ვარდსა სახე მტკბართა!**  
**თუ არ შეჭკრთებით მისის ნართა.“**  
(ქართველი ... 1978: 39)

ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეზიაში ვარდი ხშირად განასახიერებს რეალურ სატრფოს. ლექსში „არვის ჰმართებს“ პოეტი გამოთქვამს აზრს, რომ შეყვარებულთა ბედი ზეცაში წყდება. მისი სატრფოს გულის მოგებას ვერავინ შეძლებს, რადგან ეს „ვარდი“ ბედმა მას არგუნა. მისი სილამაზე ისეთი წარმტაცია, რომ როცა ბაღში შედის, იები მის წინაშე ქედს იდრეკენ, ვარდი კი, მისი მშვენების მხილველი, სირცხვილით წითლდება. ლექსში „ვარდსა გაყრილსა“ სატრფოსთან განშორებული მიჯნური „სულმისხილია ჭმუნვა-მწარებით“, მაგრამ ეჭვი არ ეპარება, რომ ბედნიერება შორს არაა:

**„ვინცა გგუშავობს, ცუდ მუშაკობს მცდარი ყოვლ სახედ,  
სწყმდეს ეჭვი ფრთხილი, მითც სურვილი ჰსძლევს ცდა მრავლებით“.**  
(ქართველი ... 1978: 59)

ვარდი ალ. ჭავჭავაძის სხვა ლექსებშიც ხშირადაა მოხმობილი სატრფოს მშვენიერების წარმოსაჩენად: „ტანად სარო ხარ, ვარდებრ ღანვნი შენნი ლბილობენ..“ („შენსა ღირსებას ნატრულობენ..“), „ვარდო კოკობო, ყოვლთა მჯობო, მომხედე კრულსა..“ („ვარდო კოკობო“), „იამ მახარა საქმე საწამი, ვარდი მოვალ კოკობ-ნაბამი..“ („ბესარიონ გაბაშვილის ნათქვამი მუხამბაზი“), „გეაჯები, შემებრალო, ვარდო შლილო, არა მზრალო, ო, კეკელავ, ჩემთვის მწყრალო“ („სახე შენი როს ვიხილო“), „შენ გეტრფის, ვარდო, გლახ, გული, სურვილით ცნობა კარგული“ („შენ გეტრფის ვარდო..“).

მშვენიერი ქალწული „ვარდია“, შესაბამისად – მასზე გამიჯნურებული ჭაბუკები ბულბულთან ასოცირდებიან: „ოჰ, ბულბულთა საკამათოვ, რაყიფთ მდაგო, არ იმათო..“ („შენ გეტრფის, ვარდო..“), „ღანვნო ვარდნო, რად განმადებთ ბულბულსა, ეწყით მსტვენსა, ტრფობის მჩვენსა“ („სიყვარულსა შეეუპყრივარ“).

„სულის ყვავილო, გულის ვარდო,  
შვების წალკოტო მოსანავარდო,  
შენგან მომეცა თვალთა ჩენანი,  
გავამუსიკე შენთვის ენანი,  
**ამად გეტრფობი, გებულბულები,**  
ვარდი ხარ ბუტკთა დამალულები“  
(ქართველი ... 1978: 70)

თუმცა ალ. ჭავჭავაძესთან ვარდბულბულიანის თემა გააქტიურებულია პატრიოტული ჟღერადობის ლექსებშიც. ერთ შემთხვევაში ვარდის დაჭკობა ალეგორიულად საქართველოს წარსული დიდების განქარვებას გამოხატავს („ჰე, საქართველო“), მეორეგან კი – სამშობლოდან განდევნილ მამულიშვილებს, რომელთა წაგვრით გამოწვეული დაობლების განცდა ეულად შთენილ ქალწულთა მწუხარებითაა გადმოცემული („უწყალო სენმან“).

„ჰე, საქართველო, პტოლემეს დროს აღყვავებული!  
მშვენიერ იყო, მარა რა?! ვით ამა სოფლის ყოველი  
კეთილი, მოსანონელი, **შაგმა დრომ ფეხით გასთელა,**  
**დაააჭნო ვარდი წალკოტში...**“  
(ქართული.. 1992: 64)

„ეჰა, მნათობთა, ტფილისს მყოფთა გულნი ლმებიან,  
სავანთ მტევებნი, მათთვის მგებნი სოფელს ჰხლებიან!  
**ვარდნი უშლელნი, მიჯნურთ მწყველნი უდროდ ზრებიან,**  
**მათზედ ბულბულნი ხელეზულნი აღარ ჰკრებებიან**“.  
(ქართველი ... 1978: 44)

**გრიგოლ ორბელიანთანაც** ვარდი და ბულბული ერთ ასოციაციურ რიგში არიან წარმოდგენილნი. ალ. ჭავჭავაძის მსგავსად, მის შემოქმედებაშიც ხშირად ვარდი რეალური სატრფოს ალეგორიული სახეა – „წინანდლის ვარდო, სულითა ტრედო..“ („ეკატერინა ჭა(..)ძისას“), თუმცა იმავე ლექსში ვარდი და მისი ეკლები პოეტს წუთისოფლის სიამეთა მსწარფლწარმავლობის სიმბოლოდ ესახება:

„იმხიარულე, ვიდრე სიცოცხლე  
შენი მშვენივრებს, ვით **ყვავილთ ჯაჭვი...**  
ვიდრე ამ სოფლის, დაუდგრომელის  
**ვარდნი ეკლადა არ გარდაცვლია**“.  
(ქართველი ... 1978: 79)



პოეტისათვის სატრფოს ღანვები/ზაგეები ვარდს ჰგავს („სო .. ორ..“, „ალბომში“, „ანტონს“, „ს“, „მეხამბაზი“ და ა. შ.), მაგრამ, სამწუხაროდ, მას დიდი ხნის არსებობა არ უწერია:

**„ვით ვარდისა სიტურფენი მალე ჰსჭკნების და განჰქრების,  
ანუ სიზმარს საამურსა ხილვა ტკბილი გვეჩვენების**

ესრედ მსწრაფლ ჰრბი, სიჭაბუკევე, კვალნიც შენნი ვერა ჰსჩნდების,  
**ღანვთ ვარდობა**, ბაგეთ ღიმი საუკუნოდა გეშორდების“.

(ქართული ... 1992: 297)

გრიგოლ ორბელიანთან ვარდისა და ბულბულის ჰარმონიული წყვილი ხშირად გამოიყენება იმ კონტრასტის წარმოსაჩენად, თუ რამდენად უცხოა სამშობლოს დარდით გულგასენილი პოეტისათვის ამქვეყნიური ბედნიერება („გა ზაფხული“).

„დრო საამო, როს **ბულბული**

**ვარდსა შესტრფის ეშყით ზმული**

გაზაფხულის ჟამს სასურველს

ყოვლი იშვებს, ყოვლი ხარობს!

**მხოლოდ ჩემს გულს დამწარებულს**

**ხმა ბულბულის აღარ ატკობს“.**

(ქართველი ... 1978: 85)

ისევე, როგორც ალ. ჭავჭავაძესთან, გრიგოლ ორბელიანთანაც ამქვეყნიური ბედნიერების სიმბოლოავარდი, რომელიც კაცს ადვილად შეიძლება გააგდებინოს ხელიდან, წუთისოფლის უკუღმართობამ („სავათნავას მიბაძვა“).

„ერთხელ მეც მეჭირა **სიამის ვარდი,**

**შავმან ბედმან უცებ დამკრა, დავვარდი,**

სოფლის გარეს, ვაის მხარეს გავვარდი“.

(ქართული ... 1992: 93)

გრიგოლ ორბელიანისათვის ბულბულის გალობას გრძნობათა განმაცხოვლებელი ძალა აქვს („ღამე“).

„ბულბულიც ბუჩქში ფარულად ვარდსა გალობით შეჰსტრფოდა  
და **მით გულს ცეცხლი ტრფობისა უმეტეს აღმეგზნებოდა“.**

(ქართველი ... 1978: 87-88)

ამასთან, პოეტის დაკვირვებით, ადამიანის ყველა საუკეთესო თვისება მაშინ მჟღავნდება, როცა მის შინაგან სამყაროს სიყვარული

შეძრავს, სწორედ ისე, როგორც ნიავის ქროლვა ძალუმად გვაგრძნობინებს ვარდის სურნელს („სადღეგრძელო“):

**„მიჰხედეთ ვარდსა, მაშინ ჰფენს უმეტესს სუნწელებათა  
ოდეს ნიავი შეხებით შეარყევს მისთა რტოებსთა“.**

(ქართველი ... 1978: 134)

პოეტის ერთ-ერთ ლირიკულ შედევერში- „ჩემს დას ეფემიას“ სრულიად ორიგინალური შედარება დასტურდება: პოეტის აზრით, ღიმილი ისევე ამშვენებს დამწუხრებული მშვენიერი ასული ბაგეს, როგორც ვარდი – სამარეს.

**„ესრედ ამშვენებს სიტურფითა ვარდი სამარეს,  
ესრედ მშვენიერთ ბაგეთ ზედან იელვებს ღიმი,  
თუმცაღა გულში უზომოსა ჰფარავს სიმწარეს;“**

(ქართველი ... 1978: 95)

საინტერესოდ მოგვეჩვენა კიდევ ერთი ნიუანსი: შესაძლოა, გრიგოლ ორბელიანმა იცის, რომ ძველსპარსულ ენაში სიტყვა „ვარდი“ ნიშნავს „სულს“. ყოველ შემთხვევაში, მის პოეზიაში გვხვდება ვარდისა და მისი სურნელის ამგვარად გააზრება („ალბომში ღრ(აფინია) ოპ(ერმანისას)“, „მუხამბაზი“):

**„მნამს ცის ნათელი,  
ვარდის სუნწელი,  
ერთად რეულნი სულად ქცეულა,  
და შენს წმინდა გულს,  
სიკეთითა სრულს,  
უმანკოს, ნრფელსა, დამკვიდრებულა.“**

(ქართველი ... 1978: 101-102)

საზოგადოდ, ბუღბული განთიადისას იწყებს გალობას, სწორედ ამ თვისებით ამსგავსებდნენ ქარისტიანი მოაზროვნეები მას მორწმუნე ადამიანს, რომელიც იმედით მოელის უფლის მოსვლას. გრიგოლ ორბელიანი თავისი ერთადერთი პოემის, „სადღეგრძელოს“, ფინალში განთიადის უმშვენიერეს სურათს ქმნის, რომელსაც ამგვარი სტრიქონით აგვირგვინებს: „დაჩუმდით... ყური მიუგდეთ... არ გესმით, ჰგალობს ბუღბული?“. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ იქვე, ორიოდვე სტროფის შემდეგ პოეტი კიდევ ერთ შეკითხვას სვამს: „ამ მშვენიერსა დილასა კაცს რად ჰსურს სისხლი კაცისა?“, ალბათ, დასაშვებია იქნება თუ ვიტყვი, რომ ბუღბულის გალობას გრ. ორბელიანისათვის ქრისტიანული მიმტევებლობისა და გულმონყალების გამოღვიძების უნარიც გააჩნია.

და კიდევ ერთი: აღმოსავლური პოეზია არ ქმნის ერთგვარ „სასიყვარულო სამკუთხედს“ ბულბულის, ვარდისა და ყვავის სახით. ვარდ-ბულბულიანის თემასთან ყვავი რუსთველმა დააკავშირა (შრდ: „რა ყვავი ვარდსა იშოვის, თავი ბულბული ჰგონია“); მსგავს მხატვრულ სახეს მოიხმობს გრ. ორბელიანიც, როცა სიყვარულის ღვთაებრივ ბუნებისა და, შესაბამისად, მისი ხელყოფის დაუშვებლობის იდეის წარმოჩენა სურს („როს ბულბული“):

**„როს ბულბული ვარდს შეჰსტრფოდეს, უგალობდეს, შეჰხაროდეს**  
მაშინ ყვავსა რად არ ჰრცხვენის, რომ მათ შუა სამძღვრად დაჰჯდეს?“  
(ქართული ... 1992: 315)

ვარდისა (მშვენიერება, სიფაქიზე) და ყვავის (უხეში, ბოროტი ძალა) შეუთავსებლობის იდეა გაიჟღერებს **ვანტანგ ორბელიანის** შემოქმედებაშიც („ბულბული“). პოეტის აზრით, ყვავმა შესაძლოა, გაანადგუროს ვარდი, მაგრამ ვერ გაანადგურებს იმ გრძნობას, რომელსაც ბულბული განიცდის სატრფოს მიმართ.

„რა განვაგრძელო? მამაცმა ყვავმა,  
ვითა გულითა, სულითაც შავმა. . .  
გასჯიჯგნა ვარდი და მსწრაფლ იფრინა.  
ვარდიცა დასჭვნა მიწას გდებითა.  
**გარნა ბულბული ნაზად და წყნარად**  
**შტვენდა სიყვარულს მარად და მარად“.**  
(ქართველი ... 1978: 142)

სხვა ქართველ რომანტიკოსთა მსგავსად, ვახ. ორბელიანისთვისაც ვარდი წუთისოფლის წარმავლობის სიმბოლოა, თუმცა პოეტი ამ მხატვრულ სახეს მეტ სიღრმეს აძლევს და წმინდა რომანტიკული სულისკვეთებით ავსებს: წარუვალი და მარადიული მხოლოდ უფლის მიერ შექმნილი სამყაროა, ადამიანის სიცოცხლე მეტად ხანმოკლეა, თუმცა რჩება იმედი, რომ მოსიყვარულე სულთა კავშირი იმქვეყნად აღდგება („ვიდეგ შენ წინა“):

„ჭკნებოდი, ტურფავ, ვით ვარდი ჭკნება შვენებით ბურქზედა,  
ქრებოდი, ვითა მთიები ქრება განთიადს მზის შუქზედა.  
**დასჭკნება ვარდი, მაგრამ კვლავ გაზაფხულს გაიფურჩვენება;**  
**განქრა ვარსკვლავი, მაგრამ კვლავ საღამოს გამობრწყინდება.**  
**შენ ველარ მოხვალ სატრფოო, ვერ გავგინათებ ბნელს არეს,**  
შენ ველარ გაიფურჩვენები: მიხვალ უწყალო სამარეს!“  
(ქართული ... 1992: 472)

ვარდბულბულიანის ტრადიციულ გააზრებას ვხედავთ **დავით მარაბლის** ლექსებშიც. პოეტისათვის სატრფო ვარდია, მიჯნური კი – ბულბული („ლოცვა ტრფიალისა“, „ჩემს მინერვას“), გულში სიყვარულის აღძვრა კი ვარდის გაშლასთან ასოცირდება („პირველი მაისი“):

„ჩემო პირველო მაისო,  
**გულს ვარდმან სხივი დაისო. .**  
**ვარდი შგრძნობს მზისა ღიმილსა,**  
უხარის, წმასნის წინწილსა. .  
**გესმით თქვენ ვარდის ჩურჩული,**  
ბროლ-ლალისფერი უსულო?  
**მწვანეს ფოთლების შრიალით**  
**ამას ხმობს ტურფად ხმა ისო:**  
**ჩემო პირველო მაისო,**  
**გულს ვარდმან სხივი დაისო“.**  
(ქართული ... 1992: 556)

საინტესო შტრიხს მატებს ვარდბულბულიანის ტრადიციულ გაზრებას **მ. თუმანიშვილი** ლექსში „ღამე“. პოეტის აზრით, სამყაროში ყველაფერი ერთმანეთთან უწყვეტ კავშირშია და თუ სატრფო გულის კარს გაუღებს მის სიყვარულს, მაშინ ვარდიც უსათუოდ უთანაგრძნობს ბულბულს:

„ნალკოტსა ნაზად  
ვარდნი ღვიიან  
ბულბულნიც ტკბილად  
ზედ დამღერიან...  
**მოვედ, ლეილაგ...**  
**შემოგვნატრებენ ვარსკვლავნი ზეცით**  
**და ვარდს ბულბული შაებრაღების“.**  
(ქართული ... 1992: 629)

**ს. რაზმაძის** პოეზიაში ბულბულს ვარდის სურნელი ხიბლავს და გალობის სურვილს აღუძრავს („დიანას მეჯლისი“), პოეტს კი ხელში კალამს სატრფოს სამოთხის ვარდის სადარი მშვენება ააღებინებს („ალბომში ე.ი.მ.-ს“); მისთვის სატრფო ვარდია, იადონის მიჯნური და მის ხილვას გულიდან კაემნის ლამის გადაბანა შეუძლია („ვარდი“). როგორც ვხედავთ, პოეტი პრაქტიკულად იმეორებს წინამორბედთა ქმნილებებში მრავალგზის გამეორებულ შეხედულებებს. სიახლედ მხოლოდ ის შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ ლექსში „წელსა 1846“, სოლ. რაზმაძე მაისის ვარდს არა სატრფოს, არამედ ჩვილ ბავშვს უწოდებს:

**„ნარნარია სახე მისი,  
ვითა საამო მაისი,  
მშობელთ გულის სიხარული,  
მათი სასოება სრული,  
ვარდის მსგავსი მაისისა,  
თვალთა ფერი შვენის ცისა,  
ლიმილი ანგელოზისა,  
მცხოვრებია ედემისა.“**  
(ქართული ... 1992: 115)

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის** შემოქმედება ბევრი თვალსაზრისითაა განსაკუთრებულად ფასეული. ცხადია, ახალს არაფერს ვიტყვით, თუ განვაცხადებთ, რომ ის არა მარტო არაჩვეულებრივი პოეტი, არამედ მოაზროვნეც იყო. რასაკვირველია, მან ორგანულად შეისისხლხორცა კლასიკური ქართული მწერლობის მემკვიდრეობა და ტრადიციულთან ერთად, მხატვრულ სახეთა ორიგინალური, მხოლოდ მისული გააზრებაც შემოგვთავაზა. ამ თვალსაზრისით გამონაკლისი არც ვარდისა და ბუღბულის მხატვრული სახეებია. რასაკვირველია, ნ. ბარათაშვილის პოეზიაშიც ხშირადაა სატრფოს ღანვები და ტუჩები ვარდის ფურცლის მსგავსი („ღამე ყაბახზედ“, „ეკ.-ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“); პოეტი ვარდს/სუმბულსა და ბუღბულს იყენებს თავისუფლების იდეის გამოსახატად („სუმბული და მწირი“, „ბედი ქართლისა“) და მკითხველთა გულში პატრიოტული სულისკვეთების ასამაღლებლად, მაგრამ მის ლექსებში ვხვდებით ვარდისა და ბუღბულის უჩვეულო, ქართული პოეზიისათვის სრულიად ახლებურ, ფილოსოფიურ გააზრებასაც.

ჯერ კიდევ სრულიად ჭაბუკი პოეტი წერს ლექსს „ბუღბული ვარდზედ“. ნიშანდობლივია, რომ ბუღბულს, რომელიც ამ ლექსში თავად პოეტის ალეგორიული სახეა, სურს თვალი მიადევნოს მშვენიერების შექმნის პროცესს და ამგვარად შეიცნოს მისი არსი, მაგრამ მას ძლიერი იმედგაცრუება ელის – აღმოაჩენს, რომ ეს პრაქტიკულად შეუძლებელია, რადგან მშვენიერის დაბადების იდუმალი წამის „დაჭერა“ ადამიანს არ ძალუძს, ჭეშმარიტების შეცნობა კი ტკივილის მომგვრელია:

**„მქონდა მცირე წადილი, ვერ მივხვდი კი ძნელობას,  
მსურდა გაშლა ვარდისა, არ ვჭფიქრობდი დაჭკნობას.“**  
(ქართული.. 1992: 563)

ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში ერთ-ერთი გამორჩეული ლექსია „არ უკიჟინო, სატრფოო“. ვფიქრობთ, მისი ეს თხზულება ყველაზე

მეტადაა დავალებული ქრისტიანული ფილოსოფიისგან. პოეტი ნატრობს, რომ ღმერთმა სიკეთის მზესავით უშურველად გაცემის უნარი მისცეს; უკიდურეს შემთხვევაშიკი ადამიანებისთვის ცისკრის ვარსკვლავის მსგავსად იმედის ჩასახვა მაინც შეაძლებინოს.

„მინდა მზე ვიყო, რომ სხივნი ჩემთ დღეთა გარსა მოვაგლო,  
სალამოს მისთვის შთავიდე, რომ დილა უფრო ვაცხოვლო;  
**მინდა რომ ვიყო ვარსკვლავი, განთიადისა მორბედი,  
რომ ჩემს აღმოსვლას ელოდნენ ტყეთა ფრინველნი და ვარდი...“.**

(ქართული ... 1992: 578-579)

ტყის ფრინველები და ვარდი ამ შემთხვევაში, ვფიქრობთ, ადამიანთა სულიერების სიმბოლოა, განურჩევლად მათი ეთნიკური თუ სარწმუნოებრივი კუთვნილებისა.

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შემდეგნაირად შეგვიძლია განვაზოგადოთ დაკვირვების შედეგები; რასაკვირველია, ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედება ხასიათდება ვარდბულბულიანის თემის კარგად ნაცნობი, ტრადიციული გააზრებით:

*ბულბული იმიტომ ვალობს, რომ ვარდი უყვარს;*

*ბულბული ეტრფის ვარდს, მაგრამ მისი თანაგრძნობის იმედი არ აქვს;*

*ბულბული ვარდის ეშხით დაბმულია, ვარდს დაჰხარის;*

*ვარდი ფერი განპირობებულია ა) მისი სიმორცხვით (აპოკრიფ.); ბ)*

*მიჯნურის სისხლითაა შეღებილი (ანტ. მით.);*

*ვარდს ეკალი იმიტომ აქვს, რომ ადამიანს ტანჯვა მოჰგვაროს (აპოკრიფ. წმ. ამბროსი);*

*ხშირად ვარდს ბულბულის დანახვაც არ სურს, რადგან შეუფერებელ პარტნიორად მიიჩნევს.*

რომანტიკოსთა ქმნილებებში, ცხადია, ვხვდებით საკითხის რამდენადმე არატრადიციული გააზრებასაც:

*სუმბული განიცდის, რომ თავის ტკბილ მგოსანს (ბულბულს – ნ.ფ.) ველარ ნახავს;*

*ბულბულს ათრობს ვარდის სურნელი;*

*თუ მიჯნურს ეკალი არ შეაშინებს, სიყვარული აუცილებლად იზეიმებს;*

*შესაძლებელია, ვარდს ბულბული შეებრალოს და უთანაგრძნოს;*

*მიჯნურების სამარადისო დაშორება შეუძლებელია;*

*ვარდი კი არ უკადრისობს ბულბულის სიყვარულს, არამედ ეჭვი ეპარება მისი გრძნობის სინრფელებში (თუმცა ეს აზრი თარგმნილ ლექსშია გამოთქმული – ნ.ფ.).*

როგორც ვხედავთ, იკვეთება რამდენიმე თვალსაჩინო თავისებურება: ქართველ რომანტიკოსებთან ძირითადად დაშლილია ვარდისა და ბულბულის წყვილი და ეს გარემოება, შესაძლოა, რუსთველის გავლენით ავსხნათ. ასევე, ქართველ რომანტიკოსთა ქმნილებებში ბულბულს ვარდის მიმართ გრძნობას სურნელი აღუძრავს. და თუ გავხსენებთ, რომ ძველსპარსულად „ვარდი“ სულს ნიშნავდა და მსგავსი გააზრება ჩვენს პოეტებთანაც გვხვდება, შეიძლება ვივარაუდოდთ, რომ ამ პასაჟით ქართველი პოეტები სულიერ სილამაზეს ანიჭებენ უპირატესობას სხეულებრივ სრულყოფილებასთან შედარებით. ქართველ რომანტიკოსებთან ვარდისა და ბულბულის სიყვარული მარადიულია და არც ვარდის დაჭკნობის ან რაიმე გარე ფაქტორის ზეგავლენით (ყვავი) მის განადგურებათან ერთად არ კვდება. ეს დებულებები ყველაზე უფრო ღრმად გააზრებული და გამორჩეულად სრულყოფილი პოეტური ფორმით წარმოდგენილი ქართული რომანტიზმის საუკეთესო წარმომადგენლის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაშია მოცემული.

### **დამონებიანი:**

**ბარათაშვილი 1972:** ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი*. აკაკი განერელიას და ივანე ლოლაშვილის რედაქციით. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

**გამეზარდაშვილი 1948:** გამეზარდაშვილი დ. *ალექსანდრე ჭავჭავაძე და ქართული რომანტიზმი*. თბ., 1948.

**ორბელიანი 1959:** ორბელიანი გრ. *თხზულებათა სრული კრებული (1804-1883)*. თბ., „საბჭოთა მწერალი“, 1959.

**პუშკინი 1954:** Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений*, т.4, Москва: изд. „Правда“, 1954.

**რუსთაველი 1966:** რუსთაველი შოთა. *ვეფხისტყაოსანი* (სარედაქციო კოლექცია: ი. აბაშიძე, ალ. ბარამიძე, პ. ინგოროყვა, ა. შანიძე, გ. წერეთელი). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

**ქართული ... 1960:** *ქართული მწერლობა* ოცდაათ ტომად (რედ.: ა. ბაქრაძე, რ. თვარაძე). ტ. IX: (XIX ს.). თბ.: „ნაკადული“, 1992.

**ქართული რომანტიზმი ... 2012:** *ქართული რომანტიზმი. ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები* (რედ. ზ. აბზიანიძე). თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2012.

**ქართველი ... 1978:** *ქართველი რომანტიკოსები* (შემდგ. ნ. ალანია, ი. ლოლაშვილი. მლბ). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1978.

**ჭავჭავაძე 1986:** ჭავჭავაძე ალ. *თხზულებები* (შემდგ. ი. კენჭოშვილი). თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986.

## **DODO CHUMBURIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhsishvili Tbilisi State University*

*Institute of History and Ethnology*

### **Why the Poem “The Tomb of King Erekle” does not Express the Political Creed of Nikoloz Baratashvili**

Nikoloz Baratashvili dedicated his poem “The Tomb of King Erekle” to a Russified Georgian - Mikhail Barataev, who was born and brought up in Russia. In Nikoloz Baratashvili’s poems dedicated to different persons, the lyrical character was not the poet, but the person (or a thing) the poem was dedicated to.

The expressive style used by the poet in his poems dedicated to different persons or things gives us the reason to think that in his poem “The Tomb of King Erekle” the poet expresses not his own, but Mikhail Barataev’s ideological and political views.

**Key words:** Nikoloz Baratashvili, Mikhail Barataev, The issue of political orientation.

#### **დოდო ჭუმბურიძე**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი*

#### **ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეროვნული და პოლიტიკური ხედვის გააზრებისათვის („საფლავი მეფის ირაკლისა“)**

ნიკოლოზ ბარათაშვილი არა მარტო დიდი პოეტია, არამედ XIX საუკუნის I ნახევრის ქართული საზოგადოების გამორჩეული წარმომადგენელი, რომლის ეროვნულ-პოლიტიკურ ხედვას დიდი ხანია სწავლობენ და აფასებენ როგორც ქართველი, ასევე უცხოელი მეცნიერებიც.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეები უკავშირდება 1832 წლის შეთქმულებას, მის ისეთ პროგრესულად მოაზროვნე ნაწილს, რომლის ხელმძღვანელი სოლომონ დოდაშვილი იყო. თუ რა დიდი როლი ჰქონდა პოეტის ცხოვრებაში მის მასწავლე-



ბელსა და სულიერ მეგობარს, ამაზე წერენ მისი თანამედროვე დ მომდევნო პერიოდის მოღვაწენი (ჭიჭინაძე 1872: 15).

სოლომონ დოდაშვილი თამამი აზრების გადაცემას არც თავის მოსწავლეებთან ერიდებოდა. მაგალითად, 1828 წელს 6 ივნისს, კეთილშობილთა სასწავლებლის საჯარო გამოცდაზე მან წარმოთქვა სიტყვა, სადაც იყო ერეკლეს დროინდელი პოლიტიკის, ზოგადად მონარქიის კრიტიკა, საქართველოს ეროვნული დაქვეითების ახსნა. ორატორმა გამოხატა თავისი სიმპათია რესპუბლიკური წყობილებისადმი (განერელია 1965:115).

მართლაც, ბარათაშვილის ეროვნული და რესპუბლიკური იდეები, მისი მასწავლებლისა და სულიერი მოძღვრისგანაა შესისხლბორცებული, იმ კაცისაგან, რომელმაც ყველაზე დიდი როლი ითამაშა 1832 წლის მოვლენებში, როგორც ხელ-მა და იდეოლოგმა და რომელიც ყველაზე სასტიკად დაისაჯა: იმპერატორმა ორჯერ თქვა უარი მძიმე დაავადებული დოდაშვილის რომელიმე სამხრეთ გუბერნიაში გადმოსახლებაზე. ბარათაშვილისთვის არც ეს მოვლენა იქნებოდა ჩვეულებრივად აღსაქმელი.

სამწუხაროდ, ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ბარათაშვილის პოლიტიკურ ორიენტაციას უკავშირებენ რუსეთს, ლექსით – „საფლავი მეფის ირაკლისა“. ვფიქრობ, არც ისე ადვილია ამგვარი ცნობიერება მიაწერო, – პოემა „ბედი ქართლისას“, ლირიკული ტექსტების – „ფიქრნი მტკვრის პირას“, „მერანისა“ და „სუმბული და მწირი“ს ავტორს. ეს ლექსები კარგადაა შესწავლილი და სწორი კონცეპტებით შეფასებული. ბევრი მკვლევარი ( ინგოროყვა, განერელია, ასათიანი, სულავა და სხვ) მიუთითებს ლექსში – „ფიქრნი მტკვრის პირას“ დახატული ბოროტი მეფის სახის ალუზია-მეტაფორაზე და მასში რუს იმპერატორებს ხედავენ (სულავა 2066 : 61).

„საფლავი მეფის ირაკლისა“ 1842 წელსაა დაწერილი. ამავე წელს დაიწერა პოეტის ორი შესანიშნავი ლირიკული ქმნილება: თავისუფლების იდეით განმსჭვალული „მერანი“ და „სუმბული და მწირი“. ამავე წელს დაასრულა ბარათაშვილმა პოემა „ბედი ქართლისა“, სადაც ერთმნიშვნელოვნად დადგა თავისუფლების იდეის მხარეს. ის ფაქტი, რომ 1842 წელს ერთდროულად შეიქმნა „მერანი“, „სუმბული და მწირი“ და ამათგან იდეურად სრულიად განსხვავებული ლექსი – „საფლავი მეფის ირაკლისა“ „გაორებული რომანტიკოსის“ შემოქმედებით მეთოდად ჩაითვალა, რაც იმთავითვე არასწორი იყო;

ლექსი „საფლავი მეფის ირაკლისა“ ამოვარდნილია არა მარტო ბარათაშვილის ლირიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-გამომსახველობითი ოსტატობის ჩარჩოდან, არამედ იმ ეროვნულ-

იდეური მსოფლმხედველობიდან, რაც ამ დიდი პოეტისა და მოქალაქისათვის იყო ნიშანდობლივი.

ბარათაშვილის პოემაში თავისუფლების იდეალი – იმარჯვებს, ის ბედისწერას ვერ ამარცხებს, მაგრამ ადამიანის სრულფასოვნებისა და ზნეობრივი იდეალის გამარჯვებად იქცევა. დასახელებულ ლირიკულ ლექსებშიც ბარათაშვილის დამოკიდებულება ამ ღირებულებებისადმი ორაზროვანი კი არა, როგორც საბჭოთა კრიტიკოსები წერდნენ, პირდაპირია, თამამი: თავისუფლება და დამოუკიდებელი სახელმწიფოებრიობა არის ერთადერთი შეუცვლელი ღირებულება, ადამიანისთვის ბედნიერების, ქმნადობის, სიყვარულისა და სიკეთის მომტანი. მონა ვერ იქნება ბედნიერი, ვერც ზნეობრივად სრულყოფილი და ვერც მატერიალური კეთილდღეობის გონივრულად მომხმარებელი, თუკი ასეთი რამ ექნება. ქართველებს, ბარათაშვილის აზრით, „არად მიაჩნით უბედურება, თუ აქვთ თვის ჭერქვეშ თავისუფლება“.

როდესაც პოეტი შემდეგში მომხდარ მოვლენას – სამეფოს წაღებას რუსეთის მიერ, მიაწერს ერეკლე II-ს, თითქოს მას სურდა თავისი მემკვიდრეობის (ანუ ტახტის) გადაცემა რუსთ ხელმწიფისათვის („მას მინდა მივცე მემკვიდრეობა და მან მოსცეს ქართლს კეთილდღეობა“), მან კარგად იცოდა, რომ ეს ასე არ იყო, არც ერეკლეს და არც მის ნაკლებად გონიერ მემკვიდრე გიორგი XII-ს ეს არ ნდომია. ორივე მათგანი ქრისტიანი, ერთმორწმუნე ქვეყნის სამხედრო და კულტურულ კავშირებზე ფიქრობდა. იქნებ პოეტმა ეს საკითხი იმიტომ წარმოადგინა ასე, უფრო მეტად რომ გამოეკვეთა თავისი სათქმელი: მან არა მარტო დაიცვა თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის იდეა, ეჭვი გამოთქვა ერთმორწმუნეობის გამო რუსეთის სიკეთეში, არამედ არ დაფარა თავისი აღმფოთებაც თანამედროვე მოღალატეების, რუსეთუმეების, ეროვნული ინტერესების არადჩამგდები თანამემამულეების მიმართ. სხვა კონტექსტი ამ სტრიქონებს არ გააჩნიათ: **„ჰოი, დედანო, მარად ნეტარნო, კურთხევა თქვენდა ტკბილსახსოვარნო... რა იქნებოდა, რომ ჩვენთა დედათ, სულიცა თქვენი გამოჰყოლოდათ? ვინდა ჰყავს გულის შემატკივარი მამულს ასული ახლა თქვენგვარი? ქარმან ჩრდილოსმან ყველაზე პირველ გარდაუცვალა მათ გული ცხოველ! ჯანი გაჰვარდეს ან შვილსაც, მამულს, ოღონდ ვაამოთ ჩვენს საკუთარ გულს, რის ქართველობა, რა ქართველობა! მითომ რას გვავენებს უცხო ტომობა?“**

სწორი ეროვნული კონცეფცია, თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის იდეისადმი ერთგულება, რუსული ორიენტაციის და, ზოგადად, მონობისა და კოლონიური ხვედრის მიუღებლობა „ბედი ქარლისა“ და XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში გამოარჩევს უაღესად აქტუალურ ამ იდეოლოგიას დასაბამს აძლევს. ამასვე წერს დიდი ქართველი

მეცნიერი პავლე ინგოროყვა. აკაკი განერელიას სიტყვებით, პოემა – „ბედი ქარლისა“ და ლექსი – „სუმბული და მწირიც“ ამტკიცებს, რომ „ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვის თავისუფლება არსე-ბობის უმაღლესი ფორმა იყო“ (განერელია 1965: 142).

განერელია ეროვნული თავისუფლების იდეური რკალიდან ამოვარდნილად მიიჩნევს ლექსებს – „საფლავი მეფის ირაკლისა“ და „ომი ქართველ თავადაზნაურ-გლეხთა“... მისი აზრით, „პირველი ლექსი თითქოს „გალიაში ტყვეობასთან“ შერიგებას ქადაგებს, ხოლო მეორე მონარქიული სულის მილიტარიზმს ამართლებს.“ არადა, ბარათაშვილის კრიტიკოსთაგან განერელიამ ყველაზე კარგად იცოდა კავკასიური ომიც და ის სამამულო იმპულსებიც, რაც მასში მონაწილე ქართველებს ამოძრავებდათ. მიუხედავად ამისა, მას მანაც მილიტარიზმისკენ მონოღებად მოეჩვენა ბარათაშვილის ლექსი. ვფიქრობ, ამ დასკვნაში ეს შესანიშნავი მეცნიერი ცდებოდა.

გურამ ასათიანი არც იმას ივინყებს, რომ პოეტის შემოქმედების მთავარი იდეალი არ ყალიბდება და ვითარდება სწორხაზოვნად. ის ევოლუციურად მიემართება და სრულდება რუსული ორიენტაციის, ანუ ერეკლესული გადანყვეტილების გამართლებით. ეს, გურამ ასათიანის თქმით, არის „რეალური მოქმედების პროგრამა“ (ასათიანი 1998: 209).. ვფიქრობთ, ბარათაშვილი არ ყოყმანობდა თავისუფლების იდეის მიმართ, ამ შემთხვევაში არც რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი გაორება ახასიათებდა. ბოლოსდაბოლოს, გენიალური ადამიანები არც ლიტერატურული მიმართულებებისა და არც ეპოქის ვინრო ჩარჩოებში არ ექცევიან. ბარათაშვილიც პირადპირია თავისუფლების იდეის დაცვაში. მას, რას უნდა მიენეროს ბარათაშვილის შემოქმედებაში სრულიად ანაქრონიზმად აღსაქმელი ლექსი – **„საფლავი მეფის ირაკლისა“**, მასში გამოთქმული პოეტის პოლიტიკური თვალსაზრისი და პათოსი. რატომ მიიჩნევენ ამ ლექსს თითქმის ყველა, მათ შორის ყველაზე დაკვირვებული ანალიტიკოსებიც, ერთხმად პოეტის რუსული ორიენტაციისათვის მიმხრობად, ერეკლეს „ნაანდერძევის“ გამართლებად (ასათიანი 1998: 200-209).

ბარათაშვილს ლექსი – „საფლავი მეფის ირაკლისა“ მიძღვნილი აქვს გარუსებული ქართველის, რუსეთში დაბადებული და აღზრდილი მიხეილ პეტრეს ძე ბარატაევისადმი. მიძღვნას პოეტი ყოველთვის განსაკუთრებულ დატვირთვას აძლევდა. მიძღვნილი ტექსტის ლირიკული გმირი იყო არა თავად პოეტი, არამედ ადამიანი (ან საგანი) რომელსაც ის ეძღვნებოდა. ეს ლექსი პოეტს მისთვის ალბომში ჩაუნერია (მისივე თხოვნით) სხვა ლექსთან ერთად – „კნიაზ ბარატაევის აზრფემაზედ“. ამ უკანასკნელში პოეტს აზარფემის განწყობილება აქვს გამოხატუ-

ლი: „ამავსებ ღვინით, აგავსებ ღვინით, შესვი? გაამოს!“! ასევეა ლექსი „მერანი“, სადაც პოეტის ნაცვლად შამილის ტყვე ილია ორბელიანი ლაპარაკობს (ასე თვლიდა თავად ბარათაშვილი, რომელიც გრიგოლ ორბელიანისდმი ლექსთან ერთად გაგზავნილ წერილში წერდა, რომ ქალებმა ლექსის წაკითვისას ბევრი იტირეს, რადგან ამ სიტყვებს მე კი არა, ილია ლაპარაკობს).

პოეტის ამგვარი დამოკიდებულება მიძღვნილი ტექსტისადმი აშკარად გვეუბნება, რომ „საფლავი მეფის ირაკლისაც“ იგივეს იმეორებს, გამოხატავს მიხეილ ბარათაშვილის იდეურ-პოლიტიკურ მრწამსს.

ლექსის თავდაპირველი სათაური, როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილის წერილშია მოცემული, ყოფილა „საფლავი ივერიისა“. პირველად დაბეჭდილია ჟ. „ცისკარში“, 1860 წლის ივლისში, 210-ე გვერდზე, ოდნავ შეცვლილი სახით და სახელად „საფლავი მეფის ირაკლისა“ დატყვევია. პავლე ინგოროყვას კომენტარით, ლექსი გრიგოლ ორბელიანს გადაუცია პეტრე უმიკაშვილისთვის 1873 წელს, უმიკაშვილს გადმოუწერია იგი და „ცისკრის“ ვარიანტსა და თავის გადმოწერილ ტექსტს შორის განსხვავებანი აღუნიშნავს თავისი ბიბლიოთეკის „ცისკრის“ ნაბეჭდ ეგზემპლარში“ (ბარათაშვილი 2012: 79).

თუ „წარწერის“ ლირიკული გმირი აზარფეშაა, მეორე ლექსშიც ლირიკული გმირი პოეტი არ არის, ლექსი იმ კაცის პოლიტიკურ-მსოფლმხედველობრივ პოზიციას გამოხატავს, ვისაც ის ეძღვნება. „საფლავი მეფის ირაკლისას“ ლირიკული გმირი მიხეილ პეტრეს ძე ბარათაშვილია.

ვინ იყო მიხეილ ბარათაშვილი?

ბარათაშვილი იყო წარმოშობით ქართველი, ვახტანგ VI-ის ამაღლაში მყოფი, რუსეთში გადახვეწილი ქართველი არისტოკრატის – მელქისედეკ ბარათაშვილის შთამომავალი, გარუსებული მეცნიერი, რომელიც სხვა მის მსგავს ქართველ ემიგრანტთა შთამომავლებთან ერთად, იყო მგზნებარე დამცველი იმ პოლიტიკისა, რაც რუსეთმა გაატარა საქართველოს მიმართ.

რუსი სახელმწიფო მოღვაწე, ისტორიკოსი და ნუმისმატი მიხეილ ბარათაშვილი დაიბადა 1784წლის 25 იანვარს, სიმბირსკში. მამამისი მეფისნაცვალი (ნამესტნიკი) იყო სიმბირსკში. დედა მიხეილისა იყო ნიკაილი ჩოგლოკოვის ასული ალექსანდრა ჩოგლოკოვა. ეს გვარიც ქართული წარმოშობის გარუსებულ ოჯახს ეკუთვნოდა, რომელიც რუსეთის იმპერატორ ელისაბედ პეტრეს ასულის მემკვიდრეებად რაცხდნენ თავს (დედის მხრიდან) და ერთი მათგანი, ტოტლებენის დროს ერეკლეს წინააღმდეგ ამბოხებას, მის ტახტიდან ჩამოგდებასა და სამეფოს დაპყრობასაც კი გეგმავდა (ცხვილოელი, „ივერია“ 1891).

მიხეილ ბარატაევს ჰყავდა ორი ვაჟი და ექვსი ქალიშვილი. მისი ვაჟები იყვნენ მიხეილ და ალექსი ბარატაევები, ქალიშვილები: ელიზავეტა, ალექსანდრა, ეკატერინა, ანა, სოფია და ადელაიდა. შვილიშვილი – სერგეი მიხაილის ძე ბარატაევი (1861-1930) იყო რუსეთის დუმის I მოწვევის დეპუტატი სიმბირსკის ოლქიდან.

რაც შეეხება ლექსის ადრესატსა და ლირიკულ გმირს – მიხეილ ბარატაევს, ის იყო მოქმედი სახელმწიფო მრჩეველი (დეისტვიტელნი სტატსკი სოვეტნიკი), სიმბირსკის თავადაზნაურთა წინამძღოლი, სამხედრო ჩინების მქონე, ქართული ნუმისმატიკის პირველი მკვლევარი. მიხეილ ბარატაევის ბიოგრაფიის დეტალებს, სიმბირსკში არსებულ ბარათაშვილების მამულის – ბარატაევკასა და სხვა ბიოგრაფიულ წვრილმანებს დაინტერესებული მკითხველი გაეცნობა შალვა გოზალიშვილის წიგნით. მართალია, წიგნის ანალიტიკური ნაწილი საბჭოთა კონიუნქტურას პასუხობს, მაგრამ ფაქტოლოგიური მასალა ძალზე საინტერესოა და ნათლად გვაჩვენებს ამ ორი ადამიანის – შორეული ნათესავების, სიახლოვეს. ისინი სულიერად მხოლოდ ერთი რამით შეიძლება დამთხვეოდნენ ერთმანეთს: მეცნიერებისადმი, ისტორიული წარსულისა და სიძველეებისადმი სიყვარულით. სამშობლოს ბარათაშვილი გულიდან, ცენტრიდან უყურებდა, რუსეთის ნამდვილი მოქალაქე და „დეისტვიტელნი სოვეტნიკი“ კი იმპერიის ცენტრიდან ხედავდა და აფასებდა იმ რეალობას, რაც საქართველოს რუსეთთან შეერთებამ, სინამდვილეში დაპყრობამ, მოიტანა. ბარათაშვილი თანამედროვე ცნობიერების სახელმწიფოებრივ მოწყობას, რესპუბლიკურ და ლიბერალურ იდეებს თანაუგრძნობდა, უკვე ასაკოვანი და რუსი საზოგადოებრივი მოღვაწე („გრაჟდანი გრუზინსკოგო პროისხოჟდენია“) იმპერიული ცნობიერების, საქართველოში არსებული რეალობის „მშვიდობად“, სამოთხისებურ ვითარებად, ანუ „მერანის“ ავტორისაგან სრულიად სანინალმდეგოდ შემფასებელი იყო.

1826 წლის 17 თებერვალს მიხეილ პეტრეს ძე ბარატაევი დააკავეს სიმბირსკში დეკაბრისტებთან კავშირიში ეჭვიმიტანილის სტატუსით. 3 მარტს გადაიყვანეს სანკტ-პეტერბურგში, სადაც მთავარ შტაბში მოათავსეს. მალე გაირკვა, რომ მას არ ჰქონდა კავშირი დეკაბრისტებთან და უმალესი ბრძანებით პატიმრობიდან განთავისუფლდა. ამავე წელს გახდა სახელმწიფო მრჩეველი. 1835 წელს მუშაობა დაიწყო შინაგან საქმეთა სანინისტროში, 1838 წელს მოქმედი სახელმწიფო მრჩეველი გახდა, მომდევნო წელს ჯერ ფინანსთა სამინისტროში გადავიდა, შემდეგ კი კავკასიის საბაჟო ოლქში. ეს დაწესებულება თბილისში იყო და ბარატაევი თბილისში ჩამოდის, ეცნობა აქაურ ნუმისმატიკურ ნიმუშებს, ქართული მონეტების უნიკალურ კოლექციას ადგენს და რუ-

სულ და ფრანგულ ენებზე წერს ნაშრომს – „ქართული სამეფოს ნუმისმატიკური ფაქტები“. მიუხედავად უამრავი შეცდომისა და უზუსტობისა, რაც ნაშრომში იყო, მას მაინც გარკვეული ღირებულება ჰქონდა, რადგან ეს ქართული ნუმისმატიკის მეცნიერულად შესწავლის პირველი ცდა იყო.

თბილისში ჩამოსული მიხეილ ბარატაევი დაახლოვებია მასზე 10 წლით უმცროს მელიტონს, მის ოჯახს, ვაჟს. რადგან დიდი ნიჭი დაუნახავს ახალგაზრდა ნიკოლოზში, შეჰყვარებია იგი და ბევრჯერ რჩევასაც ეკითხებოდა თავის სამეცნიერო კვლევების დროს, მასთან ერთად დადიოდა იმ ლიტერატურულ შეკრებებზე, რომელიც თბილისურ ოჯახებში იმართებოდა და რომლის სული და გული ნიკოლოზი იყო. სხვა ქართველ და რუს მკვლევრებთან ერთად, ცნობილი პოეტი გიორგი ლეონიძეც აღნიშნავს ამ ფაქტს ბარათაშვილისადმი მიძღნილ წერილში. ვერ დავეთანხმებით მის ერთ შეფასებას: „ცალკე აღსანიშნავია ნ. ბარათაშვილისა და მისი წრის ურთიერთობა ცნობილ დეკაბრისტ მ. ბარატაევთან (ბარათაშვილი). მიხ. ბარათაშვილი იყო მეცნიერი, პოეტი, საქართველოს დიდი პატრიოტი და მისი ყოფნა თბილისში უსათუოდ კულტურულ მოვლენას წარმოადგენდა“ (ლეონიძე 1945: 28).

მიხეილ ბარატაევი არ ყოფილა დეკაბრისტი, ამაზე მცირე ეჭვიც რომ ყოფილიყო, მას განთავისუფლებისთანავე „ტაინი სოვეტნიკობას“ არავინ მისცემდა, დეკაბრისტებთან თანამშრომლობას რუსეთის მაშინდელი ხელისუფლება ასე ადვილად არავის ჰპატიობდა. ის ვერც „საქართველოს დიდი პატრიოტი“ იქნებოდა ამ სიტყვების ისეთი გაგებით, როგორც ამას მაშინდელი პატრიოტი ქართველები, მათ შორის ბარათაშვილი, გაიაზრებდნენ. მიუხედავად ამისა, ბარატაევი განათლებული ადამიანი და იმ დროის პირობაზე პროგრესულად მოაზროვნეც უნდა ყოფილიყო, დეკაბრისტების თანამგრძნობად, ალბათ, ამიტომაც მიიჩნიეს (სხვათაშორის, ის ითვლება პირველ ქართველ მასონად). მათ შორის მეგობრობის ძაფებიც ადვილად გაიბმოდა იმ ინტერესთა დამთხვევის წყალობით, რაც ახალგაზრდა და ასაკოვან თანამოგვარეებს ძველი ისტორიის შესწავლისადმი ჰქონდათ.

ბარათაშვილი გრიგოლ ორბელიანისადმი გაგზავნილ ერთ წერილში მის შესახებ წერს კიდევ, „ისტორიული საქართველოს ცნობათა დიდი მარაგით“ დატვირთული წავიდა ტფილისიდან პეტერბურგსო“ (წერილი VIII, 2012).

საქართველოს სიძველეებით პეტერბურგში ჩასული მიხეილი, თავის ნაშრომის გამოცემასთან ერთად, მეცნიერებათა აკადემიაში დაკავშირებია გარკვეულ წრეებს და შეუთავაზებია – ქართული ხელნაწერების ნუსხის შედგენისა და ასლების გადაღების ორგანიზება

ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვის მიენდოთ. 1842 წელს, სანამ პეტერბურგს ნავიდოდა, მიხეილ ბარათაშვილს თბილისში ჩამოსული პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის თანამშრომელი იული ფრიეც გაუცვნია პოეტისთვის. 1843 წლის 13 იანვარს, პეტერბურგში ჩასული ფრიეც, აკადემიაში წარდგენილ მოხსენებაში წერდა: „ერთმა ქართველმა პოეტმა, რომლის გაცნობის შესაძლებლობაც მე თბილისში მქონდა, თანხმობა განაცხადა, თუ ეს აკადემიისთვის სასურველი იქნება, პირველად დაემზადებინა ნუსხა მისთვის ცნობილი ხელნაწერებისა და შემდეგ, იმის მიხედვით, რასაც აკადემია ამოირჩევდა, დაემზადებია მათი პირები. ვეშურები, ვაცნობო ეს აკადემიას“ (ჩიქოვანი 1946: 147).

ასეთი უცნობი ახალგაზრდა პოეტისთვის მიცემული რთული დავალება მიხეილ ბარათაშვილს დამსახურებად მიიჩნევა (გოზალიშვილი 1987: 63).

მკვლევარი გოზალიშვილი მიიჩნევს, რომ მიხეილ ბარათაშვილი მაშინ ჯერ კიდევ სრულიად უცნობ და ახალგაზრდა პოეტს დაუსწრებლად გააცნობდა პეტერბურგში მოღვაწე დიდ ქართველოლოგებს: დავით ჩუბინაშვილს, მარი ბროსეს, თეიმურაზ ბაგრატიონს, მისი უსაზღვრო განსწავლულობის შესახებ ის მისცემდა ინფორმაციას ამ ადამიანებს და მათი რეკომენდაციითაც მიიღებდა ბარათაშვილი ასეთ საპასუხისმგებლო დავალებას.

ყველასაგან მიტოვებულ ბარათაშვილს უფროსი ადამიანის, დიდი მოხელისა და შორეული ნათესავის ასეთი ყურადღება და პატივისცემა უთუოდ პატივისცემასა და მონივნებას აღუძრავდა მის მიმართ., იმედს ჩაუსახავდა პირად და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში სრულიად ხელმოცარულ ახალგაზრდას. ამას დაემატებოდა უსათუოდ ისიც, რომ ზოგჯერ მიხეილი ლექსებსაც წერდა, რა თქმა უნდა რუსულად. მისი ორი ლექსია ცნობილი, რომელთაც ის ალექსანდრე ჭავჭავაძესა და მის ასულს – ნინოს უძღვნის. მწერლობისადმი ინტერესებიც მათ შორის მანძილს შეამცირებდა. არ შეიძლებოდა ამ ადამიანებს კამათიც არ ჰქონოდათ იმ საკითხზე, რაც აღელვებდა მაშინდელ საზოგადოებას, – რუსეთის ორიენტაციის თემაზე.. როდესაც ალბომში მიძღვნილ ლექსს უწერდა, ბარათაშვილი სწორედ ამ ადამიანის თვალსაზრისს გამოხატავდა (მას უთხოვია ლექსის ჩანერა)... ის იყო (სხვებთან ერთად, სხვადასხვა დროს) რუსეთში გადახვენილი ადამიანი, რომელიც სამშობლოში დაბრუნდა. მისი მსგავსი ქართველების „ცხოველი, ტრფიალებით აღსავსე გული იყო, რაც „უდნობს ყინულსა ჩრდილოეთსა განცეცხლებული“ (გოზალიშვილი 1987: 66).

აქვე დავსძენთ, რომ თავისი საქმეების გამო მოუცლელი მიხეილ ბარათაშვილი, 1842 წლის ივლისის შემდეგ, აღარც თბილისში დაბრუნებ-

ულა, არც ეს დაპირება შეუსრულებია, (ბარათაშვილის სამეცნიერო დავალება, რაშიც, ალბათ გარკვეულ ფინანსურ ანაზღაურებასაც მიიღებდა ფინანსურად ასე გაჭირვებული პოეტი), არც მელიტონის ოჯახი მოუკითხავს, რომელიც უმწარეს დღეებს განიცდიდა, გამოუვალ მდგომარეობაში ჩავარდნილი გენიალური პოეტი და მოაზროვნე კი იძულებული იყო ლუკმა-პურის მოპოვებისთვის ყოველგვარ სამუშაოზე დათანხმებულიყო.

ლექსის ლირიკული გმირი, ბარათაშვილი რომ ალაპარაკებს განსხვავებული პოეტური ოდის სტილით და იმ მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხებით, რაც ბარათაშვილის ღრმა პოეზიის საერთო თვისებიდან სიმარტივითა და უბრალოებით გამოირჩევა, საუბრობს იმ სიკეთეებზე, რაც რუსეთმა მოიტანა საქართველოსა და ქართველებისთვის, ის ხედავს იმ რეალობას, რაც ბარათაშვილს არ დაუნახავს, ბარათაშვილის არცერთ ლექსში რომ არ ჩანს. სხვაგვარად, ულოგიკოა ერთდროულად წერდეს დიდი პოეტი „ბედი ქართლისას“ (მის ვარიანტებს 1844 წლამდე ამუშავებდა), „მერანს“, „საფლავი მეფის ირაკლისას“, „სუმბულსა და მწირს“, პირად წერილში გენერალი ბიძისადმი ისეთ პოლიტიკურად სახიფათო სიტყვებს, რომლის გადმონერისაც კი შეეშინდა პეტრე უმიკაშვილს. თუკი ასეთი მშვიდობა და სამოთხისებური ნეტარება მოიტანა რუსეთმა და ბარათაშვილმა სამშობლოს თავსუფლებით გაიხარა, რის გამოც თურმე „საფლავი მეფის ირაკლისა“ დაწერა, რაღა აღელვებდა იმავდროულად, რომელ დავის ტყვეობას გულისხმობდა „სუმბული და მწირით“, რა სურდა ეთქვა „მერანით“?.. რატომ, რის გამო შეეცვალა რამდენიმე თვეში თუ კვირაშიც (თუ ჯერ შეეცვალა, შემდეგ ისევ ძველ შეხედულებას დაუბრუნდა?) ეროვნულ-პოლიტიკური თვალსაზრისი XIX საუკუნის I ნახევრის საქართველოში ამ უდავოდ ყველაზე დიდ ქართველს!.. ნუთუ ის ასეთი მერყევი პიროვნება იყო! ამას ხომ მისი შემოქმედების მკვლევრები სრულად გამორიცხავენ!

„საფლავი ივერიისაო“, დაუნერია პოეტს ლექსის სათაურად I ვარიანტში. რუსეთი მართლაც გამოდგა ივერიის საფლავი, იქნებ პოეტი ამ მისთვის უჩვეულო შეფასებაში ამ ერთი ფრაზით იტოვებდა საკუთარ ემოციურ განწყობას და მიდგომას იმ პრობლემისადმი, რასაც ლექსი ეხება!

აქვე იმასაც ვიტყვი, რომ 1844 წელს დაწერილი „ძრწოდე კავკასო“!, „ჩეჩენ-დაღესტნელთა ომი“, რომელსაც მიაბავენ ხოლმე „საფლავი მეფის ირაკლისას“ და პოეტის რუსული ორიენტაციის გამოსახატავად მოაქვთ, სულ სხვა რამეა. კავკასიის ომში საქართველოს ასეთი ენთუზიაზმით ჩაბმა ისტორიულმა წარსულმა განაპრობა, ქართველ „თა-



ვად-აზნაურ-გლებთა“ თავგანწირვამ სამამულო ომის ხასიათი მიიღო. ომში თავის დადებით დაღესტნელებისაგან საუკუნეთა მანძილზე შევიწროებულ და აოხრებული საქართველოს შვილებს წინაპართა სისხლის აღება სწყუროდათ. ამ ლექსში არაფერია რუსეთზე, არც მეფეში (პირველ ვარიანტში მეფე იყო, შემდეგ ჩასწორდა იმპერატორად, ამჯერად ყველა გამოცემა „მეფეს“ წერს) იგულისხმება რუსეთის ხელმწიფე, ერეკლეზეა ლაპარაკი, რომელიც ციდან ეძახის და ამხნეებს ქართველ მებრძოლებს.

რუსეთმა რომ ქართველ ერს ბედნიერება და მშვიდობა მოუტანა, ამას ბარათაშვილი ვერ იტყოდა, რადგან: ა. მან კარგად იცოდა, რომ ერეკლეს ის არ უანდერძებია, რაც საქართველომ რუსეთისგან მიიღო: ქართული სახელმწიფოს გაუქმება და რუსეთის ნაწილად ქცევა; ბ. სამოქალაქო მშვიდობა რუსეთთან საქართველოს მიერთებით არ დამყარებულა, პირიქით, ქვეყანაში მოხდა ანტირუსული აჯანყებები, ამასთანავე, უამრავი ადამიანი დაიღუპა რუსეთის მიერ წარმოებულ აღმოსავლურ ომებში. ამგვარი აზრი უფრო იმ გარუსებულ ან „გაორებული“ ქართველებს ჰქონდათ, რომლებიც რუსული იმპერიის სამსახურში იდგნენ, ისევე, როგორც მიხეილ ბარატაევი; გ. არცერთ სხვა ლექსში პოეტს ამგვარი განწყობა და თვასაზრისი არ გამოუხატავს, ის ყველგან ეროვნული თავისუფლების და დამოუკიდებლობის იდეით არის განმსჭვალული.

ლექსი დაწერილია პოეტისთვის უჩვეულო ოდური სტილით, ამ სტილსაც, ვფიქრობთ, ბარათაშვილმა სპეციალურად მიმართა ამ ლექსისათვის, რათა გამოეხატა რუსეთიდან ჩამოსული და მის ოჯახთან დამეგობრებული, იმპერიის ერთგული „სტატსკი სოვეტნიკის“ განწყობილება. მიხეილ ბარატაევის ბიოგრაფია, მისი თბილისში მოღვაწეობის ხანა აძლიერებს არგუმენტს, რომ სწორედ მისი სათქმელია ლექსში გადმოცემული და არა ნიკოლოზ ბარათაშვილის. აკაკი ბაქრაძის აზრით, ლექსი არის ირონია. თუ ამას არ დავინახავთ, „ჩვენ ერთ-ერთ უდიდეს ქართველ პოეტსა და მოაზროვნეს თვითნებურად მივანერთ უბოროტეს აზრს – საქართველოს თავისუფლების დაკარგვით გახარებას... სხვანაირად მისი წაკითხვა შეცდომაც არის და ნ. ბარათაშვილის დამცირება-დაკნინებაც,“ – წერს იგი. ოდის სტილი ირონიას გამოირიცხავს, თანაც, ეს სათქმელი არც ირონიულად და არც სერიოზულად ბარათაშვილს არ ეკუთვნის. ოდის ფორმით დაწერილ ლექსში გამოხატული თვალსაზრისისადმი პოეტის გარკვეული მწარე ირონია კი (ბარათაშვილის პიროვნებას თუ გავითვალისწინებთ), ბუნებრივია;

ამრიგად, „საფლავი მეფის ირაკლისა“ არ არის ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოლიტიკური და ეროვნული მრწამსის გამოხატულება, მას არც

ხარკი გადაუხდია თანამედროვეობისათვის ამ ლექსით, არც ერეკლეს ანდერძად ჩაუთვლია რუსეთის მიერ მიტაცებული საქართველოს ბედი, არც ის ბედნიერება დაუნახავს თავის თანამედროვე საქართველოში, რაც ლექსში ასახა. ის იმ კაცის თვალსაზრისია, ვისაც მიუძღვნა პოეტმა ეს ლექსი და საკუთარი თხოვნით, ალბომში ჩაუნერა. ალბომში ჩანერა კიდევ უფრო მეტ ინტიმურობას ანიჭებს ლექსს, საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ მასში გამოხატული თვალსაზრისი, ემოცია და განცდა, ბარათაშვილის პოეტური მემკვიდრეობის შეფასებისას ვერ განზოგადდება და, მითუმეტეს, ვერ იქცევა ისეთ გადამწყვეტ არგუმენტად, რაც ბარათაშვილის ეროვნულ-პოლიტიკური მრწამსის განმსაზღვრელად გამოდგება.

### **დამონებიანი:**

**ასათიანი 1998:** ასათიანი გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. *თხზულებათა ოთხტომეული*. ტ. II. თბილისი: 1998.

**ბარათაშვილი 2012:** ბარათაშვილი ნ. *პოეზია, წერილები*. თბილისი: 2012.

**ბოცვაძე 1968:** ბოცვაძე ი. *ნიკოლოზ ბარათაშვილი და XIX საუკუნის ქართული პრესა*. თბილისი: 1968.

**განერელია 1965:** განერელია ა. *რჩეული ნაწერები*. ტ. II. თბილისი: 1965.

**გოზალიშვილი 1987:** გოზალიშვილი შ. *მიხეილ ბარათაშვილი*. თბილისი: 1987.

**ებანოიძე 1968:** ებანოიძე ლ. *ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ზოგიერთი საკითხი საქართველოში*. თბილისი: 1968.

**ლეონიძე 1945:** ლეონიძე გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი (მოკლე ბიოგრაფია)“. ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი*. თბილისი: სახელგამი, 1945.

**მეუნარგია 1954:** მეუნარგია ი. *ცხოვრება და პოეზია ნ. ბარათაშვილისა*. თბილისი: 1954.

**სულავა 2006:** სულავა ნ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ფიქრნი მტკვრის პირას“ – ლიტერატურული და საღვთისმეტყველო პარადიგმები“. კრებულში: *ნიკოლოზ ბარათაშვილი*. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 2006.

**ფანცხავა 1896:** ფანცხავა რ. *ხომლედი*. ყ „კვალი“, 1896, № № 22, 24; 1897, № № 2, 3, 4, 7, 8, 9.

**ქიქოძე 1958:** ქიქოძე გ. *ეტიუდები და პორტრეტები*. თბილისი: 1958; .

**ჩიქოვანი 1946:** ჩიქოვანი მ. „ახალი საარქივო მასალები“. *ლიტერატურული ძიებანი*. ტ. III. თბილისი: 1946.

ჭიჭინაძე 1872: ჭიჭინაძე ზ. *სოლომონ დოდაშვილი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი*. 1872.

**WEI CHENLIN**

*Hong Kong, People's republic of China*

*University of Hong Kong*

## **The Feature and Philosophy Background of the Romanticism Lu Xun Chose during His Stay in Japan**

The kind of Romanticism Lu Xun chose during his stay in Japan (1904-1908) is called “the romantic power of Mara poetry”, a proud and forceful power to challenge, revenge and sacrifice. This revolutionary Romanticism is combined with Enlightenment ideas, with which Lu Xun hopes to transform the Chinese national character, enlightening the public and rescuing the Chinese nation.

This fighting power is expounded in “Toward a Refutation of Malevolent Voices” (*Po eshenglun* 破恶声论) and “On the Aberrant Development of Culture” (*Wenhupianzhilun* 文化偏至论, hereafter referred to as “On Aberrant”). On the one hand, Lu Xun continues to emphasize this anti-traditional individuality, comments on the philosophy of Nietzsche in “On Aberrant”, reflects on how individuality is strangled by herd mentality in democracies, and calls for a Nietzsche-like superman with *xinsheng* 心声 (voices of the heart), *neiyao* 内曜 (inner-brilliance) and strong will. On the other hand, he upholds individual intelligence instead of material wealth (摈物质而张灵明), and criticizes the way science and industrial growth alienates people. Thus, it can be seen that Nietzsche’s philosophy is the basis of Lu Xun’s choice of Byronic Romanticism, but it is obvious that Lu Xun walks farther away from Nietzsche, as all of his arguments have a more exact direction: self-strengthening (自强) as well as nation-strengthening (强国).

It is precisely because of this, LuXun shows a unique sensitivity to Western cultural trends: he translated and introduced latest science and artistic achievements in the West; embraced existentialism, which emphasizes on individuality and independence; advocates early Modernism which defies tradition; lays emphasis on subjectivity while objects to human alienation; recognizes Realism’s particular strength in reflecting social reality. Although these philosophical ideas are different from each other, as some value subjectivity while others objectivity, some are science-based while others anti-science and anti-alienation, Lu Xun combines them to strengthen and rescue his country. This is the peculiarity of the Romanticism Lu Xun chose when he studied in Japan, as well as his most valuable philosophical legacy.

**Key words:** Lu Xun; Romanticism; consciousness of enlightenment; philosophy background.

European Romanticism, which originated since the end of 18th century and the beginning of 19th century, is a rebellion against classical literature. In a broader sense, Romanticism marks a cultural trend beyond literature and encompasses philosophy. As Bertrand Russell puts forward in *A History of Western Philosophy*, “the Romantic movement, in its essence, aimed at liberating human personality from the fetters of social convention and social morality” (1946: 683). Maxim Gorky divides Romantic literature into two schools, “negative Romanticism, which is full of morbid sensitivity and excessive fantasy...and positive Romanticism, a broad one that is rebellious and fighting”. This is the origin of “positive Romanticism” and “negative Romanticism”. Lu Xun highly praises poets such as Lord Byron and Alexander Pushkin during his stay in Japan, advocates “the power of Mara poetry”, which is defined as the power to “refuse to conform to the society for harmony of voices, but bellow at the people to fight against tradition, a power that strikes a chord to generations to come” (不为顺世和乐之音，动吭一呼，闻者兴起，争天抗俗，而精神复深感后世人心) (2005a: 68). Clearly, this power falls into the category of “positive Romanticism”. There are already many analyses on Lu Xun’s Romanticism choice when he studied in Japan. What researchers overlooked is that, although both are what Gorky would call active Romantic, Lord Byron and Victor Hugo had obviously very different approaches. Then what approach does Lu Xun identify with? What are the features of this approach? Is his choice of Romanticism associated with his outlook on culture? And what is the connection among Romanticism, Realism, and Modernism?

### **1. The Power of Mara Poetry: Lu Xun’s romantic choice during his stay in Japan**

On or around the time of Boxer Rebellion, Western powers revealed the intention of carving up China. Therefore in 1902, Lu Xun went to Japan to seek the recipe of saving the country with the conviction to “offer my blood to the Yellow Emperor” (我以我血荐轩辕) (2005b: 447). National ignominy awakened Lu Xun’s will to fight and patriotism, and enlightened by Japan’s Meiji Revolution, Lu Xun formed his attitude towards literature - it must be “heart-touching”(攫人心) (2005a: 70). This can be demonstrated by “On the Power of Mara Poetry” (摩罗诗力说, hereafter referred to as “Mara Poetry”), where he champions Mara

poets' concept of literature with the purpose of "resistance and action" (立意在反抗, 指归在动作) (2005a: 68), and aspires to destruction and defiance "as angry waves and severe gales" (如狂涛如厉风) (2005a: 84). Lu Xun's acceptance of Romanticism during this period is mainly reflected in two aspects. On the one hand, he craves for the Mara spirit. By introducing the Romantic passion of Mara poets, he wishes to inject the apathetic Chinese with courage and strength, so as to achieve national independence through the growth of national character. On the other hand, Lu Xun's acceptance of Romanticism is reflected by his admiration of the idea that poems should "cultivate people's mind" (涵养人之神思) (2005a: 74) and "change people's temperament" (移人性情) (2005a: 70). This confirms that he realizes poetry can play an enlightenment role in the society, and represent a rebellion against tradition. In other words, "Mara Poetry" not only calls for the emergence of "intellectual warriors" (精神界之战士) as rebellious as Byron to transform the national character, but also proposes methods to enlighten the people—"abandon the ancient and seek new voices from abroad" (置古事于不道, 别求新声于异邦) (2005a: 68), meaning to learn from Mara poets' rebellion against tradition, pursuit of equality and freedom, value of emotion, and supremacy of individual spirits, so as to combine Romanticism with Enlightenment.

In fact, before he abandoned medicine for literature, Lu Xun had aligned with Romanticism and wrote "On the Power of Mara Poetry". When he was in Kobun Gakuin (Hongwenxueyuan, 弘文学院), his close friend Xu Shoushang (许寿裳) saw that he has Byron's poem and Nietzsche's biography inside his drawer. In June 1903, he published "Ghost of Sparta" (斯巴达之魂) on the magazine *Zhejiang Tide* (浙江潮), which was written in an exaggerated style as a fictional narrative (Gao 2015: 5). This is his first Romantic novel based on history. With heavily embellished details, he portrays historical figures lively and passionately. He showcases an aesthetic style where heroes "shout out with hair disheveled, hold books and walk alone, shedding no tear, with a strong breeze blowing out the candles" (披发大叫, 抱书独行, 无泪可挥, 大风灭烛) (2005b: 4). This brilliant portrayal of Spartan warriors' glorious death for their country is a vivid reminiscence of the actual history. Coupled with a plethora of fiction and rewriting, the novel is more likely a romantic legend.

After Lu Xun abandoned medicine for literature, he took a fancy to the power of Romantic "Mara poets", such as Lord Byron and Percy Bysshe Shelley and those influenced by Byron such as Alexander Pushkin, Mikhail Lermontov, Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki, and Sándor Petőfi. In his "Mara Poetry", Lu Xun praises Byron as an "intellectual warrior" (精神界之战士), as he wrote "before Byron, there is no one like him who goes beyond tradition and norms, to speak up his belief. He wrote in strength, resistance, destruction and challenge."

(迨有裴伦，凡超脱古范，直抒所信，其文章无不函刚健抗拒破坏挑战之声) (2005a: 75). Lu Xun endorses the proud and defiant Byron, believing that his poetry can play a role on the society through enlightening the public. Lu Xun introduces Byron's representative works such as *Childe Harold's Pilgrimage*, *Don Juan*, *Manfred*, *Cain*, and concludes that "in a nutshell, Byron favors both the Napoleonic destruction of the world, and George Washington's fight for freedom. He adores the defiant Corsair, and fights a lonely battle with the Greeks for independence. He resists on his own will against oppression. Freedom is on his side, as well as humanity"(由是观之，裴伦既喜拿破仑之毁世界，亦爱华盛顿之争自由，既心仪海贼之横行，亦孤援希腊之独立，压制反抗，兼以一人矣。虽然，自由在是，人道亦在是) (2005a: 81). It should be noted that Kitaoka Masako, in her "Notes on the Sources Lu Xun Used in Writing *Mara*" (摩罗诗力说材源考) pointed out, Lu Xun actually borrowed from Kimura Takataro, but the sentence "He resists on his own will against oppression" does not exist in Kimura's original text (1936: 1-5). Therefore, it is safe to conclude that the idea Byron vs. the rest of the world and authority is Lu Xun's own aspiration. The point is to highlight Lord Byron's will to resist powerful oppressors and set him as a role model of "intellectual warriors" to Chinese people. Thus Lu Xun transforms and adapts Byron into an ideal figure according to the reality in China. In the fifth section of "Mara Poetry", Lu Xun approvingly describes how Byron did not assist in the British Empire's expansion, but struggled for the oppressed civilizations about their freedom. He wrote, "Byron cherishes independence and freedom, if there are slaves standing in front of him, sorrow and anguish will fill him...His sorrow rages from their misfortune, and he anguishes about their unwillingness to fight. This is the reason why Byron chose to aid the independence of Greece, and finally died in the Greek army. Byron is an adherent of freedom. He once said that when a man hath no freedom to fight for at home, let him combat for that of his neighbours" (重独立而爱自繇，苟奴隶立其前，必衷悲而疾视，衷悲所以哀其不幸，疾视所以怒其不争，此诗人所为援希腊之独立，而终于死于其军中者也。盖裴伦者，自繇主义之人耳，尝有言曰，若为自由故，不必战于宗邦，则当为战于他国。) (2005a: 82) Lu Xun admires Byron's character as he "resists whatever he encounters, and acts for whatever he aspires to...He values power and courage, respects himself and fights without hesitation."(所遇常抗，所向必动，贵力而尚强，尊己而好战) (2005a: 84). More importantly, he commits himself to the Satanic spirit that horrifies average people.

In section six of "Mara Poetry", Lu Xun introduces Percy Shelley, who is named by Robert Southey as one of the "Satanic School" Romantics. Lu Xun commends his sense of destruction that challenges hypocrisy, religion and society as a whole, but more importantly, his sense of enlightenment. He outlines

Shelley's defiant poems such as *The Revolt of Islam*, *Prometheus Unbound*, *The Cenci*, and draws attention to his audacity against decadent norms and hypocritical falsehood. "Shelley wrote to challenge false virtues and corrupt values, but his literary career is cut short by these values and virtues. Such is the tale that many 'intellectual warriors' in the early nineteenth century perish for justice." (修黎抗伪俗弊习以成诗, 而诗亦受伪俗弊习之天阕, 此十九稗上叶精神界之战士, 所为多抱正义而骈殒者也。) (2005a: 87) Lu Xun underlines Shelley's awareness of enlightenment to cure social ills, as he writes, "let the past be the past. The real value of Shelley hasn't been so significant during the past decades as it is today. He is the shiniest jewel in the new wave. Shelley is a literary magnate in Romanticism. He debuts through the promotion of Mary Wollstonecraft Shelley, and thanks to him, this new wave is engrained in people's mind. He brews justice, freedom, truth, benevolence and hope into Leon, Prometheus, and warriors of Islam. They stand to destruct old norms without any compromise. What is left when the norms are gone? Only the new ethos of reform. Indeed, the fate of the nineteenth century depends on innovation." (虽然, 往时去矣, 任其自去, 若夫修黎之真值, 则至今日而大昭。革新之潮, 此其巨派, 戈德文书出, 初启其端, 得诗人之声, 乃益深入世人之灵府。凡正义自由真理以至博爱希望诸说, 无不化而成醇, 或为罗昂, 或为普罗美迢, 或为伊式阑之壮士, 现于人前, 与旧习对立, 更张破坏, 无稍假借也。旧习既破, 何物斯存, 则惟改革之新精神而已。十九世纪机运之新, 实赖有此。) (2005a: 87) Lu Xun highlights the poetics of Shelley's life, Shelley, as he treats his thirty-year-old life as "a poem with no rhyme" (2005a: 85). He is an admirer of the poems on nature by Shelley, who "appreciates the mystery of nature. Everything in the universe that gathers in front of his eyes seems to have feelings that touch his mind. His mind works in resonance with nature and thus he creates lyrical poems. The beauty and divinity of these poems can be matched by none other than William Shakespeare and Edmund Spenser." (旷观天然, 自感神闕, 凡万汇之当其前, 皆若有情而至可念也。故心弦之动, 自与天籁合调, 发为抒情之什, 品悉至神, 莫可方物, 非狭斯丕尔 (即莎士比亚——引者) 暨斯宾塞所作, 不有足与相伦比者。) (2005a: 88) Such is the enlightenment ideas Lu Xun learns from Shelley.

In the seventh section of "Mara Poetry", Lu Xun considers that Alexander Pushkin and Mikhail Lermontov, founders of Russian literature, as descendants of Byron's "Satanic School". When talking about Pushkin's classic *Evgene Onegin*, he emphasizes Byron's influences on the work, "the first two chapters are influenced by Byron. The protagonist Onegin strenuously challenges the society only to end up with disillusionment. He is a Byronic hero." (厥初二章, 尚受裴伦之感化, 则其英雄阿内庚为性, 力抗社会, 断望人间, 有裴伦式英雄

之概。) (2005a: 90) As long as he rebels against the society, keeps fighting in desperation, he is still an intellectual descendant of Byron even though he is a superfluous man on the edge of the society. However, Lu Xun is dissatisfied with Pushkin's changes as he made compromises with the tsar, because "[Pushkin] tried his best to be gentle and mild. He goes all the way to avoid saying anything that conflicts with the society." (立言益务平和, 凡足与社会生冲突者, 威力避而不道) (2005a: 91) At that time, he deems Pushkin only an superficial imitator of Byron (拜伦对普希金“仅摹外状”) (2005a: 91). He pinpoints the difference between Pushkin and Lermontov, “Pushkin only scrapes the surface of cynicism, while Lermontov absorbs Byron's essence. This is why Pushkin succumbed to the tsar and conceded to peace, while Lermontov buckled down against all odds” (普式庚在厌世主义之外形, 来尔蒙多夫则直在消极之观念。故普式庚终服帝力, 入于平和, 而来尔蒙多夫则奋战力拒, 不稍退转。) (2005a: 93). Similarly, Lu Xun compares Pushkin with Adam Mickiewicz, Byron's protégé in Poland, “as seen from later works of Pushkin, he himself often said that his fondness of freedom since he was young has left him. He cannot see the way forward for his ideal. But Mickiewicz has been committed to his ideal with no second thought.” (普式庚于晚出诸作, 恒自谓少年眷爱自繇之梦, 已背之而去, 又谓前路已不见仪的之存, 而密克威支则仪的如是, 决无疑贰也。) (2005a: 96) Lu Xun praises Lermontov, Mickiewicz for their tenacity that never compromise with autocratic tyranny. As expounded in the last sections of “Mara Poetry”, this kind of spirit begins with Byron and Shelley, and is manifested by Polish poets Mickiewicz and Slowacki, who seek vengeance on the Russians for the enslavement of their people, as well as Petőfi, who fights for his nation's freedom. These freedom fighters act on their courage and resolution to resist and revenge in tireless struggles. They “vow never to be a slave” (誓将不复为奴) (2005a: 100). In this process, they “exhibit staunch disobedience of old norms. By holding on to their ideas, they do not pander to the majority or tradition. They make their mighty ideas heard to turn insensitive masses to individuals in the cause of national rejuvenation. They make their countries respectable in the world.” (无不刚健不挠, 抱诚守真; 不取媚于群, 以随顺旧俗; 发为雄声, 以起其国人之新生, 而大其国于天下。) (2005a: 101) They won Lu Xun's applaud.

“Mara Poetry” marks the end of classical Chinese literary theory and the beginning of modern literary theory. It is consistent with the ethos of May Fourth literature revolution. In this sense, China's modern literary theory starts with a salute to Romanticism. Comparative literature was founded in the nineteenth century, with the rise of Romantic literature in Europe. The first comparative literary essay in China is Lu Xun's “Mara Poetry” (Gao 2002: 44-63). At the beginning of this article, Lu Xun takes comparison to the level of national self-conscious-



ness, “to genuinely uphold the strength of your nation, [we should] reflect on ourselves and know about others—when there is mature comparison, there is self-consciousness”(欲扬宗邦之真大, 首在审己, 亦必知人, 比较既周, 爰生自觉.) (2005a: 67). This comparison conscious runs through “On the Power of Mara Poetry”, as it firstly contrasts China, India, Hebrew and other civilizations from ancient glory to recent decline based on a cross-cultural perspective. Then it compares literature with history, motto, industry, commerce from an interdisciplinary angle. It goes on to draw a parallel between Qu Yuan’s “Heavenly Question”(天问), “Lament”(离骚) and the poems of “Satanic School” headed by Byron. After that, it presents an impact study of Byron on the poets of Russia, Poland and Hungary, as well as variations that emerge. Thus he creates a cross-cultural and cross-national “Byron pedigree”. While these may be the by-product of the text, the overriding theme of “Mara Poetry” is to establish a new culture paragon to transform the Chinese national character. Therefore, the writer concludes at the end of the text, “Now across China, where are the intellectual warriors? Is there someone to lead us to genuine goodness, beauty, and vigor? Is there a voice of warmth to rescue us from this barren winter? ... Along with reform comes hope. What we are expecting are intellectuals to introduce the New Culture.”(今索诸中国, 为精神界之战士者安在? 有作志诚之声, 致吾人于善美刚健者乎? 有作温煦之声, 援吾人出于荒寒者乎? .....顾既维新矣, 而希望亦与偕始, 吾人所待, 则有介绍新文化之士人.) (2005a: 102) Moreover, “Mara Poetry” inaugurates Lu Xun’s enlightenment paradigm during the May Fourth Movement, namely “the intellectual warrior” should be a cultural Satan who challenges tradition and enlighten the people. He should be a Byronic figure who treats slaves and commoners the same as underprivileged people in Greece, “anguished by their misfortune, but angered by their cowardice”(哀其不幸怒其不争) (2005a: 82). In addition, “Mara Poetry” has a symbolic meaning in Lu Xun’s literary career: his take-ism(拿来主义) begins with Byron and Nietzsche in Western Europe, and finally arrives at the Soviet Union and Eastern Europe.

## **2. The characteristics of Lu Xun’s romantic choice during his stay in Japan**

Byron, who is highly praised in the text of “Mara Poetry”, imposed himself an exile from his country, where his poems were castigated. According to David Damrosch, professor of world literature, from 1964 to 2003 when “The Six Great British Romantic Poets” Wordsworth, Blake, Coleridge, Byron, Shelley and Keats were evaluated, Wordsworth was the top and Byron diminished to the bottom (2007: 6-7). However, Byron, who was expelled by his own country, was unani-

mously praised on the European continent. If evaluated from their impact on world literature, none of the five poets, Wordsworth included, can be compared with Byron. It can even be said that the sum of the influence of the other five poets cannot equal to that of Byron. Furthermore, Byron is a Titan, and his followers are also literary Titans from other countries. Johann Wolfgang von Goethe speaks highly of Byron with “he is a great talent, a born talent, and I never saw the true poetical power greater in any man.” (1988: 89) and his greatwork *Faust* is influenced by Byron. Nietzsche holds Byron in high esteem as well, as he thinks that even the great Goethe should take a back seat compared with Byron. He mentions in his autobiography *Behold the Man* that whoever talks about *Faust* before *Manfred* will be subject to his contempt. Nietzsche believes that he is “shaped” by Byron, “I must be deeply related to Byron’s Manfred” (2004: 29). Similarly, Mickiewicz trusts that Pushkin is shaped by Byron, and his worship of Byron amounts almost to a cult of personality, as he said “Byron’s English contemporaries, in spite of the example of his genius and the influence emanating therefrom, produced nothing which can be compared therewith; after the death of the poet, English literature sank back to the level of that of the past century.”(1904: 205-206) While Lu Xun, Byron’s literary protégé in the East, is also a Titan like Goethe and Nietzsche. Similar to Pushkin, Mickiewicz, and Petöfi, he is also the founder of modern literature in China. It might be safe to question though, how has Lu Xun accepted Byron? In other words, what are the characteristics of Lu Xun’s Romanticism during his stay in Japan?

Although Wordsworth is highly respected in today’s English-speaking world, his Romanticism would not have much appeal to Lu Xun back then. Likewise, the mysticism of Coleridge could not arouse Lu Xun’s interest. Wordsworth is satisfied with the status quo. He can find enjoyment from mundane life, and is fascinated by the beautiful and clear lakes as well as divine nature. This sharply contrasts with Byron and Shelley’s rebellion and destruction against the social apparatus. In other words, the Romanticism of Wordsworth is immediately reminiscent of the sense of complacency with the status quo among Chinese people, which is criticized by “Mara Poetry”. The idea that many people equal Wordsworth with ancient Chinese poets Tao Yuan-Ming (陶淵明) and Wang Wei (王維) can also certify this point. The poets that Lu Xun respects are the “Satanic” ones, who have the courage to subvert the society. Their poetry has the power to shake old cultural tradition in a dark society. Therefore Lu Xun shows special preference to Byron. In fact, shortly after Lu Xun went to Japan, Liang Qi-chao(梁启超) published the photos of Byron and Hugo in the second issue of the *New Novels*(新小说). Ma Jun-wu(马君武) published “Snippets of European Literature” (欧学之片影) on *Xinmin Series Newspaper*(新民丛报) on 27 March,

1903, where Byron and Hugo share the same rank as British and French “literary magnates”. On June 15, 1903, Lu Xun translated the Fantine part in Hugo’s *Les Misérables* and published it on *Zhejiang Tide* (浙江潮) with the title “Sad Dust” (哀尘). Later, Su Manshu (苏曼殊) translated and serialized sections of *Les Misérables* on *National Daily* (国民日报) titled “Miserable Society”. It can be seen that “Byron fever” comes hand in hand with “Hugo craze” among Chinese students in Japan at that time. Although both Hugo and Byron are masters of positive Romanticism, Hugo lacks the Byronic strength to proudly rebel against the world, but is more compassionate and humanitarian, in that he bemoans the state of affairs and pities the fate of human beings. This is the reason why Lu Xun does not choose Hugo as a role model. From this perspective, we can unearth the features of the Romanticism Lu Xun chose.

Certainly, the literary choice of Lu Xun during his stay in Japan is complicated, as it is mixed with other literary currents. In Europe, Romanticism and Enlightenment are different trends, and only Jean-Jacques Rousseau is a master of both. Voltaire, another leader of the Enlightenment movement, is a literary Classicist. As Lu Xun describes Byron’s hope to awaken the Greeks and Shelley’s consistent attention to enlightenment, he has made the literary choice of combining Romanticism with Enlightenment. After all, Lu Xun abandoned medicine for literature aiming to change society through writing. Therefore, no matter what choices he makes, enlightenment is always his priority. On the other hand, Lu Xun showed a unique sensitivity to the latest trends of Western culture during his stay in Japan. He introduced the latest achievements in chemical industry, the element radium discovered by Madame Curie, and Haeckel’s ontogeny recapitulates phylogeny in evolution biology. He also tracked the latest philosophical and cultural trends in the West. In “On Aberrant”, he held that philosophers like Nietzsche and Søren Kierkegaard are “pillars of rejuvenation” (新生之津梁) (2005a: 56), while they were not recognized as such in the West until the end of the Second World War. As Lu Xun prefers Romanticism, it is only natural that he becomes fond of Modernism at its infancy. Romanticism and Modernism share a close connection. Shelley’s philosophy is a far cry from Modernism as he has a conviction of idealism, and the ontology of love and beauty. Byron, on the other hand, is modern in that he critiques everything a priori and existing. A case in point is his profound influence on Modernist pioneer Nietzsche. Therefore, one can find shadows of Byron’s *Cain* in Jean-Paul Sartre’s existentialist masterpiece *The Flies*.

Actually after publishing “Mara Poetry”, Lu Xun and his brother Zhou Zuoren produced *A Collection of Fiction from Abroad* (Yuwaixiaoshuoji 域外小说集), including their translation of mainly Modernist novels by Oscar Wilde,

Edgar Allan Poe, Fyodor Sologub and Leonid Andreyev. Among them Lu Xun translated Andreyev's *Silence* and Vsevolod Garshin's *Four Days*. Lu Xun is less impressed by British Lake Poets and German Romanticism, and the main current of Modernism—French Symbolism and Decadentism. This is because he does not approve some of the Romanticists and Modernists' inclination to return to the Middle Ages and to nature, away from reality. He does not identify with the aesthetics of "art for art's sake", the sense of nostalgia in Decadentism, and naturally not with Symbolism, which has no concern about the state, politics, and philosophical ideas. In order to awake the public and rescue the nation, Lu Xun cannot indulge in himself; he needs to "keep his eyes open" (睁了眼)(2005a: 251) to his motherland and the world. He has to be objective towards the reality, and moral preaching is necessary for enlightening the public. This is why Lu Xun decides to side with Realism. A case in point is that he includes Guy de Maupassant's "Moonlight" and Anton Chekhov's "At a Country House" and "In Exile" in *Collection of Fiction from Abroad* (Yuwaixiaoshuojiji 域外小说集). Andreyev's Modernist novels in this book are written with Realism as well. In Lu Xun's words, they "reconcile Symbolism with Realism"(使象征印象主义与写实主义相调和) (2005c: 201), which may also apply to the novels of Fyodor Sologub and Vsevolod Garshin. Therefore, among the schools of Modernism, Lu Xun prefers Russian Symbolism over French, as the former tends to go hand in hand with Realism. Among those in Romanticism, Lu Xun favors less the negative or mysterious schools, which desire for escaping from reality, but more "Mara Poets" for their fight against tradition.

When analyzing "Mara Poetry", we can observe the difference between Lu Xun's attitude towards Byron and other Satanic poets. Lu Xun devotes two sections to Byron, one to Shelley, while the other five Mara poets only take half of a section. What's more, in the two sections on Byron, Lu Xun does not talk about any other poets, but other sections do not go by without mentioning Byron. He approves everything Byronic: ideas in line with Byron are applauded, and those opposite to Byron are disapproved. This is particularly true in the section on Pushkin. Although Lu Xun allocates a section to Shelley, he actually modifies the image of Shelley according to Byronism. Evil is a power of denial, this is the reason why Hegel and other philosophers affirm the significance of "evil" in historical development. Byron is a critical. He suspects and questions everything, which causes him endless pain, pessimism and despair. Shelley also has the "evil" side as he defies the society and tradition, but he pays more tribute to love, beauty, justice and goodness. Byron turns himself into Satan to challenge God, while Shelley promotes the "the inevitability of atheism" (2005a: 86). Unlike Byron, Shelley is convinced of the divinity of beauty and goodness, as he said

in the preface of *The Revolt of Islam*, “the erroneous and degrading idea which men have conceived of a Supreme Being, for instance, is spoken against, but not the Supreme Being itself” (1818: 20). It can be said that Shelley’s simplicity and meditation throws the Byronic complexity and desperation into sharp confrontation. Therefore, it is reasonable that Georg Brandes calls Byron as “patron saint of evil” and Shelley the “patron saint of goodness” in his *Main Currents in Nineteenth Century Literature* (1984:275). The British back then were deceived by the vicious masks of Shelley; actually a good soul can be found once they removed the mask. Shelley is somewhat akin to Leo Tolstoy as he values goodness, harmony, and particularly his fraternity with the enemy. Nonetheless, in order to popularize “the power of Mara poetry”, Lu Xun exaggerates the Satanic side of Shelly so much that some descriptions do not match the facts (Gao 1993: 116-119). More than 20 years later, Lu Xun portrays Shelly as one “who has all the beauty, but is delicate,”(有一切美, 然而纤弱) (2005b: 370) which is in glaring contrast from “swift and violent as a lion”(奋迅如狮子) (2005a: 86) in “Mara Poetry”. Admittedly, Lu Xun’s rewriting of Shelly is subtle as a whole, in that he selects materials to underline the Satanic and destructive Shelly rather than his mild side. Therefore, the Shelly in “Mara Poetry” is not so much the real Shelley, but more like Byron or Nietzsche, who is not only Byron’s protégé but also the philosopher that inspires Lu Xun’s choice of Romanticism.

### **3. The philosophical background of Lu Xun’s Romantic literary choice during his stay in Japan**

Many summarize Lu Xun’s thoughts and works as the integration of “Tolstoy and Nietzsche philosophy” and “Wei-Jin dynasty essays”(托尼学说, 魏晋文章) (Liu 1961: 140). Tang Tao (唐弢) said that “Lu Xun grows from Ji Kang’s cynicism, Nietzsche’s Superman, theory of evolution, to the working-class revolution theory.”(鲁迅是由嵇康的愤世, 尼采的超人, 配合着进化论, 进而至于阶级革命论的) (Wang1999: 6). In his essay “*Lu Xun and Wang Guowei*”, Guo Moruo(郭沫若) points out that both of them are obsessed with Nietzsche, “both of them have a Romantic period. Wang Guowei is taken by the philosophy and literature of German Romanticism, while Lu Xun admires Nietzsche, who is fundamentally a Romantic.” (1959: 542) From these statements, we can see the impact of Nietzsche on Lu Xun.

In “Mara Poetry”, Lu Xun mentions Nietzsche for many times. At the beginning of the text, he said that “Nietzsche is not hostile to primitives. He believes that from the primitive comes new forces”(尼佉不恶野人, 谓中有新力) (2005a: 66). When discussing Byron, he also compares him with Nietzsche. What’s more,

at the beginning of the whole text, Lu Xun cites a paragraph from Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra* as an epigraph. In "On Aberrant", Lu Xun puts forward the cultural philosophy that one should "uphold individual intelligence instead of material wealth, and assert individuality rather than popular opinion" (掙物质而张灵明, 任个人而排众数) (2005a: 47). As he regards Nietzsche as someone of the same conviction, he put him on a pedestal. He takes this idea to a higher level in "Toward a Refutation of Malevolent Voices" (Po eshenglun破恶声论) when he condemns how Chinese people at that time lost their individuality by parroting. He longs for a Nietzschean superman with voices of the heart (*xinsheng* 心声) and inner brilliance (*neiyao* 内曜) to awaken the subjectivity of his compatriots and to build the momentum of Romanticism. "Mara Poetry" discusses not only Byron, but his whole Satanic School. Similarly, "On Aberrant" dissects both Nietzsche's philosophy and that of his whole school. Many people might doubt this idea because it is reasonable to discuss Arthur Schopenhauer and Nietzsche together since they both believe in voluntarism, but why would Lu Xun connect Nietzsche with Søren Kierkegaard and Henrik Ibsen? In fact, their philosophical lineage is discovered by existentialist philosophers, who regard Nietzsche and Kierkegaard as their pioneers, and Ibsen an interpreter and practitioner of Kierkegaard's philosophy. This shows Lu Xun's unique insight. If "Mara Poetry" is a literary essay, "On Aberrant" should be considered as philosophical one. This "double variation" of philosophy and literature is consistent with the subsequent New Culture Movement (新文化运动) and the Literary Revolution (文学革命).

In "On Aberrant", Lu Xun firstly reviews the philosophical and social origin of the Nietzsche school's worship of subjectivity and individuality. He points out that the Western classical philosophy ideal "lies on the continuum of objectivity and subjectivity. Those who value knowledge believe that intellectuality is the key to transfer the objective to subjective. Such a mentality reaches its peak with Georg Wilhelm Friedrich Hegel"(在知见情操, 两皆调整, 若主智一派, 则在聪明睿智, 能移客观之大世界于主观之中者。如是思惟, 迨黑该尔 (F. Hegel) 出而达其极。) (2005a: 55). Lu Xun perceives that post-Hegelian Western philosophies shift to two "aberrant" extremes of science and humanism. He denounces Scientism, and the kind of philosophical school endorses only material and objectivity, because

"The 19th century embraces economic growth never seen in the past two millennia...people benefit from such a sustained economic progress that they come to value nothing else. Economic development becomes the norm, fundamental in all existences and even in the intellectual world. This idea becomes an unshakable and over arching standard in daily life, as people only pursue material progress. This tide commences in the 19th century, and spread to now and we have not seen the sign of its end."

(至十九世纪，而物质文明之盛，直傲睨前此二千余年之业绩。……久食其赐，信乃弥坚，渐而奉为圭臬，视若一切存在之本根，且将以之范围精神界所有事，现实生活，胶不可移，惟此是尊，惟此是尚，此又十九世纪大潮之一派，且曼衍入今而未有既者也。) (2005a: 49)

While on this current, he writes that

“At the end of nineteenth century, the defects of this trend manifest. It materializes everything, erodes individuality and reduces the interesting to the mundane. People seek only material success while neglect subjective well-being. They prioritize the external over the internal, the material over the spiritual. The masses are so blinded by wealth that social progress suffers a setback. This why falsehood, crime and hypocrisy emerges to overshadow inspiration of the soul. Such are the dark side of the nineteenth century.”

(递夫十九世纪后叶，而其弊果益昭，诸凡事物，无不质化，灵明日以亏蚀，旨趣流于平庸，人惟客观之物质世界是趋，而主观之内面精神，乃舍置不之一省。重其外，放其内，取其质，遗其神，林林众生，物欲来蔽，社会憔悴，进步以停，于是一切诈伪罪恶，蔑弗乘之而萌，使性灵之光，愈益就于黯淡：十九世纪文明一面之通弊，盖如此矣。) (2005a: 54)

It can be seen that Lu Xun is soberly aware of how the expansion of wealth in Western societies pollutes individuality. He looks forward to highness individuality so he begins to trace the origin of herd mentality in democracies. He argues that since democratic revolutions take place in Britain, the US, and France,

“Hereditary privilege has been eliminated, feudal ranks have been canceled, and political power is held by the majority of people. The concept of equality, freedom and democracy has been engrained. As time goes by, all social, political and economic rights are held by the people. Differences in customs, habits, morality, interest and religion between upper and lower classes are removed to achieve equality. Following the majority means there is no difference between one and another. So those who agree with each other are right, and those who disagree are wrong. The majority rule is an important trend since 19<sup>th</sup> century, and its repercussions can still be felt today.”

(扫荡门第，平一尊卑，政治之权，主以百姓，平等自由之念，社会民主之思，弥漫于人心。流风至今，则凡社会政治经济上一切权利，义必悉公诸众人，而风俗习惯道德宗教趣味好尚言语暨其他为作，俱欲去上下贤不肖之闲，以大归乎无差别。同是者是，独是者非，以多数临天下而暴独特者，实十九世纪大潮之一派，且曼衍入今而未有既者也。) (2005a: 49)

It can be seen that Lu Xun is not opposed to the prosperity of science and wealth; after all he had published several articles on science such as “The History of Human Being” (*Renjianzhilishi* 人间之历史) and “Lessons from the History

of Science” (*Kexueshijiaopian* 科学史教篇) around the time of “On Aberrant”. What he opposes are Scientism and economic growth “restrict everything intellectual” (2005a: 49). This attitude derives from Romanticism and becomes an important theme of Modernism. Romantics dislike industrial expansion and materialism, while Modernists accuse industries of alienating human beings. Lu Xun does not disapprove social democracy per se, but feels strongly against how mob mentality in democracies strangles one’s individuality. This signals that Lu Xun no longer identifies with most of the Reformist agenda of Western science, industry and democracy, but with the more radical revolutionary Zhang Taiyan (章太炎), a Byron and Nietzsche admirer.

After criticizing this philosophical trend, Lu Xun puts forward his idea of “upholding individual intelligence”(任个人)and “asserting individuality”(张灵明) (2005a: 47) He believes that “the foundation of the new thought at the end of 19<sup>th</sup> century is that of Hegelianism in the early nineteenth century”(根柢, 乃远在十九世纪初叶神思一派) (2005a: 50). He first introduced Max Stirner as a neo-Hegelian philosopher: “German philosopher M. Stirner is famous for his radical individualism. He said that real progress lies at our own feet. Human beings should tap into their own individuality to free themselves from the shackles of ideas. The Creator is our Individuality” (德人斯契纳尔 (M. Stirner) 乃先以极端之个人主义现于世。谓真之进步, 在于己之足下。人必发挥自性, 而脱观念世界之执持。惟此自性, 即造物主) (2005a: 52). Then he outlines Arthur Schopenhauer, who is considerably influenced by Immanuel Kant and puts more emphasis on “ego, individuality and genius” (愈益主我扬己而尊天才) (2005a: 52). He continues with Danish philosopher Kierkegaard, who “makes a strong voice that personality is the highest morality” (愤发疾呼, 谓惟发挥个性, 为至高之道德) (2005a: 52). Lu Xun then mentions Ibsen, who is “known for his interpretation of Kierkegaard”, and “tends to challenge social norms and democracy” (往往反社会民主之倾向) in his works(2005a: 52). According to Lu Xun, protagonists in Ibsen’s works “do not fawn over the masses so are not socially accepted” (不阿世媚俗, 而不见容于人群) (2005a: 53). Lu Xun respects Nietzsche the most,

“Nietzsche is an outstanding figure of individualism. He pins his hope on geniuses and abhors ignorant masses rule. What he argues is that if we blindly follow the majority rule, social vitality will soon be destroyed. Therefore, it is better to sacrifice the ignorant masses and expect the emergence of a few geniuses. With the emergence of a genius, our society can make progress. This is Nietzsche’s “superman theory” which shocks Europe”.

(若夫尼佉, 斯个人主义之至雄桀者矣, 希望所寄, 惟在大士天才; 而



以愚民为本位，则恶之不殊蛇蝎。意盖谓治任多数，则社会元气，一旦可蹶，不若用庸众为牺牲，以冀一二天才之出世，递天才出而社会之活动亦以萌，即所谓超人之说，尝震惊欧洲之思想界者也。)(2005a: 52-53)

Lu Xun discusses Schopenhauer, Nietzsche and Ibsen as people who “uphold individual intelligence instead of material wealth” (拊物质而张灵明) (2005a: 47). He wrote that,

“Schopenhauer asserts that introspection leads to enlightenment. He believes that will power is the ontology of the word. Nietzsche, on the other hand, looks forward to an unprecedented willpower, a superman resembling God. Ibsen writes about revolution as a driving force, and fighting against the powerful and even the whole world.”

(勸宾霍尔所张主，则以内省诸己，豁然贯通，因曰意为世界之本体也；尼佉之所希冀，则意力绝世，几近神明之超人也；伊勃生之所描写，则以更革为生命，多力善斗，即连万众不慑之强者也。)(2005a: 56)

Then what does Lu Xun’s mean by “asserting individuality”(张灵明) after “upholding individual intelligence”(任个人)? The answer is that individuals need a strong willpower to liberate themselves from the tradition moral system, otherwise they may escape from real freedom. This is the foresight of Lu Xun.

Lu Xun is convinced that this philosophical trend at the end of the 19<sup>th</sup> century is “driven by rebellion and destruction to build a new hope of rebirth. It targets the old culture in all its forms” (以反动破坏充其精神，以获新生为其希望，专向旧有之文明，而加之掎击扫荡焉) (2005a: 50). From Lu Xun’s point of view, China traditionally “favors material success over talent” (尚物质而疾天才), and “those petty superficial people flock together to bribe and stifle the majority of Chinese people. They strip people of their individuality.” (轻才小慧之徒，则又号召张皇，重杀之以物质而囿之以多数，个人之性，剥夺无余). This will result in “the accelerated destruction of China”(中国之沉沦遂以益速) (2005a: 58). He quotes from Nietzsche in *Thus Spoke Zarathustra*, “Recall that today’s world is home to civilizations and diverse societies. But it is without beliefs and creativity towards knowledge. How can such a world last? I am in exile in my own country! I only look forward to a superman!” (返而观夫今之世，文明之邦国矣，斑斓之社会矣。特其为社会也，无确固之崇信；众庶之于知识也，无作始之性质。邦国如是，奚能淹留？吾见放于父母之邦矣！聊可望者，独苗裔耳。)(2005a: 50)

This is reminiscent of “saving the child” in Lu Xun’s later work “The Diary of a Madman” (*Kuangrenriji* 狂人日记). At the end of the article, Lu Xun looks to the prospects of “building the people” and “building the country”,

“The wise should draw insights from global affairs, compare experiences and find out a remedy. They should apply this prescription neatly to their own country. They should look outward to philosophical currents in the world, and homeward to their own tradition. They can learn from both the past and present to create a new philosophy. This is the profound meaning of life. If people’s individuality is awakened, they can turn a heap of sand of a country into a *renguo* (人国), a country of individuals. When such a country is built, they can forge ahead in the league of nations. By then everything superficial and mundane will be gone.”

(明哲之士，必洞达世界之大势，权衡较量，去其偏颇，得其神明，施之国中，翕合无间。外之既不后于世界之思潮，内之仍弗失固有之血脉，取今复古，别立新宗，人生意义，致之深邃，则国人之自觉至，个性张，沙聚之邦，由是转为人国。人国既建，乃始雄厉无前，屹然独见于天下，更何有于肤浅凡庸之事物哉？) (2005a: 57)

Based on the analysis above, it can be seen that although Lu Xun introduces a number of philosophers, he admires Nietzsche the most. Although he presents many Satanic poets in “Mara Poetry”, his favorite is Lord Byron. There is a close connection between Byron and Nietzsche. As mentioned above, Nietzsche considers himself shaped by Byron. Byron’s profound influence on Nietzsche provides an uncommon example of how literature impacts philosophy in interdisciplinary researches. Bertrand Russell once analyzed this connection that “The great man, to Nietzsche, is godlike, to Byron, usually, a Titan at war with himself. Sometimes, however, he portrays a sage not unlike Zarathustra--the Corsair.” (1945a: 750) Nietzsche’s ideology originates from Byron, but he goes beyond Byron. Byron turns himself into Satan to fight against God in *Cain* and other plays and poems; Nietzsche cannot stand the existence of God at all: he said God died. In *Manfred*, Byron depicts the strong will of his protagonists free from any bondage, while Nietzsche turns this strong will into the ontology of his philosophy. This deep connection between Byron and Nietzsche is on par with that between the Byronic “Mara Poetry” and the Nietzschean “On Aberrant”. This is the reason why Nietzsche’s philosophy becomes the basis of Lu Xun’s choice of the Byronic Romanticism.

In *A History of Western Philosophy*, Russell shows a pair of keen eyes when he regards Lord Byron as a link connecting Jean-Jacques Rousseau and Friedrich Nietzsche. Compared with objectivity and representation in Realism, Romanticism and Modernism share an emphasis on subjectivity. This is why Modernism was translated into “Neo-Romanticism” during the May Fourth Movement. Thanks to his admiration of philosophies at the end of the 19<sup>th</sup> century, Lu Xun chooses Romanticism and Modernism. On the contrary, Lu Xun, who sees “in-

dividuality” and “subjectivity” as a silver bullet to cure his country, would have no interest in Realism and Naturalism. These two-isms, especially Naturalism are originated from science, and the latter analyzes human beings as a lab animal to study genetics. They are empirically based on a mechanical view on the beings in the 19<sup>th</sup> century, which is precisely the “material” that Lu Xun opposes. Comparatively, Romanticism and Modernism in particular, defy science, alienation and rationality, these are the salient feature in the end-of-century philosophy.

However, this is only one side of the story. European and American scholars such as Douwe Fokkema and Patrick Hanan put too much emphasis on Lu Xun’s Romanticism and Modernism as to believe they make up the whole literary paradigm of him. They might make a mistake because Lu Xun is different from the poets and philosophers he introduces. Nietzsche looks forward to a “superman”, while Lu Xun expects “intelligence” and “individuality” can be a means to rescue the Chinese nation. This echoes the expression in “On Aberrant” that “If people’s individuality is awakened, they can turn a heap of sand of a country into a *ren-guo*(人国), a country of individuals.”(国人之自觉至, 个性张, 沙聚之邦, 由是转为人国) (2005a: 57). It is believed that Lu Xun assimilates both “Tolstoy and Nietzsche philosophy” and “Wei-Jin dynasty essays” (Liu 1961: 140), which contradict each other in philosophy. The reason why Lu Xun can accommodate both during his stay in Japan is that his ultimate goal is to rescue China. Lu Xun is convinced that Nietzscheism is the key to the China’s self-strengthening and Tolstoyism to anti-imperialism. As concerning about the fate of his motherland represents an overriding feature in his literary choice, he can benefit from both Enlightenment, Realism, Romanticism and Modernism.

#### **BIBLIOGRAPHY:**

Cao, Juren (曹聚仁). *A Critical Biography of Lu Xun* (鲁迅评传). Hong Kong: Hong Kong New Culture Press, 1961.

David Damrosch. Trans. Wang Xiaoling. *Word Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age* (后经典、超经典时代的世界文学). *Comparative Literature*(中国比较文学) no.1 2007.

Russell, Bertrand. *A History of Western Philosophy and Its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*. New York: Simon and Schuster, 1945.

Gao, Xudong (高旭东). *Lu Xun from “The Soul of Sparta” to the Soul of the Nation: A Study of the Theme, Literary Style and Notes of “The Soul of Sparta”* (鲁迅: 从<斯巴达之魂>到民族魂——<斯巴达之魂>的命意、文体及注释研究). *Literary Review* (文学评论) no. 5 2015.

Gao, Xudong (高旭东). *Comparative Literature and Chinese Literature in Twentieth Century* (比较文学与二十世纪中国文学). Beijing: People's Literature Publishing House, 2002.

Gao, Xudong (高旭东). *Lu Xun and Shelly*(鲁迅和雪莱). *Foreign Literature Review*(外国文学评论) no. 3 1993.

George Brandes. *Main Currents in Nineteenth Century Literature: Volume IV* (十九世纪文学主流:第四分册). Beijing: People's Literature Publishing House, 1984.

George Brandes. *Poland: A Study of the Land, People, and Literature*. London: William Heinemann, 1904.

Goethe, Johann Wolfgang Von. *Goethe with Johann Peter Eckermann*. New York: Da Capo Press, 1988.

Guo, Moruo(郭沫若). *Collected Works of Guo Moruo*(郭沫若文集). Beijing: People's Literature Publishing House, 1959.

Kitaoka Masako. *Notes on the Sources Lu Xun Used in Writing Mara* (摩罗诗力说材源考). Beijing: Beijing Normal University Publishing Group, 1983.

Lu, Xun a. *Completed Works of Lu Xun: Volume I* (鲁迅全集: 第一卷). Beijing: People's Literature publishing House, 2005.

Lu Xun b. *Completed Works of Lu Xun: Volume VII*(鲁迅全集: 第七卷). Beijing: People's Literature publishing House, 2005.

Lu Xun c. *Completed Works of Lu Xun: Volume X*(鲁迅全集: 第十卷). Beijing: People's Literature publishing House, 2005.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo: How One Becomes what One is; The Antichrist: a Curse on Christianity*. Sanford: Algora Publishing, 2004.

Percy Bysshe Shelley. *The Revolt of Islam-A Poem in Twelve Cantos*. London: Sherwood, Neely & Jones, 1818.

Wang, Hui(汪晖). *Resist Despair* (反抗绝望). Shi Jiazhuang: Hebei Education Press, 1999.

#### Note:

1 This paragraph rewrote form *Thus Spoke Zarathustra*, section 36, *on the land of education*. I will quote some of the original words in the following: "For the first time I brought along eyes for you, and a strong desire; indeed, I came with longing in my heart. But what happened to me? As frightened as I was - I had to laugh! Never had my eyes seen anything so splattered with colors! I laughed and laughed, while my foot still trembled and my heart as well: 'This must be the home of all paint pots!' I said. With fifty blotches painted on your face and limbs, thus you sat there to my amazement, you people of the present! And with fifty mirrors around you, flattering and echoing your play of colors! Indeed, you couldn't wear a better mask, you people of today, than that of your own face! Who could recognize you! Written full with the

characters of the past, and even these characters painted over with new characters: thus you have hidden yourselves well from all interpreters of characters! ... For you speak thus: 'We are real entirely, and without beliefs and superstition.' Thus you stick out your chests-also, even without chests!...*Unbelievable* is what I call you...All ages prattle against each other in your minds; and the dreams and prattling of all ages were more real than even your waking is!...And this is your reality: 'Everything deserves to perish.'...I want to make it up to my children for being the child of my fathers; and to all the future-for the existence of *this* present! ("On the Land of Education", *Thus Spoke Zarathustra*, p.93-p.95)

## **EKA CHIKVAIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Solomon Dodashvili and 19th Century Georgian Worldview (Impact on romantic-realistic view)**

It is considered that romantic worldview in Europe was influenced by Schopenhauer philosophy. It is known that the Georgian society of the 19th century had "its own Schopenhauer" – Solomon Dodashvili, who laid the ideological-philosophical basis of not only romantic but also realistic writing. In Dodashvili's point of view artistic prose is the premise for the advance of spiritual culture, it serves cognition of life, encourages kindness and cognition of truth. Despite the coexistence of many conditions (political, cultural, historical-hereditary...), it is still obvious that Dodashvili influenced development of thought not only of his contemporary artists, but realist Ilia as well. It is significant that his opinions developed in worldview and ideology of both romanticists and realists.

**Key words:** Solomon Dodashvili, 19th century georgian worldview.

## ეკა ჩიკვაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### სოლომონ დოდაშვილი და მე-19 საუკუნის ქართული მსოფლალქმა (ზეგავლენა რომანტიკულ-რეალისტურ აზრზე)

სოლომონ დოდაშვილი უაღრესად საინტერესო ფიგურაა ქართული აზრის, ფილოსოფიური მსოფლხედვის განვითარების ისტორიაში. მისი როლი არა მხოლოდ კონკრეტულ ეპოქაში, არამედ მომდევნო პერიოდის საქართველოსთვისაც მნიშვნელოვანია. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ სოლომონი არა მხოლოდ სიტყვითა და აზრის განვითარებით, არამედ საქმიანობითაც ხიდია, რომლის ფუნქციაც თავისუფლება და თვითმყოფადობადაკარგულ და გამოღვიძებულ საქართველოს შორის კავშირის აღდგენა იყო; „საქმით მეტყველი სულია“, რომელმაც სასიკეთო ნაყოფი არაერთგზის გამოიღო და საკუთარ ეპოქას გასცდა.

თავისთავად, რომანტიკული და რეალისტური მსოფლალქმა ლიტერატურის თეორიის თვალსაზრისით, გარკვეულწილად, ურთიერთდაპირისპირებული ცნებებია. რეალიზმი რომანტიზმის ოპოზიციადა და დაპირისპირებად ჩამოყალიბდა და დაფუძნდა. მათ ერთმანეთისაგან დიამეტრულად განსხვავებული ხედვა აქვთ სამყაროზე და ამ სამყაროში ადამიანის, მწერლის როლსა და ფუნქციაზე, წარსულსა, აწმყოსა და მომავალზე, რეალურ-ირეალურის ასახვაზე... ასე იყო საქართველოშიც, მაგრამ, რადგან მთელი რიგი საკითხებისა მაინც ერთიანი ისტორიის, თუ საერთო კონტექსტის გამო მემკვიდრეობითობის პრინციპით გადადის თაობიდან თაობაზე (და თუკი ამ საერთო ხედვას საერთო იადაგიც აქვს), თვით ამ დაპირისპირებულობის ფონზე ძნელი არ არის ერთიანი საფუძვლის მოძებნაც. ამგვარ ერთიან საფუძვლად კი ქართველ რომანტიკოსებსა და რეალისტებს სწორედ სოლომონ დოდაშვილი ჰყავდათ. სოლომონის პიროვნულ ჩამოყალიბებაზე არაერთმა ფაქტორმა იმოქმედა, მათ შორის – განათლებულმა მღვდელმა მამამ, რომელსაც „რუსებთან გავლა დიდათა სძუდა“. მისი ბიოგრაფიიდან რამდენიმე დეტალია მნიშვნელოვანი: პირველდწყობითი განათლების მიღების შემდეგ სოლომონი შეიყვანეს სასულიერო სემინარიაში. 1822 წელს, – ისე, რომ სემინარიის კურსი არც კი ჰქონდა დასრულებული, – იგი დანიშნეს სიღნაღის სასულიერო სასწავლებელში მასწავლებლად; 1827 წელს სანკტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის

ფაკულტეტი დაასრულა; 1828 წელს ამავე უნივერსიტეტში ფილოსოფიის მაგისტრის ხარისხი აიღო.

ძირითადი „მესიჯები“, რომლებიც სოლომონმა გადასცა თავის თანამედროვე, თუ მომდევნო ხანის მოაზროვნეებს, გახლავთ ეროვნული თვითმყოფადობისთვის ბრძოლა, ყოველგვარი ეროვნულის დაფასება და პატივისცემა, ენის აღორძინება, ისტორიის ხსოვნა, სოციალური თანასწორობა, განათლებული საზოგადოება, ევროპული გზა ქვეყნის განვითარებისთვის (ამ კონტექსტში განიხილება მისი რესპუბლიკელობაც) და ქმედითი, აქტიური, ნაოფიერი ცხოვრება. ამ ყველაფრის ხორცშეხმელი, უპირველესად, თავად იყო.

მეცნიერებაში უკრიტიკოდა მიღებული თვალსაზრისი დეკაბრისტული იდეების არსებითი ზეგავლენის შესახებ სოლომონ დოდაშვილის მსოფლხედვაზე. თუმცა, დოდაშვილისთვის, შესაძლოა, მისაღები ყოფილიყო დეკაბრისტთა ზოგიერთი შეხედულება სოციალურ საკითხებზე, მაგრამ ეს სრულიად არასაკმარისია საიმისოდ, რომ დავასაბუთოთ დეკაბრისტთა არსებითი ზეგავლენა სოლომონის მსოფლალქმაზე. ჯერ ერთი, დოდაშვილის სოციალური შეხედულებები და, კერძოდ, მისი დამოკიდებულება ბატონყმობისადმი, საქართველოში ისტორიულად ჩამოყალიბებული სოციალური სტრუქტურების ღრმა ანალიზის შედეგია. მეორე და მთავარი კი ისაა, რომ სოლომონ დოდაშვილისთვის უმთავრესი და უპირველესი იყო ეროვნული საკითხი. მის ნამოღვანარში სწორედ ეროვნულ საკითხს ექვემდებარებოდა ყველა დანარჩენი. დეკაბრისტებს კი რუსეთის მიერ დაპყრობილი ქვეყნების სრული და საბოლოო ასიმილაცია სურდათ. მათთვის მიუღებელი იყო ნებისმიერი დაპყრობილი ქვეყნის ეროვნული ინტერესების გამოვლენა და ამ მხრივ არ არსებობდა გამონაკლისი არც რუსულ დეკაბრისტულ ინტელექტუალურ ძალას შორის (მაგალითებად ა. პუშკინი და ა. გრიბოედოვიც გამოდგებიან). სოლომონ დოდაშვილი გვიან შუასაუკუნეებში მოშლილი ქართული ფილოსოფიური სკოლის ამაღორძინებელი და მისი უდიდესი წარმომადგენელია. ნიშანდობლივია, რომ შ. ნუცუბიძე დოდაშვილის ფილოსოფიური მემკვიდრეობის კვლევისას ხაზგასმით ამბობს: „საკითხი – რა ადგილი ეკუთვნის დოდაშვილს ქართული ფილოსოფიის ისტორიაში, პირდაპირაა დაკავშირებული საკითხთან – რა ადგილი ეკუთვნის დოდაშვილს მსოფლიო ფილოსოფიაში“. შემდეგ შ. ნუცუბიძე გვაფრთხილებს: „ეს განდიდებად ნურავის მოეჩვენება, რადგან ... ახალგაზრდა ქართველი მოაზროვნე თავისი ხანმოკლე, მაგრამ საკვირველი სიძლიერის მქონე ცხოვრების დასაწყისშივე თანამედროვე ევროპული აზროვნების სიმალლეზე აღმოჩნდა და აქედან სცადა მან საკუთარი გზით წასვლა“ (ნუცუბიძე 1958: 487). ეს არ

იყო წინამორბედთა ხედვის გამეორებით, ან თუნდაც გაგრძელებით, მემკვიდრეობით, მიზეზშედეგობრიობით მიღებული გზა, ეს გახლდათ წარსულის საფუძვლიანი განბჭობით ქვეყნის პროგრესზე ორიენტირებული მსოფლიო აზრის მიღწევებით ნაკვები ხედვა, რომელსაც არ უნდა დაეკარგა ხიდი ძველ საქართველოსთან, მაგრამ ამ ხიდის გადებით პრინციპულად ახალი ქვეყანა უნდა ეშენებინა. მართალია, შოლომონ დოდაშვილი იონა ხელაშვილისადმი (თავისი მასწავლებლისადმი) მიწერილ წერილში ხშირად ნოდებს თავს „მორჩილ შვილს“, „მორჩილ მონაფეს“, მაგრამ სინამდვილეში იგი არც პოლიტიკაში და არც ფილოსოფიაში არ აღმოჩნდა მორჩილი მონაფე. სოლომონი გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის მიმდევარი იყო. მიუხედავად ამისა, კ. კაციტაძის აზრით, ს. დოდაშვილის შეხედულებები არ იყო მონყვეტილი მშობლიურ ნიადაგს, ვინაიდან გერმანული კლასიკური იდეალიზმის ერთ-ერთი წყარო ნეოპლატონიზმიც იყო. ნეოპლატონიზმი კი, როგორც ცნობილია, საუკუნეების განმავლობაში კვებავდა ქართულ ფილოსოფიურ აზროვნებას, არა მხოლოდ გელათელებსა და იყალთოელებს, არამედ პროგელათელებს, ე. წხეტიძის სკოლას მე-16 საუკუნეში. სწორედ მათი გზის გაგრძელებასაც ვხედავთ დოდათვილთან, მიუხედავად იმისა, რომ სოლომონი გასცდა იმ აზრს, რომ „ფილოსოფია არს უფროსლა ღვთისმეტყველება“. საერთოდ, სოლომონ დოდაშვილისთვის ნიშნეული და დამახასიათებელი იყო ფილოსოფიური და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური აზროვნების მიღწევათა ქართული გააზრება. ამასთანავე, მან საქართველოში აალორძინა და აღადგინა „ჭეშმარიტი ფილოსოფოსობის“ ტრადიცია.

მიუთითებენ, რომ ევროპაში რომანტიკული მსოფლალქმის ჩამოყალიბებაზე გავლენა იქონია შოპენჰაუერის ფილოსოფიამ(რომელიც რეალობისა და შემეცნების კონცეფციაში კანტს უბრუნდება, თუმცა რომანტიკულ-იდეალისტური ატმოსფეროს ფარგლებში რჩება, კანტის ნების პრიმატს ავითარებს და ჰეგელის ოპტიმიზმს პესიმისტური ფინალით უპირისპირდება. ქართული რომანტიზმისთვის ნიშნეული უნდა იყოს შოპენჰაუერის ხედვა – ცხოვრება, როგორც ტკივილი). ასევე ცნობილია, რომ მე-19 საუკუნის ქართველ საზოგადოებას საკუთარი შოპენჰაუერი ჰყავდა სოლომონ დოდაშვილის სახით, რომელმაც იდეურ-ფილოსოფიური საფუძველი არა მხოლოდ რომანტიკულ, არამედ რეალისტურ მწერლობასაც ჩაუყარა. თუკი ფილოსოფიური რაკურსით და მე-19 საუკუნის ფილოსოფოსთა ნააზრევის უკუფენის თვალსაზრისით გადავხედავთ ამ ეპოქის ქართულ მწერლობას, აშკარად დავინახავთ იმ სააზროვნო კონცეპტებს, რომლებსაც „ქართველი შოპენჰაუერისკენ“ მივყავართ. შეიძლება თამამად ითქვას,



რომ სოლომონ დოდაშვილი – ფილოსოფოსი აღზარდა მსოფლიოს წინარეფილოსოფიურმა მოვლენებმა. ხოლო თავის მხრივ, სოლომონი საყრდენად ექცა თანადროული და მომდევნო ხანის ქართულ აზროვნებას, მსგავსად პეტრინისა და იყალთოელისა, რომელთაც იმემკვიდრეს ბიზანტიური ფილოსოფიური წარსული, რომელსაც დაეფუძნა ქართველ ფილოსოფოს მოაზროვნეთა ბრწყინვალე ეპოქა. ეს მოსაზრება მართებულია არა მარტო თანამედროვეობასა და წარსულს შორის ხიდად გადების გამო, არამედ იმ თვალსაზრისითაც, რომ ამ ფილოსოფოსთა ნააზრევმა გარკვეული ჩაკეტილი წრე გაარღვია და მძლავრი ბიძგი მისცა შემოქმედებით გარდატეხას. თუ გადავხედავთ სოლომონის შეხედულებებს, რომანტიკოსთა და რეალისტთა „სულის პურს“, საკვებს უხვად აღმოვაჩინთ მის შეხედულებებში.

სოლომონ დოდაშვილის აზრით, „აღმკობილი პროზა“, მხატვრული სიტყვა სულიერი კულტურის წინსვლის წინაპირობაა, ცხოვრების შემეცნებას ემსახურება, სიკეთის ბიძგის მიძემი და „ჭეშმარიტების განმსწავლეია“. მრავალი პირობის (პოლიტიკური, კულტურული, ისტორიული, მემკვიდრეობითი) თანაარსებობის ფონზე მაინც აშკარაა სოლომონ დოდაშვილის, ლოგიკისა და რიტორიკის სახელმძღვანელოთა ავტორის, ნ. ბარათაშვილის მასწავლებლისა და 1832 წლის შეთქმულების სულისჩამდგმელის, დემოკრატიისა და ეროვნული მოღვაწის, ფილოსოფოსისა და ლოგიკოსის ზეგავლენა არა მხოლოდ თანადროულ შემოქმედთა აზრის განვითარებაზე, არამედ რეალისტი ილიასა და აკაკის აზროვნებაზეც. საგულისხმო და მნიშვნელოვანია მისი მოსაზრებების განვითარება როგორც ქართველ რომანტიკოსთა, ისე რეალისტთა იდეოლოგიისა და მსოფლხედვის განვითარებაში. სოლომონის ზოგიერთი დებულება პირდაპირ რეალისტთა სამოქმედო პროგრამაშიც აისახა. ამ თვალსაზრისით, ცალკე უნდა გამოვყოთ 1. სოციალური „პლატფორმა“, 2. ეროვნული ხედვა და თავისუფლების დოქტრინა, 3. პოლიტიკური, 4. საგანმანათლებლო, 5. ესთეტიკური, 6. სააზროვნო (ლოგიკური დასაბუთება-არგუმენტირების მეთოდები, რაც, სხვათა შორის, ჭარბად ვლინდება სოლომონ ლიონიძისა და პატარა კახის დიალოგში ნ. ბარათაშვილთან), 7. ტოტალური, მსოფლიო უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი მძლავრი იმპულსები, 8. ჰუმანიზმი და შემწყნარებლობა, რომელიც განსაკუთრებით სახელმწიფოს მოწყობის პრინციპებში ვლინდება, 9. ევროპეიზმის იდეები, თუ 10. ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართება „აღმკობილ“, ანუ მხატვრულ ლიტერატურაში. ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კი ქართულ ცნობიერებასა და სივრცეში მივიწყებული ფილოსოფიური აზროვნების დაბრუნებაა, რაც ასე მკვეთრად იგრძნობა ნ. ბარათაშვილთან. ეს ის

ტენდენციებია, რომელთა მეშვეობითაც (ევროპისაკენ ისტორიული მსვლელობის აღდგენით და მმართველობის რესპუბლიკური ფორმის შემოღების სურვილით, რაც მკვეთრად იჩინს თავს ნ. ბარათაშვილთან) სოლომონ დოდაშვილი ხანგრძლივად აძლევს მიმართულებას ქართველ საზოგადოებასა და ქართულ აზრს. თუმცაღა, თუკი ერთ – რომანტიკოსთა – შემთხვევაში სოლომონ დოდაშვილის შრომებში შემოქმედები დისპოზიციის (დაპირისპირებულთა მთლიანობის) „საკვებს“ ჰპოვებენ, მეორე შემთხვევაში – რეალისტებთან, შეიძლება ითქვას, ამავე ნააზრევს „ჩატყეხილი ხიდის“ გამთლიანების საფუძვლად იყენებენ. ამიტომაც სავსებით მართებულად შეინშნავდა ილია, რომ „დროების“ დროშა მემკვიდრეობით გადმოეცა დოდაშვილისა და გიორგი ერისთავისგან.

სოლომონ დოდაშვილის, როგორც დიდი ეროვნული მოღვაწის, რამდენადმე რთული პორტრეტის წარმოსადგენად აუცილებელია მისი, როგორც პედაგოგის, ჟურნალისტის, მწერლის, მეცნიერის, პოლიტიკოსის დახასიათება, მაგრამ, სანამ ამ საკითხზე გადავიდოდეთ, საჭიროა, განვიხილოთ მისი ორი კარდინალური თეზა, ორი ბურჯი, რომლებზედაც არსებითად დგას სოლომონ დოდაშვილის მსოფლმხედველობა. ერთია ქართველი ერის ფიზიკური და სულიერი ერთიანობის იდეა, ხოლო მეორე – ევროპეიზმის პროპაგანდა და პრაქტიკული დამკვიდრება ქართულ სინამდვილეში.

სოლომონ დოდაშვილის ნააზრევის ზერელე გადახედვაც კი გვარწმუნებს, რომ აქ უკვე მოცემულია ეროვნული იდეოლოგიის ის მონახაზი, რომელმაც შემდგომ განვითარება და სრულყოფა ჰპოვა ილია ჭავჭავაძის სამოქმედო პროგრამაში. დოდაშვილი თანმიმდევრულად ავითარებდა აზრს, რომ თავისუფლების მიღწევის ერთადერთი გზა მხსნელი მიზნის გარშემო ყველა საზოგადოებრივი ფენის გაერთიანებაა (სოციალური თუ საზოგადოებრივი მდგომარეობისა და ინტელექტუალური შესაძლებლობების მიუხედავად): „არა გვართა იქების კაცი, არამედ გონებითა და მოქმედებითა ხელოვნად“. ძნელი არ არის აქ ჩანასახის სახით დაინახოთ გრიგოლ ორბელიანის „მიეცი თ ნიჭსა გზა ფართოც“ და ქართული აზროვნების უდიდესი მოღვაწის მონაპოვარი – ილიასეული „საერთო ნიადაგის“ თეორია. ამის გარდა, სოლომონ დოდაშვილისთვის ეროვნული, სოციალური და ზოგადადამიანური თავისუფლების იდეები ბუნებრივ მთლიანობაშია მოქცეული. ხოლო ამ იდეების პრაქტიკული ხორცშესხმის უმთავრესი საშუალება განათლება და მეცნიერებაა (ორბელიანის „თამარ მეფის სახე“, ბარათაშვილის „საფლავი მეფის ირაკლისა“, ილიას „გლახის ნაამბობი“ თუ „სარჩობელაზედ“...). აქაც იგი თერგდალეულების საგანმანათლებლო იდეების წინამორბედად გვევლინება.

რა საქმისთვისაც არ უნდა მოეკიდა მას ხელი, ყველგან საბოლოო მიზნად ისახავდა ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და საზოგადოებრივი აზრის დაკავშირებას ევროპულ აზროვნებასა და ცივილიზაციასთან – ქადაგებდა ქართული ენის განვითარების აუცილებლობაზე და ხალხში განათლების გავრცელებას „მოახლოებისთვის განბრძნობილთა მცხოვრებთა ევროპიისათა“. გამოკვეთილი ქართული ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზროვნების შესწავლის აუცილებლობას, „რომელიცა აქამომდე ნყვდიადასა შინა სიბნელისასა დაფარული იყო მხედველობათა განათლებული ევროპიისათა“ (სწორედ ამ მოტივაციის ანარეკლი უნდა იყოს აკაკის სამი რუსულ-ქართული ლექცია „ვეფხისტყაოსნის“ გარშემო) (საიუბილეო 1986: 59), ხარკოვის უნივერსიტეტის მზრუნველს შემწეობას სთხოვდა სასწავლო-აღმზრდელობითი დარგის წინ ნაწევარში და ა. შ.

რუსეთის მონარქიამ საქართველოში ევროპეიზმის ერთადერთ წყაროდ მის მიერ შემოტანილი კულტურა გადააქცია, რაც მას, თავის მხრივ, ხელსაყრელ ვითარებას შეუქმნიდა ჩვენში ასიმილაციური პოლიტიკის განხორციელებისთვის. ამდენად, საქართველოს სწრაფვა ევროპისკენ პეტერბურგსა და მოსკოვს არ გასცილებია. ასეთ პირობებში დოდაშვილის მცდელობა – ეზიარებინა ქართველობა უშუალოდ ევროპულ აზროვნებასა და ცივილიზაციას, – განსაკუთრებული მნიშვნელობის პროგრესული და თვისებრივად სრულიად განსხვავებული მოვლენა იყო.

ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ ევროპეიზმი დოდაშვილისთვის იყო არა პოლიტიკური, ან კულტურული ორიენტაციის საკითხი, არამედ ქართული აზროვნების, კულტურისა და ცივილიზაციის დაბრუნება მშობლიურ ნიაღში, ვინაიდან ქართული კულტურა (ამ სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით) ტიპოლოგიურად იმთავითვე ევროპული ხასიათისა იყო და ის ამ ვექტორს ინარჩუნებდა უკიდურესი ზეგავლენის პირობებშიც (ან თუ ვერ ახერხებდა, მალევე იშორებდა თავისთვის უცხო აღმოსავლურ ტენდენციებს). ასე რომ, დოდაშვილისთვის ევროპეიზმი ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნების საშუალება იყო.

„ქართველმა შოპენჰაუერმა“ თავადვე შეუწყო ხელი ქართული ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზროვნების მიღწევათაგატანა-გავრცელებას საქართველოს ფარგლებს გარეთ. მხედველობაში მაქვს მისი ნაშრომის „მოკლე განხილვა ქართულისა ლიტერატურისა, ანუ სიტყვიერებისა“, რომელიც 1832 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „სალიტერატურონი ნაწილინი ტფილისის უწყებათანი“, ითარგმნა და დაიბეჭდა „ტიფლისსკიე ვედომოსტიში“, შემდეგ „Московские Ведомости“-ში, აქე-

დან კი შევიდა ჟარრი დე მანსის ნიგნში – „ძველი და ახალი ლიტერატურის, მეცნიერებათა და ნატიფი ხელოვნების ისტორია“.

სოლომონის მსოფლხედვა საუცხოოდ იკვეთება მის ჟურნალისტურ (თუ შეიძლება ასე ითქვას) საქმიანობაში: მან ქართული პრესა ეროვნულ ინტერესებს დაუმორჩილა. თავიდან იგი რედაქტორობდა რუსული „ტიფლისსკიე ვედომოსტის“ ქართულ ვარიანტს, – „ტფილისის უწყებანი“, – სადაც ახერხებდა კიდევ ზოგიერთი მნიშვნელოვანი სტატიის, თუ ცალკეული ცნობის დაბეჭდვას. დოდაშვილმა გადანყვიტა ჟურნალის გამოცემა საკუთარი ხარჯებით, მაგრამ, ვინაიდან დამოუკიდებელი ორგანოს დაარსება შეუძლებელი შეიქნა, ფორმალურად დაუკავშირდა „სალიტერატურონი ნანილნი ტფილისის უწყებათანი“-ს. მიუხედავად ასეთი სახელწოდებისა, ჟურნალი არსებითად დამოუკიდებელი გამოცემა იყო. სოლომონი მთელ თავის შემოსავალსაც მას ახმარდა მაშინ, როცა იმდენად ხელმოკლედ ცხოვრობდა, რომ საკუთარი სახლიც კი არ გააჩნდა.

შეიძლება ითქვას, რომ „სალიტერატურონი ნანილნი ტფილისის უწყებათანი“ შინაარსით, მსოფლმხედველობრივი მთლიანობით, ეროვნული მიზანდასახულობით, პუბლიცისტური სულისკვეთებით, ლიტერატურული და მეცნიერული დონით თამამად დგას იმდროინდელი რუსეთისა და ევროპის საუკეთესო გამოცემებს შორის. ამასთანავე, იგი მე-19 საუკუნის მე-2 ნახევრის დიდი ქართული ეროვნული ჟურნალისტიკის ღირსეული წინამორბედი (ამ თვალსაზრისითაც ნოყიერი ნიადაგია რეალისტთა მსოფლხედვისა). აქ დაიბეჭდა გიორგი ერისთავის „ოსური მოთხრობა“, „მონოდება ივერთა მამულის დაცვისათვის“, თადეოზ გურამიშვილის „საყვარელო მამულო“ და სხვა. რაც მთავარია, ჟურნალში უხვად იბეჭდებოდა თავად დოდაშვილის თხზულებები – როგორც მეცნიერული, ისე მხატვრული.

სოლომონის პორტრეტისთვის უმნიშვნელოვანესია მისი მოწილეობა 1832 წლის შეთქმულებაში, რომლის სულისჩამდგმელი, ორგანიზატორი და მიმართულების განმსაზღვრელი თავად იყო.

თვითონ იდეა შეთქმულებისა ჩაისახა საქართველოდან გადასახლებულ და პეტერბურგში მცხოვრებ ბატონიშვილთა გარემოცვაში 1825 წელს. 1827 წელს დოდაშვილის სამშობლოში დაბრუნების კვალდაკვა შეთქმულების ცენტრმა სამშობლოში გადმოინაცვლა. შეთქმულება იდეურადაც არ იყო ერთგვაროვანი. ერთი ჯგუფი – უმრავლესობა – ავითარებდა საქართველოში კონსტიტუციური მონარქიის დამყარების თვალსაზრისს (რომანტიკოსთაგან, მაგ.: გრ. ორბელიანი), მეორე კი სოლომონის მეთაურობით პარლამენტარული სახელმწიფოს შექმნის იდეას იცავდა (ამ მოსაზრების კვალს ვხედავთ ბარათაშვილთან პო-

ემაში „ბედი ქართლისა“, ან ლექსში „ნაპოლეონ“). და მაინც, 1832 წლის სეტქმულების იდეურ ხელმძღვანელად დოდაშვილი უნდა ჩაითვალოს. მასვე ეკუთვნის ტექსტი იმ მოწოდებისა, რომლითაც აჯანყების ორგანიზატორებს უნდა მიემართათ ხალხისთვის. ეს მოწოდება ქართული ეროვნული მოძრაობის შესანიშნავი დოკუმენტია: „ქვეყნის დაარსებითგან მამულსა ჩვენსა აქუნდა თავისი საკუთარი მდგომარეობა, აქუნდა თავისნი რჯულნი, თავისი სარწმუნოება, თავისი ენა და თავის ჩვეულება, ჰყვანდა ყოველსა დროსა საკუთარი თავისი ხელმწიფე და არასოდეს არ იყო მოკიდებული სხვასა ზედა და არცა მონა, ვითარცა აქ არს მამული ესე ჩვენი. და ჩვენი ხმა, სახელი და მამაცობა წინაპართა ჩვენთა, ყოველთავის ჰქუხდა და ალავსებდა მსოფლიოსა. მტერი მარადის მონყულულ იყო და დამხობილ მათგან. ხოლო ან ხედავთა დამხობასა და არარაობასა მამულისა ჩვენისასა? ჰგრძნობთა შეინროებასა ყოვლისა კაცისასა?! რაისთვის არს ესე ესრეთ? ნუუკუე ჩვენ არა ვართ შვილნი მამა-პაპათა ჩვენთანი? ნუუკუე ჩვენ არა ძალგვიძს შენახვა საუთარისა მამულისა ჩვენისა?! ნუუკუე ჩვენ არა გვაქუს სიმხნე და ძალი ესეოდენ, რაოდენიც ჩვენს მამათა ანუ სხვათა მსგავსთა კაცთა?! მამ რაისთვის ვცოცხლობთ?“ (თხზულებანი 2001: 118)

ზემოთქმულის მოკლე შეჯამება და რამდენიმე მოსაზრების დამატება კიდევ უფრო მეტად გამოკვეთს, რა არის ის ძირითადი ბირთვი, რომლის შემოტანას, დამკვიდრებას, განშლასა და გაღრმავებასაც სოლომონმა შეუნყო ხელი და რომელთა გამოც შესაძლოა თამამად ვთქვათ, რომ დოდაშვილის გარეშე ან გვიან შემოიჭრებოდა ქართულ სივრცეში, ან აღარ გვექნებოდა არასდროს:

1. უპირველეს ყოვლისა, ეს გახლავთ ცოდნისადმი დამოკიდებულება. ამ მიმართულებით ფასდაუდებელია სოლომონის ღვანლი ქართველი ერის საჭირო სასწავლო წიგნებით აღჭურვის საქმეში. იგი იყო პეტერბურგის უნივერსიტეტის პირველი ქართველი სტუდენტი (ამ მხრივაც არაერთი მიმდევარი გამოუჩნდა, მათშორის და უპირველესად – თერგდალეულები): „ვიკრებ ცოდნას მამულისათვის“ – წერდა სოლომონ დოდაშვილი. იონა ხელაშვილს სწერდა: „აჰა, მამაო, საყვარელო! რიცხვნი მოქმედებათა ჩემთანი: 1. შევადგინე ქართული ღრამმატიკა სასწავლებლისთვის. 2. სრულვყავ რიტორიკა ქართულსავე ენასა ზედა. 3. ვსთარგმნე რწმუნებისამებრ მთავრობისა, სჯული ვალდებულებანი სასამართლოებისნი. 4. ვსთარგმნე ბრძანებითა მთავრობისათა, ცხენის სრბოლისათვის წიგნი. 5. შევადგინე რეესტრი ქართულის წიგნებისა რიცხვით ექვსასამდე. 6. შევადგინე სხვადასხვანი ზნეობითნი ნაწყვეტობანი. 7. შევადგინე მოკლედ ფილოსოფიისა ძალნი საზღვრეობითა

და განყოფილებითა მისთა. 8. ისტორიული აღწერა ვინყე, რომელთამე მწერალთა და რომელიმე სრულვყავ“ (საიუბილეო 1986: 129).

2. მისი გზამიციემული და დაკვალიანებულია მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული ჟურნალისტიკა, რადგან 23 წლისა უკვე „ტიფლისსკიე ვედომოსტი“ („თბილისის უწყებანი“) ქართული გამოცემის რედაქტორად დაინიშნა („თბილისის უწყებანი“ – პირველი ქართული გაზეთი, რომლის როლი განუზომელია ქართული ჟურნალისტიკის, საერთოდ ერის ისტორიაში).

ორივე პუნქტში წარმოდგენილი თვალსაზრისით კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია 1832 წელს სოლომონის რედაქტორობით გამოცემული „სალიტერატურონი ნაწილი“, რომელიც დაარსებულა „შესანგენელად განათლებისა, განვრცელებისათვის ბუნებითისა ენის ჩუენისა და მიახლოებისათვის განბრძნობილთა მცხოვრებთა ევროპიისათა“ (რომანტიკოსთა შემოქმედებიდან გაგვახსენდება გრ. ორბელიანის „თამარ მეფის სახე“: „დადგეს ერთად სხვა ერთა შორის... ენით მდიდარით, სწავლისა შუქით განათებული...“ თერგდალეულებისთვის ხომ განათლება უმეტერების დაძლევისა და უკეთესი მერმისის უპირობო სანინდარია. ამას ემსახურებოდა მათი ყველა პერიოდული გამოცემა).

3. ენისადმი დამოკიდებულება: სოლომონის აზრით, შეუძლებელია ერი განვითარდეს ენის დაცვისა და განვითარების გარეშე. ეს ის საფუძველია, რომელიც გრიგოლ ორბელიანსაც და ილიასაც ერის ერობის განმსაზღვრელ ნიშნად მიაჩნდათ. ამიტომაც სოლომონ დოდაშვილი ჟურნალს მიზნად უსახავდა, რომ ქართველთა შორის გაეღვიძებინა „სურვილი და სიყვარული ბუნებითისა ენისა და სიტყვიერებისა“. სალიტერატურო ენის სინმინდეზე ზრუნვა ენის და, შესაბამისად, ერის წინსვლა-წარმატების სანინდრად მიაჩნდა ქართველ ფილოსოფოსს. ამიტომაც ამბობდა: „წარმატებანი სწავლათანი ჰმონმოებენ საზოგადოთ აღმატებასა კაცობრივისა გონებისასა და წარმატებანი ენისა და სიტყვიერებისანი ჰმონმოებენ აღმატებასა ერისასა“ (საიუბილეო 1986: 178) (შემთხვევითი არ უნდა იყოს რომ ფილოსოფოსი დოდაშვილი ამ ასპექტითაც დიდი ქართველი ნეოპლატონიკოსი წინამორბედების კვალის გამგრძელებელია. ენის სინმინდის დაცვა პეტრინის საზრუნავიც გახლდათ. ამავე დროს, ეს ის მნიშვნელოვანი გზაა, რომელიც დოდაშვილისგან იმემკვიდრეს თერგდალეულებმა).

4. ჟურნალის კიდევ ერთი ფუნქცია ეროვნული ცნობიერების გაღვივებაა. 1832 წლის შეთქმულების შემდეგ დატუსაღებული სოლომონ დოდაშვილი დაკითხვაზე აშკარავენს და ლიად აცხადებს ჟურნალის ფუნქციას და მიზანს: სსაზოგადოებამდე მიეტანა „თავისუფლების“ ხმა, დაებეჭდა „თავისუფლებისმოყვარეობით“ აღსავსე თხზულებანი.

5. საუცხოო და მისაბაძია სოლომონის დამოკიდებულება ქართული კულტურისადმი. მან ზედმინევით იცის, რას ნიშნავს, რომ „ქართულსა ენასა ზედა არიან მრავალნი მეცნიერნი თხზულებანი და თარგმნილნიცა ნიგნნი სხვადასხვა ძველთა და უახლესთა ენათაგან“. განსაკუთრებულ ყურადღებას დოდაშვილი ანიჭებდა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“, თვლიდა, რომ ქართველმა ერმა მსოფლიოს კულტურულ საგანძურს შემატა „ვეფხისტყაოსანი“, თუმცა ის, რომ მსოფლიო ნაკლებად იცნობდა ქართულ კულტურას, დიდ უსამართლობად მიაჩნდა. ზევითაც აღვნიშნეთ, რომ სოლომონს სწამდა ქართული კულტურის ღირსებებისა და ცდილობდა აღეძრა საზოგადოებაში მისი ევროპაში გატანის სურვილი (აკი გამოიღო კიდეც შედეგი და მისივე აღწერილობა შევიდა ჟარრი დე მანსის ნიგნში) (განერელია 1962: 91).

6. დოდაშვილი ფილოსოფოსი და შოპენჰაუერის შთამომავალი ფიქრობდა შემოქმედისა და შემოქმედების დანიშნულებაზე და „აღმკობილი სიტყვის“ გამაკეთილშობილებელ, განმწმენდელ ფუნქციაზე: „საგანი აღმკობილისა პროზისა არის განსწავლა ჭეშმარიტისა, აღძვრა კეთილისადმი“. ეს მოსაზრება გერმანელი ფილოსოფოსების ნააზრევშიც ჭარბადაა. სოლომონი თვლის, რომ მთავარი, რისთვისაც თხზულება იწერება, ჭეშმარიტების შემეცნებაა. შემოქმედის დანიშნულებაზე ფიქრის თვალსაზრისით დოდაშვილი თერგდალეულთა წინამორბედი. სინამდვილის ჭეშმარიტი ასახვა შემოქმედების თეორიული ასპექტია,

7. პრაქტიკულ მხარეში კი ეთიკური და მორალურ-ზნეობრივი ადამიანის აღზრდა იგულისმება (ამ შემთხვევაშიც აშკარაა თერგდალეულთა და სოლომონ დოდაშვილს შეხედულებათა თანხვედრა).

8. სოლომონ დოდაშვილს არ გამოორჩენია ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართებაზე ფიქრი და ყურადღების გამახვილება. მისი აზრით, მიზნის განსახორციელებლად მწერალი, შემოქმედი მიმართავს მშვენიერს. მშვენიერი მას ცხოვრების შემეცნებასა და ზნეობრივ განწმენდა-ამაღლებაში ეხმარება (ნ. ბარათაშვილის ფილოსოფიური ხედვა და მწყობრი მოსაზრება მშვენიერების, მშვენიერი სულის, მისი განწმენდელი ბუნების შესახებ განსაკუთრებით იკვეთება ლექსებში: „არ უკიჟინო, სატრფოო“ და „რად ჰყვედრი კაცსა...“). სოლომონისთვის მშვენიერება ესთეტიკური კატეგორიაა, ფენომენია. ასევე გვხვდება მისი გააზრება განსაკუთრებით ბარათაშვილის შემოქმედებაში. დოდაშვილის გააზრებით, მხატვრული ქმნილება მიზანს მიაღწევს და მსმენლის გულამდე მივა, თუკი იდეა და ფორმა ჰარმონიულ სიმბიოზშია წარმოდგენილი. მას ღრმად სწამს, რომ, როგორც შენობას, თხზულებასაც აქვს არქიტექტოიკა, „არქიტექტურა“, და მხატვრული სიტყვის ოსტატმა

უსათუოდ უნდა დაიცვას სიტყვის შენების კანონები. ამ კონტექსტით მისთვის სანიშნო და სამაგალითო „ვეფხისტყაოსანი“ გახლდათ.

9. რეალისტებთან კავშირის თვალსაზრისით, ღირებულება, რომ დოდაშვილს (შოპენჰაუერის მსგავსად და, სავარაუდოდ, მისი გავლენით) უმნიშვნელოვანესად მიაჩნდა სინამდვილის კანონზომიერებებში მწერლის გარკვევა და ჭეშმარიტების ასახვა, ხელოვნების ობიექტური კანონების დაცვა.

10. სოლომონ დოდაშვილის კონცეფციით, ადამიანის, როგორც მოაზროვნე სუბიექტის ცნობიერება გარეგანი გრძნობების საშუალებით ასახავს ცხოვრებას და ეს ისახება ლიტერატურაში, „აღმოკობილ მწერლობაში“ (რა ახლოა ეს ხედვა კვლავაც თერგდალეულთა სამწერლობო კრედოსთან).

დაბოლოს, შემთხვევითი არ იყო ილია ჭავჭავაძის მიერ „დროების“ ათ წლისთავთან დაკავშირებით გამოთქმული მოსაზრება: „სამართალი ითხოვს, რომ ყველას თავისი მიეზლოს, თუმცა იმ დროშაზედ, რომელიც უფალმა ს. მესხმა მოიხსენა, ეხლანდელთა „დროების“ მოღვაწეთა თავისი მიმართულება ზედ წაანერეს, მაგრამ თვით დროშა კი მემკვიდრეობით გვაქვს გადმოცემული განსვენებულის სოლომონ დოდაევისგან, გიორგი ერისთავისგან. საუკუნიდგან იყოს ხსენება მათი ჩვენში“ (საიუბილეო 1986: 207).

### **დამოწმებანი:**

**განერელია 1962:** განერელია ა. *სოლომონ დოდაშვილი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1962

**გელოვანი 2005:** გელოვანი ნ. *დოდაშვილი – ევროპეიზმის ფუძემდებელი საქართველოში*. ჟ. „საისტორიო ვერტიკალები“, № 7. 2005.

**თევზაძე 2005:** თევზაძე გ. *სოლომონ დოდაშვილი*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2005.

**თხზულებანი 2001:** დოდაშვილი ს. *თხზულებანი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2001.

**კაციტაძე 1990:** კაციტაძე კ. *სოლომონ დოდაშვილი და ნ. ბარათაშვილი*. ჟურნალი ლიტერატურა და ხელოვნება, № 1. თბილისი: 1990.

**ნუცუბიძე 1958:** ნუცუბიძე შ. *ქართული ფილოსოფიის ისტორია*. ტ. 2. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1958.

**რატინი 1974:** რატინი შ. „სოლომონ დოდაშვილი – რესპუბლიკელი“. *ახალი ქართული ლიტერატურის საკითხები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1974.

**საიუბილეო ...1986:** *საიუბილეო კრებული ს. დოდაშვილი – 180*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1986.



PETYA TSONEVA

*Bulgaria, Gabrovo*

*University of Veliko Turnovo*

## Locating Caucasus as Cross-Border Space in English Romantic Writing

The article sets itself the task to explore how the Caucasus enters English Romantic imagination as a borderline locus of both tangible and imagined experience. It will keep in focus Percy Bysshe Shelley's "Alastor, the Spirit of Solitude" where the poet's journey takes him to the very edge of the factual world bordered by the banks of a Caucasian river. This part of the world has persistently been reworked and reimagined in a way that has relocated its actual whereabouts to the status of an imaginary topos. I will observe some of the instances in which it has been appropriated and transfigured into a borderline that, much like the fluctuations of the symbolic river in the poem, operates as a space of negotiation of cross-border perspectives.

**Key words:** the Caucasus, English Romanticism, literary geography, debatable land, cross-border relationships, subverted imperialism.

Locating the Caucasus in English Romantic writing calls forth a number of considerations I will attempt to address in this article. First, it is necessary to bear in mind that literary locations are borderline constructions – they take shape at the limits of actual landscape, cartographic articulation and imagined topography forming an interstitial area that expands, shrinks or even obliterates the whereabouts of precise spatio-temporal measurement. To study such elusive formations, Barbara Piatti, Hans Bär et al. propose an interdisciplinary method which they call a "geography of fiction"\* and deploy it to demonstrate how cartographic tools can help us decipher or gain new insight into fictional terrains. I suggest that the Caucasus mountains and their pertaining lands represent a fruitful subject for investigation in this branch of critical discernment as they constitute not only a natural boundary that breaks the horizontal transition between lands/continents, but also buffer the binary relations that tend to form between them by the "panoramic" height of their tops. Being a vertical limit that borders on the limitless, the Caucasus mountain range operates as a major geostrategic

---

\* See their article "Mapping Literature: Towards a Geography of Fiction" in *Cartography and Art*. Eds. William Cartwright, Georg Gartner, and Antje Lehn. Berlin: Springer, 2009.

literary location that seems to work against the rigidity of horizontally-spread networks of power by refracting them through the upper limits of its spectacular altitude. This particular property of the mountain and the region it defines lurks in the literary geographies of prominent, mostly poetic works, some of which are held defining to the canon of English Romanticism (P.B. Shelley's "Alastor" and *Prometheus Unbound*, Lord Byron's *Heaven and Earth* and "Don Juan") while others like Leigh Hunt's "The Trumpets of Doolkarnein", though subject to less conspicuous critical attention, contribute further insights into the literary location of the spectacular mountains.

Pursuing the location of the Caucasus in the literary geographies those texts project we should first take account of its actual geographical, geopolitical and cultural whereabouts. The Caucasus region occupies the territory between the Black Sea to the west and the Caspian sea to the east, traditionally described as an area of transition between Europe to the north and Asia to the South. From a geopolitical and cultural perspective, the region is a "cauldron" of ethnicities, languages and religions whose fragmentation, quests for authenticity and unity have produced it as a place of constant political and cultural turbulence. In her account of the Georgian concept of "Caucasus" and "Caucasia", for instance, Irma Ratiani insightfully observes that the region's history is directed by different, often diametrically opposite turns of self-location, moderated by the oppressive proximity of two dominant conflicting cultural positions – Christian Orthodox Russia and the Islamic world. Thus, while Georgian Romanticism is marked by intellectual quests of "Christian unity" to counteract Muslim invasions, ultimate reliance on "the unity of faith", as great Georgian poet Nikoloz Baratashvili refers to this form of self-positioning, has been frequently questioned and rendered idealistic and naïve in later times.\* The quest for religious autonomy took place at the expense of other aspects of cultural and political authenticity caught in a network of power relations and forming part of the discourse of Russian colonialism. As Ratiani points out, in this scenario "the notion 'Caucasian' is differentiated into separate designations—Georgian, Armenian, Chechen, Dagestanian and so on, and for each of them any 'other' is the carrier of the symbolism of enemy rather than friend" (113-14). By contrast, at the time of the Soviet Union and the subsequent post-Soviet reclamation of authenticity, another unhealthy notion of pan-regional identity threatened to produce Caucasus as a homogeneous whole and its people as being from "everywhere" hence nowhere in the region.\*\*

---

\* Baratashvili's appeal "The unity of faith will bring no good for the state, if the character of nations differs" hints at the hidden threat of reverse, Russian domination. See Ratiani 114.

\*\* See Ratiani's reference to the protagonist of Mikheil Javakhishvili's novel *Jago's Dispossessed* who wears "an Ossetian cap, Ossetian chokha (traditional Caucasian dress for men), Tatar socks, Dabakhana shoes, Georgian sword and Russian rifle" (115).

Such turbulent “horizontal” power relations turn out to be endemic to Caucasia and indicate that it can be approached as a “debatable land”, a phrase borrowed by Claire Lamont and Michael Rossington from Walter Scott’s reference to the Anglo-Saxon border, but which flourishes and gains implications in other contexts as well. For Lamont and Rossington, a “debatable land” is connected with the idea of a border” (4). Moreover, they argue that “debatable lands’ occur when a border in the modern world is, for whatever reason, ‘indistinct’ and also ‘porous’” (4), i.e. when the persistence of borderline self-location that steers constant attempts to redraw or negotiate a boundary produces a borderline culture.

Against this background, the Caucasus enters English Romantic poetry as an elusive destination whose horizontal uncertain location gets blurred even further by its natural features of spectacular verticality. The Romantic literary quests in the Caucasus alter its geographical and geopolitical location significantly – in Shelley and Byron’s works it is represented as bordering on the edge of the human world whose beyond contains promises of a boundless expanse. At first sight, the horizontality of the Caucasian borderline seems to fall down in the lacunae of a solitary poetic self-location. A closer investigation of such literary geographies, however, reveals a more complex interaction of the two proposed models of the Caucasus –the horizontal articulation of a debatable land and the vertical perception of an overpowering beyond.

Shelley and Byron, along with John Keats, William Hazlitt, Leigh Hunt and others have often been grouped together by virtue of the frequent correspondences they maintained not only in terms of intellectual stance, but also through the circulation of references to one another’s works, exchange of ideas and poetic topoi. Critics like Jeffrey N. Cox and Nahoko Miyamoto locate them through their literary quests for a more expanded vision of poetic sensibility and landscape that extends beyond native limits and journeys across the then known and unknown world.\* Miyamoto correctly observes that this enlarged perspective coexists with British enhanced imperial projects and the expansion of the geographic span of representation, while introducing a vast terrain of self-location, does not necessarily mean crossing the boundaries of metropolitan Britain. Rather, previously circumvented lands mostly located in the Far and the Near East, are articulated as “dim” mirrorsofnative reality that either reproduce some of its features, or refract them into a reverse reflection, or blur them to the point of invisibility. The image of the East has ranged from dreams of edenic purity and a primordial beginning where one can be “born again”, as in the “white native” myththat fosters hopes of healing European society by “transplanting it” onto an indigenous land,\*\* as well as a reverse “transplantation” of distant lands onto native British soil, as an outcome of scientific expeditions and migration backed by the colonial project.

---

\* See Cox, Jeffrey N. *Poetry and Politics in the Cockney School. Keats, Shelley, Hunt and their Circle*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

\*\* The “white native” myth is persistently studied by Pratima Prasad in her monograph *Colonialism, Race and the French Romantic Imagination*. New York and London: Routledge, 2009.

At the same time, unknown lands have been persistently imagined as hostile and threatening to the familiar homeland. All these perceptions that formed part of colonial relations, resulted in a mediated interaction between cultures that, being subject to discourses of power, produced distant lands as mostly imagined figures.

Against this historical and cultural background, the later generation of Romantic poets depart from the same literary terrain where Wordsworth grounds his landscapes, and remodel it by a decentralising movement that removes the location of the poetic quests from the whereabouts of native familiarity and place them either in the expanse of the unknown “everywhere”, or beyond it. Often the destination of the journey is determined by a pursuit of poetic inspiration and the trajectory of the traversed space coincides with the act of creativity.

Shelley’s long poem “Alastor, or the Spirit of Solitude”(1815)has been subject to numerous critical interpretations due to the multiple aspects of the poetic journey it narrates. The journey unfolds as the lyrical speaker follows in the steps of an unnamed adolescent Poet who leaves his childhood home to travel the world in search of “strange truths in undiscovered lands” (77). Along his way, he traverses emblematic lands in the Mediterranean, the Middle, and the Far East such as Athens, Tyre, Jerusalem, Memphis and Thebes, Ethiopia, Arabia, Persia, Cashmere and, finally, the Caucasus, apparently the highest geographical point in his itinerary. As the external map of the poetic journey unfolds, the traveller experiences a changing landscape of inward self-location that ranges from his willingness to see the “thrilling secrets of the birth of time” (128) through the experience of a visionary Elysium while sleeping in Cashmere to death-wish on one of the summits of the Caucasus. Significantly, his final destination is imaginatively consistent with his love-sickness, exposing him to the highest end of his literal and imagined journey on a spot that is assumed to “overhang the world” (553). It is there that the poet expires his last breath and his death is not represented as an antagonism of mortal confinement and a limitless expanse, but occurs as a merger of the dying poet with the elements, a sort of metamorphic fossilisation that commits a human form to the landscape while, at the same time, the elements impart their own features to the human body: “He did place/His pale lean hand upon the rugged trunk/Of the old pine; upon an ivied stone/Reclined his languid head” (632-35). Told in retrospection and with the intensity of a hagiography, this metamorphic transformation is what makes “birth and the grave, [...] not as they were” (720) and serves as an itinerary to the narrating poetic speaker who, in a similar way, hopes that “my strain/may modulate with murmurs of the air,/and motions of the forests and the sea” (46-48).

The poetic journey can be read variously as an instance of solipsism, the philosophical conviction that it is our own life and reasoning that impart meaning to the surrounding world; as an occasion of Romantic Orientalism in line with the

discourse of imperial growth, studied by critics like Miyamoto; or as a rewrite of Greek and classical mythology invoking the relationship between the poet and the Muse of inspiration, according to an early-twentieth century reading.\* Focusing on the location of the literary Caucasus in the poetic quest, I suggest that the geographic expanse in Shelley's poem is structured by a poetic rite of passage in which the adolescent poet undergoes trials on his way to poetic maturity. The Latin epigraph to the poem, taken by St. Augustine's confessions, implies that he is "in love with Love",\*\* i.e. that he is looking for matching forms to his ideas and ideals which deprives him of the experience of a healthy surrender to difference. Thus, the poetic account of his itinerary, told by Shelley's equally self-consumed poetic speaker, abounds in images of places that are "seen", rather than "experienced", by the poetic eye that lingers over the landscape with an almost photographic detachment from it. Shelley's literary geography in this poem might hint at an overbrimming East consistent with European dreams of an idealised return to Edenic simplicity,\*\* but a closer reading reveals that it is the place where the Poet experiences his ultimate self-closure. The historical East enters the narrating poet's detailed account as a memory of old times, the "awful ruins of the days of old" (108); as a "meaning" and an "inspiration" that enables him to see "the thrilling secrets of the birth of time" (128), but its actuality remains elusive and unfathomable to the poet. Thus, he completely ignores the "Arab maiden" (129) who brings him food daily, but eagerly dissolves in the embracing hands of a dreamed veiled maid. The ensuing quests and sufferings of the poet result from his awareness that the corporeal form his idea of love takes does not have a matching counterpart beyond himself. His ensuing death-wish is a longing for self-dissolution – having embraced the corporeality of a dream, he is willing to disembodify it, which results in his own self-effacement, "'Vision and Love!'/The Poet cried aloud, 'I have beheld/The path of thy departure. Sleep and death/ Shall not divide us long.'" (365-68).

Significantly, the "path" to the poet's dream leads to the Georgian Caucasus. The location of the Caucasus in Shelley's poem follows a sequence of other topographic heights that, as Miyamoto observes, exemplify the tradition of the prospect poem: "the genre, in which by going up a high mountain, a poet acquires a vantage from which to organize the view" (108). Before reaching the Caucasus, the poet lingers on the top of Petra (the Sogdian rock) from where he gains a bird's-eye view of places that bear traces of Alexander of Macedon's invasions of the East – Aornos, the Parthian royal tombs and Balk (ancient Bactria). On his way, the poet encounters local inhabitants who "ministered with human charity/ His human wants" (255-56). But it is on one of the tops of the Caucasus from

---

\* Sir Herbert Read's 1963 address "The Poet and his Muse" delivered at a university meeting.

\*\* *Nondum amabam, et amare amabam, quaerebam quid amarem, amans amare.*

\*\*\* See Miyamoto's comment on Raleigh's *History of the World* (1614) that sets this tradition in Britain.

where he beholds a panoramic spectacle of the underlying world where, because of the spectacular altitude and the poet's borderline condition between the physical world and the landscapes of his imagination, the lines of ethnic, political and cultural division seem blurred and irrelevant:

the abrupt mountain breaks,  
And seems, with its accumulated crags,  
To overhang the world: for wide expand  
Beneath the wan stars and descending moon  
Islanded seas, blue mountains, mighty streams,  
Dim tracts and vast, robed in the lustrous gloom  
Of leaden-coloured even, and fiery hills  
Mingling their flames with twilight, on the verge  
Of the remote horizon (551-57).

The mountain summit constitutes a vertical boundary that subsumes the horizontal lines of division not only by making them appear invisible, but also by literalising the poet's frittering frame and condition between life and death, corporeality and dream. The solid rocks veiled by clouds represent the earth's ultimate limit in the atmosphere and as such they are both solid and exposed to extreme atmospheric conditions. In the poem, the Caucasus is not as solid as it appears to be – never visiting this part of the world Shelley most probably modelled it after reading avidly about the East from the then available accounts by writers, intellectuals and explorers. As Miyamoto argues, “Shelley's early interest in the East and India, which lasted till the end of his life, was [mostly] nourished by the works of Sir William Jones and other Orientalists and by Southey's *Oriental Poems*” (81-82). Miyamoto likewise argues that his poetic geography is largely imagined in an effort that subverts the previously established routes of western conquests of the East into a perspective that entails their interaction and mutual transformation.

I suggest that the body of the poet, symbolised by and symbolically merging with the body of the mountain, becomes a playground for this transformation on the mountain summit and on the way to it. First, it is important to note that Shelley's Caucasus is cavernous – the poet does not climb it, but is engulfed, while on board a small boat, by one of its caverns. The cavernous route is reminiscent of Shelley's manner of landscaping the Caucasus mountain range in his posterior drama *Prometheus Unbound*. There a cave, this time located in the Indian Caucasus, is the abode of a divinity, Demigorgon or Demiurge that operates as an all-containing figure, holding all versions and directions of the world together.\* Significantly, the poet's journey in “Alastor” bears traces of a Promethean quest that takes a more articulate form in his later work. With a cer-

---

\* See Miyamoto's comments on *Prometheus Unbound*.

tain Promethean effort, the poet holds to the lofty apparition of his intangible dream which he “steals” from the world of ideas to incorporate it in the tangible world. In the preface to the poem, Shelley warns that embodying his imaginations in a single ideal image, he “seeks in vain for a prototype of his conception” (Preface to “Alastor”). Discussing the poem as indicative of a particular creative stance, Sir Herbert Read suggests some insightful comments on Shelley’s perception of poetic creativity: “Shelley was a child of the Enlightenment, the first poet consciously of a scientific age, and though he does not surrender the special nature of the poetical faculty, he seeks (but does not find) an explanation of inspiration within the human mind” (151). Shelley’s poet encounters the figure of inspiration, but for him it becomes Alastor, a mythological being associated both with avengement and solitude, because in Shelley’s words, inspiration, “some invisible influence” that “arises from within” is “like an inconstant wind” that “awakens to transitory brightness” (Shelley, quoted in Read 151). The poet’s immaturity consists in his attempts to render this “transitory brightness” permanent and anchor it to a physical and tangible form.

The ultimate quest in the poem, can, therefore, be approached as a rite of passage, a rite of initiation of the adolescent poet into poetic maturity that takes place at the moment of his death. Relinquishing all creative authority, he finally becomes the subject, not the author, of a poem recited by the narrating poet. The end of the poem focuses on his quiet dissolution and merger with the mighty mountain:

He did place

His pale lean hand upon the rugged trunk

Of the old pine; upon an ivied stone

Reclined his languid head; his limbs did rest,

Diffused and motionless, on the smooth brink

Of that obscurest chasm;--and thus he lay,

Surrendering to their final impulses

The hovering powers of life (632-39).

The poet’s body gradually assumes the shape of the surrounding world in a reverse motion of self-effacement in which the hand, head and limbs finally become “an image silent, cold, and motionless” (661) like the “voiceless earth and vacant air” (662). Merging with the elevated mountain, his relics become a “debatable land” as is the mountain itself. On the one hand, his death leads to his disappearance in seeming oblivion, “still, dark, and dry, and unremembered now” (l. 671); on the other hand, he is identified as a “surpassing Spirit/Whose light adorned the world around it” (714-15) and whose “divinest lineaments,/Worn by the senseless wind, shall live alone/In the frail pauses of this simple strain” (704-06). Even prior to his death, when passing by the mountainous vil-

lages, the cottagers who are the geographical, cultural and ethnic “Others” in the poetic itinerary are intimidated by the poet’s “Otherness”: “[...] The mountaineer,/Encountering on some dizzy precipice/That spectral form, deemed that the Spirit of Wind,/With lightning eyes, and eager breath, and feet/Disturbing not the drifted snow, had paused/ In its career” (l. 257-62). The poet’s vision itself, which represents a reflection of his own uncertain self-location, projects a female figure that both appears to be a transformed version of “an Enlightenment revolutionary poetess who has ‘lofty hopes of divine liberty’” (Leask, quoted in Miyamoto 104), and a “visual image of the dark Other, which carries a hint of sexuality in its racial and cultural oppositeness” (Miyamoto 105). Longing for both aspects of the imagined ideal, the poet aspires after an unbound source of inspiration that mediates between self and other, body and mind, geographic, political and cultural divisions. This concept of poetic mediation is formulated in the introductory stanzas where the narrating poet wishes that his poetry “[m]ay modulate with murmurs of the air,/And motions of the forests and the sea,/And voice of living beings, and woven hymns/Of night and day, and the deep heart of man” (46-49). Both air and sea basins are natural connectors, voice enables communication, night and day are temporal slices of collective time and human heart can be a medium of attachment. The solitary poet fails in his trial as he does not step out into difference other than that conceived by his imagination. Paradoxically, his dying body turns into a living text that enters the repertoire of winds and forms part of the narrating poet’s circulating recitation.

The literary geography in Shelley’s poem, therefore, projects a space of cross-border relationships that subverts and redefines the conventional maps of British imperialism. A similar trend can be observed in the writing of other later Romantic poets whose work articulates the East and the Middle East. In Byron’s “Don Juan”, for instance, the figure of the European masculine seducer veils himself as an Ottoman womanwhile Leigh Hunt’s “The Trumpets of Dookarkein” revisits Alexander the Great’s raids in Caucasia only to show them as legendary, but ephemeral. In this context, the location of the Georgian Caucasus in Romantic literary maps coincides with a borderline that, by virtue of its spectacular height, offers a vantage point from where East and West can be imagined as implied in each other. The mountain turns out to be the symbolic locus of the Romantic ideal of a poetry of mediation, an art that recalls “Medea’s wondrous alchemy,/Which wheresoe’er it fell made the earth gleam/With bright flowers, and the wintry boughs exhale/From vernal blooms fresh fragrance!” (“Alastor” 672-75).



## BIBLIOGRAPHY:

**Lamont 2007:**Lamont, Claire and Michael Rossington. "Introduction".*Romanticism's Debatable Lands*.Eds. Claire Lamont and Michael Rossington. London and New York: Palgrave Macmillan, 2007.

**Miyamoto 1999:**Miyamoto, Nahoko. "*Strange Truths in Undiscovered Lands*": *Shelley's Poetic Development and Romantic Geography*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press Incorporated, 2009. All references are taken from the pdf version of her PhD thesis. Ottawa: National Library of Canada, 1999.

**Ratiani 2013:**Ratiani, Irma. "The Reflection of the Ethnical Terms 'Caucasus' and 'Caucasian' in Georgian literature".*Societal Studies*, vol. 5. 2013:1.111-119

**Read 1962:**Read, Herbert. "The Poet and his Muse".Eranos lecture from the *Sir Herbert Read Collection* in the McPherson Library of the University of Victoria. 1962. 146-148.

**Shelley 1816, 2017:**Shelley, Percy Byssche. "Alastor: Or, the Spirit of Solitude".*The Pennsylvania Electronic Edition*.Accessed 10.08.2017 at <http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/alastor.html> .

– Preface to "Alastor".*The Pennsylvania Electronic Edition*.Accessed 10.08.2017 at <http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/alastpre.html> .

## რომანტიზმის პოეტიკა Poetics of Romanticism

---

**TAMAR BARBAKADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **The Sestina – Six-Line Stanza in Nikoloz Baratashvili’s Lyrics**

Nikoloz Baratashvili is a reformer of Georgian verse, after Rustveli and Guramishvili, although his versification is notable for neither the establishment of new metres, nor harmony of rhythm.

The verse “\*\*\*Miyvars tvalebi mibnedilebi” (Love her languishing eyes) is written in two six-stanzas, singled out with two-line, two stanzas performed with “didbesikuri” (5/5/5), in our view, must be regarded as a refrain: characteristic of love theme, typical praise of sweetheart’s eyes in both of 15-syllabales is a conversation with the object of adoration beautiful eyes and like verse-songs of the oldest dialogue form, here too is heard traditional question and response: in the first two-line stanza (bb) first is response and then the question, and in the second two-line – vice versa.

**Key words:** Sestina, Nikoloz Baratashvili, “\*\*\*Miyvars tvalebi mibnedilebi”.

### **თამარ ბარბაქაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **ექვსტაეპიანი სტროფი – სექსტინა – და ნიკოლოზ ბარათაშვილის „\*\*\*მიყვარს თვალები მიბნედილები“**

პროვანსელი ტრუბადურების, კერძოდ, არნო დანიელის (XII-XIII სს.) მიერ შემოღებული და იტალიურ პოეზიაში დამკვიდრებული ევროპული მყარი სალექსო ფორმა – სექსტინა – ექვსი ექვსტაეპიანი სტროფისა და დასკვნითი სამტაეპედისაგან შედგება; იგი სარიტმო ერთეულების გარიტმის სქემის განსაკუთრებული სირთულით გამოირჩევა; თუმცა

იტალიურ პოეზიაში სექსტინას, საზოგადოდ, ექვსტაეპიან სტროფსაც უწოდებენ, რომლის I-IV სტრიქონები ჯვარედინი (abab), ხოლო ბოლო ორი – მოსაზღვრე (aa) რითმით არის გამართული (ტრევერი 1986: 575).

დასაშვებად მიგვაჩნია, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცნობილი ლექსი „\*\*\*მიყვარს თვალები მიბნედილები“ ორ ექვსტაეპედად დავეყოთ, რომლებშიც ერთმანეთს ერწყმის ინტერვალრითმიანი, ქართული ხალხური ლექსისთვის დამახასიათებელი სქემით დაწერილი კატრენი (aaxa) და მოსაზღვრერითმიანი (aa) მრჩობლელი.

ექვსტაეპიანი სტროფები ქართულ ლექსში აღორძინების პერიოდთან მკვიდრდება (სულხან-საბა ორბელიანის მიერ შემოტანილი: „შენყობილი“, „წყობილი“, „შერეული“, დავით გურამიშვილის „მოწყალეების კარი“, ვახტანგ VI-ის „რანი და მოვაკანი და...“, ბესიკის „ვარდო სასურო“, საიათნოვას „მტკვარი ამღვრეული...“, დიმიტრი თუმანიშვილის, მარიამ ბატონიშვილის, მირიან ბატონიშვილის, დავით ბატონიშვილის და სხვათა ექვსტაეპიანი სტროფები).

ნიკოლოზ ბარათაშვილი – ახალი ქართული ლექსის რეფორმატორი – გამოიჩინა, როგორც ცნობილია, მეტრიკაში ტრადიციისა და ნოვატორულის შერწყმის იშვიათი გემოვნებითა და მოულოდნელობით. „ბესიკურის“ გარდა, პოეტი სრულიად ახლებურ ფორმასა და ძალისხმევას ანიჭებს რვამარცვლიანი შაირით დაწერილ ლექსებს, რომლებიც, ერთი მხრივ, „ვეფხისტყაოსნის“ რუსთველურით, 16-მარცვლიანი შაირით, არის ნასაზრდოები, ხოლო მეორე მხრივ, შთაგონებულია ქართული ხალხური პოეზიის კილოთი (კაკაბაძე 1983: 60).

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა თავისი სამიჯნურო ლირიკის შედეგრი „მაღლი შენს გამჩენს“ ხალხური „მე ვარ და ჩემი ნაბადის“ რიტმით აამეტყველა. გავიხსენოთ პოეტის წერილი მაიკო ორბელიანთან: „აი, ამ ქართულს ლექსს გიგზავნი (იგულისხმება „\*\*\*მაღლი შენს გამჩენს“) მდაბიურულად დაწერილს, როგორღაც ფიქრში მომივიდა – „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ – იმის ხმაზედ“ (ბარათაშვილი 1992: 623). ეს ლირიკული შედეგრი ნ. ბარათაშვილმა დაბალი შაირის მეტრით (5/3//3/5) გამართა, თუმცა გართიმის სისტემა შეცვალა (aabb) და „ვეფხისტყაოსნის“ მოსაზღვრე (aaaa) რითმა არ გაიმეორა თავის კატრენებში:

მაღლი შენს გამჩენს, ლამაზო, ქალო შავ-თვალებიანო,  
დღისით მზევ, ღამით მთოვარევე, წყნარო და ამოდ-ხმიანო!  
შენის ლოდინით ვსულდგმულვარ, თაყვანს ვსცემ შენსა სახელსა,  
დედის ერთა ვარ, ნუ მომკლავ, ნუ დამანანებ სოფელსა!

ყარობი ვინმე მოვსულვარ, სოფლისა მუშა სანყალი,  
ამხანაგად მყავს ნაბადი, ძმობილად – ბასრი ხანჯალი,

მე სხვა სიმდიდრე რად მინდა? მე შენი გულიც მეყოფის:  
მის ფასი კიდევ საუნჯე ცას ქვეშეთ განა იმყოფის?  
(ბარათაშვილი 1992: 594)

არქაიზმებისა („...ცას ქვეშეთ განა იმყოფის?“) და ხალხური გამოთქმების („დედის ერთა ვარ, ნუ მომკლავ...“, „ამხანაგად მყავს ნაბადი...“) შერწყმით პოეტმა შეძლო ახალი ქართული პოეტური ენის, სალექსო მეტყველების ინტონაციის დაბადება: რუსთველური დაბალი შაირის რიტმით გამართული კატრენის სარიტმოდ და ინტონაციურ სტრუქტურის რეფორმირებამ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსს სიღრმე, ძალა, ეროვნული პოეზიის ნიაღვრის წინააღმდეგ დიალოგის უნარი დაუბრუნა, ქართულ ლექსს მკითხველი და მსმენელი გაუმრავლა.

სახოტო ლირიკისათვის კანონიზებული ოცმარცვლედის (5/5//5/5) ნახევარტაეპედი 5/5 (ს. გორგაძისეული „შავთელური“) ნ. ბარათაშვილმა სამიჯნურო ლირიკის სტრუქტურის საყრდენად აქცია და ორიგინალური სასიყვარულო ბარათებით გაამდიდრა ქართული პოეზიის ისტორია. ამ სამიჯნურო უსტარებში წარმატებით შეერწყა ერთმანეთს ძველი და ახალი; მნიგნობრული და ხალხური; „შავთელური“ (5/5) და „დიდბესიკური“ (5/5/5).

ათმარცვლედისა (5/5) და თხუთმეტმარცვლედის (5/5/5), კატრენისა და ორტაეპედის შერწყმით, ორი ექვსტაეპედით ინერება ლექსი „\*\*\*მიყვარს თვალები მიბნედილები“:

\* \* \*

მიყვარს თვალები მიბნედილები  
ეშხისა ცეცხლით დაქანცულები; 5/5  
მაგრამ როს ვუჭვრეტ, ზამბახ-ვარდთ ველად  
განენონვიან მათი ისრები.

მივხვდი, თვალებო, ჩემო მკვლელებო, მაგ თქვენსა ქცევას  
მაგრამ ვით ელით თქვენგან კოდილის თქვენგან გაქცევას? 5/5/5

ვიცი, რომ მტრობენ გულსა მგრძნობელსა,  
უნყალოდ ჰსტანჯვენ უნო მსხვერპლსა,  
მაგრამ რა ისართ ზეცად აღმართვენ, 5/5  
მათშივე ჰპოვებს საკურნებელსა!

თვალნო ლამაზნო, ვინ უძლოს თქვენსა ძლიერს ბასრობას  
თუ არა სჭვრეტდეს თქვენგან სიკვდილში თვით უკვდავებს! 5/5/5  
(ბარათაშვილი 1992: 589)

ამ ექვსტაეპედებში, რომლებსაც, შეიძლება, სექსტინები (როგორც უკვე ითქვა, იტალიურ პოეზიაში ექვსტაეპიანი სტროფი, რომლის I-IV ტაეპები ფვარედინი რითმით არის გამართული, ბოლო ორი კი – მოსაზღვრე რითმით) ვუნოდოთ, ბარათაშვილი ერთმანეთს უნაცვლებს კატრენს და ორტაეპედს: კატრენები ქართული ხალხური პოეზიისათვის ცნობილი ინტერვალისანი, აღმოსავლური რობაის რითმით არის გამართული (aaxa), ხოლო ორტაეპედი – მოსაზღვრე რითმით (aa).

1842 წელს დაწერილი ეს ლირიკული შედევრი, ორი სექსტინით გამოცემული, შეიძლება თამამად ითქვას, პროვანსელი ტრუბადურების სამიჯნურო სიმღერების მსგავსად, ტრფობის, სიყვარულის გზით, უკვდავების ამქვეყნიური ფორმის მიგნების ერთი ცდაა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის სამიჯნურო ლექსების მეტრიკას უჩვეულო ორიგინალობასა და მოულოდნელ რიტმულ რხევას სძენს ე.წ. „პეპელას“ ფორმის ლექსები: „საყურე“, „თავადის ჭ...ძის ასულს ეკ...ნას“: „ჩახრუხაულის“ საზომის მოდიფიკაციით სამ ტაეპად დატეხილი სტროფები (5, 5, 5/5), გრაფიკულადაც პეპლის ფრთას ჰგავს. ხუთმარცვლიანი ტაეპებითა (5,5) და სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) ჩახრუხაულის სტრიქონის მოდიფიკაცია პირველად გრიგოლ ორბელიანმა სცადა („სო... ორ...“, „აღბომში ღრაფინია ოპერმანისა“);

ნიკოლოზ ბარათაშვილის „საყურე“, ჩახრუხაულის მსგავსად, წინაცეზურულ შიდარიტმას ეყრდნობა და ექვსტაეპიან სტროფებად წარმოგვიდგენს სათქმელს:

ვითა პეპელა  
არხევს წელ-წელა  
სპეტაკს შროშანას, ლამაზად ახრილს,  
ასე საყურე  
უცხო საყურე,  
ეთამაშება თავისსა აჩრდილს.  
(ბარათაშვილი 1992: 573)

ანა კალანდაძის პოეზიაში ხშირად ჩნდება, საზოგადოდ, რომანტიკოსების, კერძოდ კი, ნიკოლოზ ბარათაშვილის საყვარელი სტროფი – სამ-ტაეპად დატეხილი ოცმარცვლედი:

ხელში დაირით  
ველებს დაივლის  
და უზუნდარას იცეკვებს გველი...  
(„ლოცულობს გველი“. კალანდაძე 2004: 109)

საინტერესოა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის სტროფიკა და რიტმი ანა კალანდაძემ 1995 წელს ამგვარი ვარიაციით აამეტველა ექვსტაეპედში:

მომცემს წყალობას ორივე სოფელი	(5/5)
სასწაული თუ იყო ცათანი	(5/5)
შენს ხსენებაზე	5
პეპლის მოფრენა...	5
გამოცხადებად შენად	(5/2)
ჩავთვალე.	3
(„მომცემს წყალობას“. კალანდაძე 2004: 474)	

ანა კალანდაძის ხუთმარცვლიანი ტაეპებით დაწერილი ლექსების მსგავსებას ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკულ შედეგებთან ყურადღება მივაქციეთ წერილში: „ბიბლიის ანარეკლი ანა კალანდაძის პოეზიაში“: „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში პეპლის მსგავსი საყურის რხევა გრაფიკულადაც პეპლის ხაზით არის გადმოცემული ისე, რომ მკითხველი არა მარტო შეიტყობს ამბავს, არამედ ხედავს, კიდეც საყურე-პეპლის მოძრაობას... ეს მეტაფიზიკური სიახლოვე მეტრიკის, გრაფიკის მეშვეობითაც ხდება საცნაური: პეპელა, როგორც კავშირის საშუალება იმიერსა და ამიერ ქვეყნებს შორის“ (ბარბაქაძე 2008: 29).

განსხვავებულია მეტრიკა, მაგრამ გრაფიკა პეპლის ფრთის მსგავსია ლექსისა „...ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“: იგი თხუთმეტმარცვლედით (5/5/5) არის შესრულებული:

ხმა საკრავისა,  
ნელ - ნარნარისა,  
სულს განახარებს,  
და მშვენიერის  
ენა ამიშლის  
გულისა ჭირებს!  
(ბარათაშვილი 1992: 575)

„დიდბესიკურის“ დატეხილი ტაეპები შიდარითმით არის ახმიანებული ამ ლექსში.

ბარათაშვილიდ ლექსის ამგვარ გრაფიკას ენათესავება გალაკტიონის ლექსი „ფარვანა“, რომელიც 1910 წელს დაიბეჭდა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ (1910, 18, გვ. 2):

ნათელს, ალგზნებულს,  
სხივით ანთებულს,  
შეფერადებულს,  
ჩემო ფარვანავ, თავზე ევლები,  
მაგრამ ვინ იცის,  
როდის დაინვის...

(ტაბიძე 1966, I: 95)

5-მარცვლიანი ტაეპები ერთმანეთს აქაც შიდარიტმით უკავშირდება, ხოლო ლექსის სტროფები ექვსტაეპიანია და ხუთმარცვლიანი (5; 2/3). ხუთმარცვლიანია „კნიაზ ბარათაევის აზარფეშაზედ“ (3/2; 2/3), რომელიც სამ ტაეპად არის დაყოფილი:

ამავსებ ღვინით,  
აგავსებ ლხინით.  
შესვი? გაამოს.

ს. გორგაძეს მიაჩნდა, რომ ამ ლექსის საზომი „დიდბესიკურია“ (5/5/5) და იგი ერთსტრიქონიანი სალექსო ფორმაა, ძველ ქართულ პოეზიაში გავრცელებული, „ტაეპი“ რომ ეწოდება და შინაგანი რითმები მისთვის აუცილებელია. პოეტმა „დიდბესიკურით“ დაწერა: „კახთა მიმართ“ (პოემა „ბედი ქართლისა“ შესავალი), ლექსის „მიყვარს თვალები მიბნედილები“ მრჩობლები და „ჩონგურს“ – სამი სამტაეპედისაგან შედგენილი ჰეტეროსილაბური ლექსის სტროფების ბოლო ტაეპები (5/5, 5/5, 5/5/5):

ჰოი, ჩონგურო, ნეტავი ოდეს  
ხმა მხიარული შენგან მსმენოდეს  
რომ უკუმყროდეს მე სევდიანსა გულისა სენი!  
(ბარათაშვილი 1992: 570)

როგორც ცნობილია, აღმოსავლური სალექსო ფორმების – მუხამბაზისა და თეჯნისისათვის – პოეტები (საიათნოვა, გრიგოლ ორბელიანი) ხშირად თერთმეტმარცვლედსაც (4/43) მიმართავდნენ. ნიკოლოზ ბარათაშვილმა 4/43-ით გამართა თავისი შედევრები: „სული ობოლი“ და „ჩემს ვარსკვლავს“, როგორც მიუთითებენ (ა. ხინთიბიძე, თ. დოიამვილი), ნ. ბარათაშვილმა ორივე საზომს (5/4/5, 4/43) სავსებით და სამუდამოდ ჩამოაცილა მუხამბაზის აღმოსავლური შინაარსი.

პოეტის რეფორმის არსის განსაზღვრისას საგანგებოდ მიუთითებენ: ფორმაზე აზროვნების, განსჯის დიქტატს (დოიამვილი 1999),

სალექსო სტრიქონის აგებისას აღქმისა და აზროვნების მეტონიმური პოლუსის წარმართველ ძალას (ლომიძე 2014), „ემოციურ ხარისხში აყვანილ ფიქრსა და განსჯაზე, მძლავრი ინტელექტის გულმხურვალე ღლაღისზე“ (ხინთიბიძე 2009).

ნ. ბარათაშვილის ლექსის თავისებურების ახსნისას ანგარიშგასანევია ვახტანგ კოტეტიშვილის მოსაზრება: „ნიკოლოზ ბარათაშვილი ძლიერია რიტმით და წყობილების შეფარდებით ლექსის თემასთან და გუნება-განწყობილებასთან... მან აუარებელი ემოციური სიმაღლე შესაფერ ზომამი მოაქცია და შემოქმედების მახვილი კი ემოციების სიღრმეზე დატოვა“. საგულისხმოა XX ს. ცნობილი ქართველი პოეტების მიერ შეფასებული ბარათაშვილის ტაეპის ძალა: „...შენი სტრიქონი, სააკაძის ხმალივით ბასრი“ (ლადო ასათიანი), „მთიდან ქუხილი ბარათაშვილის“ (ალექსანდრე აბაშელი).

აკაკი განერელია ერთმანეთს ანათესავებს შავთელის ოდებისა და რომანტიკოსი პოეტის „ჩემი ლოცვის“ ფინალურ ტაეპებს და აღნიშნავს: „ჩემს ლოცვაში“ იგი ადრესატს ცვლის შავთელთან შედარებით: ეს უკანასკნელი მიწიერ სიუზერენს აღუვლენს ლოცვას, ბარათაშვილი კი – ღმერთს...“ (განერელია 1978: 186).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის როლს XIX ს. ქართული ლექსის რეფორმაციისას აღიარებს ყველა: ეროვნული ლექსის თეორიისა თუ ისტორიის მკვლევარი, პოეტი თუ კრიტიკოსი, მაგრამ სრულიად გამორჩეული ღირებულება ენიჭება ჩვენთვის გალაკტიონ ტაბიძის შეფასებას ამ მხრივ: „ბარათაშვილმა, როგორც ყველა ბუნებით დაბადებულ მგოსანმა, იმთავითვე დაიმონა ფორმის სიძნელე და გახდა ბატონი თავისი სტილისა... (ტაბიძე 1975: 62); „...ბარათაშვილის მიერ უარყოფილია რითმის ისე გაგება, როგორც ესმოდა რუსთაველს. ბარათაშვილი ეყრდნობა მხოლოდ და მხოლოდ შინაგან რიტმს“ (ტაბიძე 1975: 141).

რომანტიკოსი პოეტის სახოტბო-სამიჯნური ლექსი „\*\*\*მიყვარს თვალები მიბნედილები“ ქართული ლირიკის გამორჩეული ნიმუშია. იგი ე.წ. ნარევი სტროფებითა და საზომებით დაწერილ ლექსად არის მიჩნეული: ორი კატრენითა და ორი მრჩობლედით, შესაბამისად, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) და ბარათაშვილის ლირიკისათვის უჩვეულო თხუთმეტმარცვლედით, იშვიათი საზომით – ე.წ. „დიდბესიკურით“ (5/5/5).

საფიქრებელია, რომ „\*\*\*მიყვარს თვალები მიბნედილები“ ორი ექვსტაეპედით დაწერილი ლექსია: მრჩობლედად გამოყოფილი, „დიდბესიკურით“ შესრულებული ორტაეპედები (5/5/5/), ჩვენი აზრით, რეფრენია: სამიჯნური თემატიკისათვის დამახასიათებელი, ტიპური ხოტბა სატრფოს თვალებისა ორივე თხუთმეტმარცვლედში ტრფო-



ბის ობიექტის ულამაზეს მზერასთან გაბაასებაა და, უძველესი დიალოგური ფორმის ლექს-სიმღერების მსგავსად, აქაც ტრადიციული კითხვა-პასუხი გაისმის: პირველ ორტაეპედში (bb) ჯერ პასუხია და მერე – კითხვა, ხოლო მეორე მრჩობლედში – პირიქით.

ცნობილია, რომ ევროპული მყარი სალექსო ფორმები ჩაისახა პროვანსულ ხალხურ პოეზიაში, ამიტომაც გამეორებისაკენ ლტოლვა, რეფრენულობა მათს სტრუქტურაში თვალსაჩინოა; რეფრენული ფორმების ევოლუცია კი რომანული მყარი სალექსო ფორმებისა თუ სტროფების ჩამოყალიბების საფუძველია.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის 1842 წელს დაწერილი „\*\*\*მიყვარს თვალები მიზნედილები“ – ორი სექსტინით – ალბათ, პროვანსელი ტრუბადურების სამიჯნურო სიმღერის, სექსტინის სტროფით გამართულ ლექსად უნდა მივიჩნიოთ.

### **დამონშეგანი:**

**ბარათაშვილი 1992:** ბარათაშვილი ნ. *ქართული მწერლობა* ოცდაათ ტომად. ტ. IX. თბილისი: „ნაკადული“, 1992.

**ბარბაქაძე 2008:** ბარბაქაძე თ. „ბიბლიის ანარეკლი ანას პოეზიაში“. *ლექსმცოდნეობა*, I. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

**განერელია 1978:** განერელია ა. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი (ვარიაციები პოეტის თემებზე)“. *რჩეული ნაწერები*. ტ. II. თბილისი: „მერანი“, 1978.

**დოიაშვილი 1999:** დოიაშვილი თ. *ვერსიფიკაციული პორტრეტები*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1999.

**კაკაბაძე 1983:** კაკაბაძე მ. *ქართული რომანტიზმის ეროვნული საფუძველები*. თბილისი: 1983.

**ლომიძე 2014:** ლომიძე თ. *რომანტიზმის პოეტიკა*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014.

**ტაბიძე 1966:** ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. I. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

**ტაბიძე 1975:** ტაბიძე გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ბარათაშვილის რითმა“. *თხზულებანი* 12 ტომად. ტ. XII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

**ხინთიბიძე 2009:** ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსის ისტორია და თეორია*. თბილისი. თსუ გამომცემლობა, 2009.

**RŪTA BRŪZGIENĖ**

*Lithuania, Vilnius*

*Mykolas Romeris university*

## **Maironis's Collection of Poems "The Voices of Spring" - A Song For Lithuania\***

Works of famous Lithuanian poet Maironis (1862-1932) from the romantic period still enter top ten of the best Lithuanian poets. His lyrics collection "Pavasariobalsai" [The Voices Of Spring, 1895] became not only the herald of national liberation movement, but laid the basis of modern Lithuanian poetry, and established its valuable foundation. Aim of this paper is to look into this collection as a romantic worldview and a musical harmony inherent to romanticism as a song to Homeland; as well as discuss some images of Baltic mythology, which open new dimensions of Maironis's poetry. This paper will refer to works of V. Daujotytė, Ž. Ramoškaitė, D. Razauskas, W. Wolf, V. Zaborskaitė, etc., research will be based on comparative methodology.

**Key words:** Lithuanian romantic poetry, Maironis's "Pavasariobalsai" [The Voices Of Spring], poetics, folkloricity, musicality, sacrality, Baltic mythology, song.

**INTRODUCTION.** Maironis's collection of poems "Pavasariobalsai" [The Voices Of Spring] can be analyzed in many ways: as a trumpet of the national liberation movement from the Russian Empire at the end of the 19th century; as verses of the spirit of resistance (Catholic and patriotic trend) during the Soviet period (after the World War II at the beginning of the period of Khrushchev's Thaw publications of "The Voices Of Spring" in 1962 and 1966 reached the quantity of the unheard numbers of 15,000 and 35,000); as the basis of Lithuanian poetry school; as a foundation for civic, personal, and universal human values. This Maironis's work can also be perceived: as a song for Lithuania, which is still relevant today and which is close to the Lithuanian epic with its general panoramic view of a subject, poetry, folkloricity, mythological dimension, and expression of musicality.

One of the roots of Maironis's creativity and vitality was folklore, which got into the poet's bloodstream in his early childhood through his nanny, a lively and

---

\* Article is dedicated to 100th anniversary of the restoration of the state of Lithuania (February 16, 1918).

energetic young woman, singer and narrator, who wrapped him with a natural world of folk beauty and fantasy. There was also no doubt that his family had a conscious attitude towards their national culture: it was clear that verbal folk art was a value. Later, while studying at Kaunas Priest Seminary, Maironis as a future poet already “takes care of his knowledge of Lithuanian literature, philology, and folklore” (Zaborskaitė 1968: 12-13). Many titles of his poems reflect the world of Lithuanian legends and tales (“Milžinių kapai” [Graves Of The Giants], “Šatrijos kalnas” [Šatrija’s Hill], “Medvėgalio kalnas” [Medvėgalis Hill], “Dyvitis”, “Užkeiktas Skapiškio varpas” [Cursed Bell Of Skapiškis], “Jūratė ir Kastytis” [Jūratė And Kastytis], “Čičinskas”, etc.).

Though Maironis was very fond of music, but world of the great music was not so intimate to him (Zaborskaitė 1987: 299). At the same time, during the musical evenings, which were organized in his house, he willingly listened to the works of Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Friederic Chopin, and Lithuanian composers. Especially he was fascinated by musical improvisations on the themes of literature or nature. He also enjoyed visiting good concerts, performances, was interested in musical life of other countries (including Poland and the Czech Republic), supported young musical talents, even gave advice “how to convey melodiousness of the melody” (Augaitytė 1971: 20). The poet also closely communicated with composer Juozas Naujalis and often discussed new songs with him.

On the contrary, Lithuanian poets in 19th century very often were called bards. Consequently V. Landsbergis described Maironis as a poet-songwriter quite precisely: “Lithuanian poets who grew up in rural cottages and since their childhood heard the sound of folk songs echoing in the fields or the lingering in the evening twilight, naturally blended into Western romantic tradition and by their nature became poets-bards. Therefore, their lyrics, which has not yet managed to break away completely from a folkloric worldview, return to their native places as folk songs” (Landsbergis 1977: 5, 147).

During the period of the Lithuanian press ban (1864-1904) at the end of the 19th century so-called “Lithuanian evenings” began to appear, where Lithuanian plays were acted, numerous choirs performed songs, and Maironis’s songs were sung together with songs of other poets-bards. It is known that in 1896-1904, there were organized 84 secret evenings in Lithuania (Markeliūnienė 2012: 5). After the ban was lifted, surprising and extraordinary rise in cultural activity took place: newspapers were established one after another, books were published, art exhibitions were organized, societies started their activities. About 100 choirs started to function in 1905 in Lithuania. There were known approximately 200 locations where performances were played. In 1905-1915 about 1500 concerts

and the same number of theatrical performances (*ibid.*) took place. Composer Stasys Šimkus wrote: “The period when the press ban was lifted till the year of the Great War researchers who investigated the rise of Lithuanian national culture could call it the age of “Lithuanian evenings”. Scarcely any little churches did not create their own Lithuanian concerts and evening gatherings, at that time almost everyone, keeping oneself as a serious intellectual became a singer and an artist! <...> Our cultural and national rise was especially related to the song” (as cited in Markeliūnienė 2012: 5).

**PARTICULARITIES OF MAIRONIS’S POETRY.** Altogether, Maironis’s “The Voices Of Spring” is a collection of poems composed with an extraordinary musicality. Literary scholar Vanda Zaborskaitė, writing about dynamics and psychology of Maironis’s poetry, repeatedly emphasizes: “Instead of describing, deducting, and logically disclosing already completed meaning, a living psychological event is reinstated here. The principle of dynamic development determines the inner structure of Maironis’s poem, although this principle was not discovered immediately” (Zaborskaitė 1987: 148). She further states that “Maironis is not a poet of an immediate impression. A stable logical axis always rests in a lively texture of poems. <...>As a result, there is nothing irrational, illogical, or fragmented in compositions of Maironis’s poems, poetic motive is developed consistently, the structure of the poem is characterized by integrity and completeness” (Zaborskaitė 1987: 152). So, foundations of formation of the structure of Maironis’s poetry are perceived quite differently: two different origins are emphasized—logical and emotional, as a living psychological process, based on a logical axis (more about the musicality of the poet’s works, especially in the aspect of form, see: Brūzgienė 2004).

In Maironis’s poetry there are many parallelisms of folkloric nature, poems with expanded stanzaic form, folkloric epithets, symbols, diminutive stylistics (young sister, young lad, green little rue, little bird, cuckoo, young stallion, granny, country, green forest), and they are intimate to a rural man, so altogether they have become an archetypal basis of national professional poetry. The most striking feature is the form of couplets, which are missed only in the oldest songs. Frequent refrains, repetitions of various forms and poetic devices are comparisons, metaphors, forms of parallelisms which are developed in various ways, multi-layered symbolism, epithets and abundant diminutives. The poems of Maironis are most often based on the four-line stanza (“Vasaros naktys” [Summer Nights], “Aš norėčiau prikelti” [I Would Like To Revive], and others), or on the six-line stanza (“Kur teka Šešupė” [Where The Sheshupe Runs], “Marijos giesmė”, [Maria’s Song], “Trakų pilis” [Trakai Castle], and others). There are also couplets

(“Užtrauksim naują giesmę” [Let’s Sing A New Song], etc.), expanded compositions, works based on parallelisms (“Uosis ir žmogus” [Ash Tree And The Man], “Augo putinas” [The Snowball Tree Grew]) and others.

**MUSICALITY OF MAIRONIS’S “THE VOICES OF SPRING”.** Musicality of poetry can manifest in several respects (see Wolf 1999). **First aspect of relation of music and literature is “music and literature” i.e. vocal genres.** Maironis’s verses became literary songs, which melodies resemble folklore, and they are being sung up to the present day. Poet’s words reached the wider circles of people in towns and villages in the form of singing, some of poet’s texts became so traditional and common that they turned into the folk songs. The most popular ones (according to data in the chapter of Literary songs of the Lithuanian Folk Songbook Catalogue (Ramoškaitė 2013: 17): “Einagarsasnuorubežias” [The Sound Comes From The Borders] – 137 (47), “Už Raseinių ant Dubysos” [Behind Raseiniai On Dubysa’s Shore] 63 (25), “Jau pavasaris atėjo” [Spring Has Come] 55 (15), “Ar skauda man širdį” [Does My Heart Hurt?] 41 (4), “KurbėgaŠešupė” [Where The Šešupė Runs] 29 (15), “Tupi šarka ant tvoros” [Magpie Sits On The Fence] 28 (4), “Miškas ūžia” [Forest Sounds] 25 (8), “Sunku gyventi žmogui ant svieto” [It Is Hard For A Man To Live In This World] 25 (4), “Kur lygūs laukai” [Where The Level Fields] 24 (8), “Lietuva brangi” [Lithuania Dear] 23 (7), “Užtrauksim naują giesmę, broliai” [Let’s Sing A New Song Brothers] 21 (8), “Oi neverk, motušėle” [Oh, Don’t Cry Mother] 20 (5); (the first number indicates the number of song recordings, the second one shows its melodious versions– R. B.). Song “Einagarsasnuorubežias” [The Sound Comes From The Borders] still exists in our days, and is sung by folklore ensembles, bards singing poetry, and even rock musicians in their own way. Especially this song, like “Lietuva brangi” [Lithuania Dear] and “Oi neverk, motušėle” [Oh, Don’t Cry Mother], “Nebeužtvenksi upės bėgimo” [You Can’t Stop The River Flowing] has become actual and important during period of the revival and restoration of independence of the end of the 20th century).

Maironis’s poetry inspired the work of professional musicians at the same time. At the end of 19th century and in the first decades of the 20th century, Juozas Naujalis and Česlovas Sasnauskas created songs after Maironis’s poems, as well as AleksandrasKačanauskas, JuozasTallat-Kelpša, JuozasGrudis and others (as writes musicologistJuozasŽilvičius in his article “Maironis in Sounds” until the 7th decade 35 professional composers created about 83 songs (Markeliūnienė 2012: 7). Among the composers the most popular poems by Maironis are “Mano gimtinė” [My Motherland] (even 7 different variations of this song are known) and “KurbėgaŠešupė” [Where TheŠešupė Runs] (5 variations)(ibid.)

**Other aspect of relation of literature and music is “music in literature”:** **it is the supposed verbal music** (musical terms, impressions, intertextual references). For example, the names of the poems are “Tėvynėsdainos” [Homeland Songs], “Duetas” [Duet], “Bažnyčiojgieda ’aleliuja” [“Halleluah” Is Sung In The Church], “Marijosgiesmė” [Mary’s Song], “Paskutinisakordas” [The Last Accord], “Varpai” [Bells], “Užtrauksim naują giesmę” [Let’s Sing A New Song], “Birutėsdaina” [Birutė’s Song], “Rekviem” [Requiem]. Musical vocabulary is found here too (Lithuanian pagan priest *vaidila*, chordophone type instrument *kanklės*, harp, hymns, chords of songs, violin, lullaby, etc.) [golden *kanklės* of vestal virgins], “dainius” [bard], “strings were singing so sweetly”, “bells ring, hum and clatter”, “folk song” and others.

**Second aspect of “music in literature” is the supposed word music** (phonics, metrics, intonational-syntactic derivatives, repetitions, etc.). The dynamics of Maironis’s poetic language musicality and various aspects of phonics, perhaps, the most comprehensively (and so far unsurpassed) is discussed by Juozapas Girdzijauskas. According to the academic, “any sound of words will not trigger emotions, unless there is an internal connection among them. On the other hand, intonational sounding of words in the artistic poem always helps to grasp the essence of those connections, correctly and completely” (Girdzijauskas 1966: 267). Here the literary scholar explains that the best poems by Maironis are intrinsic with the harmony of the inner composition, because poet shaped “all, both semantic and intonational-rhymed elements of the language (dynamics, melody, syntactic structure) as a direct expression of poetic experience, at the same time he reached an organic unity of content and form, psychological persuasion and suggestion” (Girdzijauskas 1966: 269).

**Third aspect of “music in literature” is an expression of analogues of forms and technique of music in literature.** There are an endless number of forms of music and analogues of technique in both, music based on classical principles and contemporary one. All are grounded on ontological principles of music in time arts (see Karbusický 1997: 16-21)\*. What are the analogues of

---

\* Vladimir Karbusický, a famous semiotic and musicologist, searching for similar primary forms, reveals six existential musical modes, corresponding to six archetypal universal principles which create these forms, and which he describes in more detail in his article “Anthropological and Natural Universals in Music”. In his opinion the first principle relates to an initial zero condition, meaning silence, chaos, and formless state. The second principle (I form) is a reproduction of infinity, where time is running on the principle of energy: repetition – variation. The third principle (II form) is a tectonic sequence, compiled by principle of addition (as an elementary imitation or heterophony, canon, fugato, fugue). The fourth principle (III form) is the rotation with a constant return to the starting point. Main movement of energy is the movement in a circle (rondo form, etc.). The basis of the fifth principle (IV form) is a starting point - mixing - coming back. This symmetry of ABA later was introduced into the principle of the Hegelian triads:

musical models in Maironis's poetry? Some of his poems are close to Liedforme - two-part (*aa*, or *ab*), three-part form (*aba*). "Ne pranašas" [Non-Prophet] resemble a two-part, single-theme reprise form; "Malda" [Prayer] is a two-part single-theme non-reprise form with introduction and codetta, and "Rudens dienos" [Autumn Days] are similar to a three-part single-theme non-reprise form. In the works of Maironis, different variations can be found ("Vasaros naktys" [Summer Nights], "Miškas ūžia" [Forest Sounds], "Vilnius"), dialectics of sonata (ballad "Jūratė ir Kastytis" [Jūratė and Kastytis]), a complex variant of a three-part form (ballad "Čičinskas"), etc. These are just a few examples of musical analogues forms in the works of Maironis, but such internal musicality in combination with other manifestations of musicality, creates a special sonority of the verse.

**ASPECTS OF SACRALITY IN THE OEUVRE OF MAIRONIS.** Let's raise the question again why Maironis's collection of poems "The Voices Of Spring" still sounds like a song? Why is he so deeply entangled into mentality of Lithuanians like a poetic and symbolic archetype of a song-hymn? Is it just because of folkloric images entwined in the folk songs: little orphan girl, green woods, sky, stars, maiden like a lily, lad like a clover, stallion, rue, sword, bird, etc.? Or is it just because of these images, his verse sounds like a poetic song for Lithuania, for its heroic past, free human spirit, subtle feelings for nature, a meditative look into heaven, thinking about existence in a human and a divine aspect...

It is agreed that Maironis's "The Voices Of Spring" still resounds. And not only because in our childhood grandmothers or choirs sang the most popular Maironis poems during concerts: ("Kurbėga Šešupė" [Where The Šešupė Runs], "Milžinkapis" [Tomb Of A Giant], "Lietuva brangi" [Lithuania Dear], "Nebeužtvenksi upės bėgimo" [You Can't Stop The River Flowing] and others, which had a sound, the heroic images of the past, and the word "Lithuania" which made the heart grow sweet; they have grown in our subconscious as archetyp-

---

thesis - antithesis (negation) – synthesis (negation of negation). According to Karbusicky, the specific German song Lied (as ABA) in the form of sonata (a three-part form of the complicated structure) emerged, inter alia, in the course of cultural evolution. The sixth principle (V form) is based on the mythical quadrangular dimension, which, according to C. G. Jung, is modified in the existential level. All these principles during the course of cultural evolution formed basic archetypal musical models (two-part form, three-part form, variations, rondo, sonata). Musical models (forms) and technical analogues in literature can be analyzed on the basis of the method of functional analysis (Viktor Bobrovsky, Hugo Riemann, Hermann Erpf, and on the basis of systematics of the principles of formation of contemporary music). Speaking about musicality of the literary work, we should differ the form as architectonics (in music this form is as a result) and internal form of a poem (in music this form is as a process; more about the analogues of musical forms in literature refer to works by Wolf, Brūzgienė, Česnulevičiūtė, etc.).

al, infinitely dear, sacred images. (The famous poem “Lithuania Dear” (music by Juozas Naujalis), which is similar to “Tautiška giesmė” [National Song] by Vincas Kudirka, became an unofficial Lithuanian anthem for many years, which inspired the formation of national identity and survival through the years of national revival and all occupations (19th-20th centuries). And not only because during the Singing Revolution (the end of the 9th decade), in the struggle for freedom of Lithuania, rock singers travelled around the country with Maironis’s song “Einagarsasnuorubežiaus” [Here Comes The Sound Comes From The Borders] and “Lietuvabangi” [Lithuania Dear] and raised people’s spirit, and strengthened faith for the free Lithuania.

**Christian sacrality.** Several of Maironis’s songs (“Marija, Marija / Skaisčiausia lelija” [Mary, Mary / The Most Beautiful Lily]) during the Soviet times, when it was forbidden even to mention the name of God, have been sung in churches and elevated the hearts of people towards heaven and into the transcendence of divine existence. Academician Viktorija Daujotytė writes, that his music (by Antanas Kačanauskas), “together with Antanas Strazdas’s poem “Pulkim ant kelių” [Fall On Your Knees] of the 19th century is the most important Lithuanian religious song. It can be called a religious anthem extending the space of faith and general spiritual understanding” (Daujotytė 2012). The song “Mary, Mary”, which is often referred as religious anthem of Lithuania, ends the solemn masses. It is sung during noon mass and at the funeral\*. A scholar puts forward the most important features of sacrality in his works: “Poets, who have already become part of a national history, appear to be like *invulnerable spiritual supplies*. They must exist and they have to be protected. <...> Feelings of Homeland and holiness should be protected not only as ideas but also as a state of mind, as a power of a deeply cognitive feeling to sense something what is not so tangible, as if it does not exist, which is only perceptible, and is raised by the language of the complex internal organization, which at the same time remains **transparent** and lucid” (in bold here and further on from V. D.; Daujotytė 2012). She also talks about a **silvery shine** of the state of a soul: the poem “Užmigo žemė” [The Earth Fell Asleep] by a young Maironis, where the silvery shine of the state of a soul is achieved, and rhythmic structures created in the Lithuanian language acquire

---

\* At the end of the 19th century, when the hymn “Marijos giesmė” [Mary’s Song] was created, Kostas Aleksynas writes that singing was an important part of everyday life in a religious Lithuania. “And how Lithuanians liked to sing - not just sing! Sing in a church, sing at home, in winter evenings, on Sunday mornings; sing in the fields during the Ascension Day, at the celebrations of sanctification of fields, they sang hymns adapted for every part of the ecclesial year. Even our beggar sings about the saints: George, John, Mary, and Jesus (Aleksynas 2012: 234). “Marijos giesmė” [Mary’s Song] far outweighs other hymns which were sung at that time, especially *cantic* songs, which mostly were poorly translated from Polish or Latin, and it is one of the most popular church hymns in Lithuania now.



a sound of silver: *Užmigo žemė. Tikdangaus / Negestaakyssidabrinės*/ The earth fell asleep. Only heaven / No eyes are silver. This Maironis's poem, written in 1895, is repeatedly analyzed and interpreted, can be considered to be the first lyrical programme of life of a Lithuanian soul with Lithuanian or **Homeland feelings** (Daujotyte 2012). Daujotyte writes further, that "Man cannot be a person without a high holiness—without the high meaning and in the presence of Apocalypse. In the time of lost freedom, when Maironis creations were limited and supposedly allowed in small amounts, he was the one who was dedicated to perform the public mission of the holy book (Daujotyte 2012). And its format was of a small prayer book which always was very convenient to carry...As the scholar wrote the poet "using Lithuanian language, created the high feeling of homeland as some kind of a spiritual custody for Lithuanians." This is why Maironis's "Pavasario balsai" [The Voices Of Spring], though there not a lot left of religious hymns here, it is still like the Scripture, like a prayers book, the Breviary... With a special purpose during the celebration of Maironis's 125th anniversary the famous Lithuanian poet and translator Sigita Gedaitis in his speech named Maironis as "The Last of the Titans". He said: "Maironis rises from the depths where the greatest European talents Michelangelo and Raphael, Leonard da Vinci, Goethe, Byron, and Bach grew and matured. He is one of these lagging giants on the outskirts of the Baltic, in a country called Lithuania /.../. So do not be afraid to admit that we have received our own Scripture, our Gospel and our Apocalypse with the works of Maironis" (as cited in Daujotyte 2012).

On the other hand, though Maironis often mentions the name of God and Lord in his texts, there is no specific reference to Jesus Christ or to other saints except Virgin Mary. The question may arise what God Maironis was talking about in his texts. Of course, being a priest, a professor of seminary, he did not think of any other God than the Christian.

**Indo-European sacrality and Baltic archaism.** Sometimes the language of poetry is analyzed by historical linguists as texts where proclaimed relics of the Proto-Indo-European language have survived, as if they were weathered morphs, which appear out of subconsciousness of the poet from the levels of Proto-Indo-European dialect. They express the archaic language layer, which depth reaches thousands of years (Toporov 1967). This phenomenon was discussed more widely in Lithuanian literature by Skirmantas Valentas (poetry of Albinas Žukauskas and Sigita Geda, etc. (Valentas 2007)\*. Is it possible to find in Maironis's lan-

---

\* It is worth to remember that in the living areas of the Balts, autochthons dwelled about 10,000 BC, that Indo-European nations were formed about 4000 (5000) BC, and the Baltic ethnos emerged around 3000 (4000) BC, that Baltic languages are the most archaic and the only ones living together with old Indo-European languages: Ancient Greek, Latin, and Sanskrit. It is also worth to remember that Baltic languages have a lot of special synonyms and diminutives, a

guage, apart the common features of the Lithuanian language, such archetypal elements as weathered morphs, which award his poetic language with the depths of the image of Indo-European world? - No, it is not. There are no such elements in his poetry.

In European culture from the times of Antiquity there are two types archetypal energy: the positive energy represents goodness and negative stands for evil, which are known in the form of Eros, the God symbolizing energy of love and creativity and the god of death Tanathos (the energy of death). These energetic beginnings, according to Carl Gustav Jung, are archetypal in the subconsciousness of a human (Jung 1999). In Christian culture, they acquire categories of good divine spirits, and evil satanic spirits, and manifest themselves in moral virtues or sins in the human soul and in its environment. Of course, the divine goodness, the origins of love and satanic rage, realities of vengeance also exist in the external world and manifest themselves with concrete images. According to Northrop Frye, two opposing worlds of deity and demon confront each other in a genuine myth, metaphorically identified with what is desired and what is not. The desired world is called the apocalyptic imagination by Frye, and the undesired one is the demon-like imagination (Frye 1990: 95-115)\*.

Analyzing the images of Baltic mythology, as well as the concept of divinity and devilishness, it would be interesting to introduce some other statements and interpretations by mythologist and folklorist Dainius Razauskas referring to his articles "Enigma Of Maironis" and "Maironis And The Old Tradition". The scholar writes that "in Maironis's poetry individual motifs of the old tradition are abundant, as well as complete themes, and even some kind of "poetic reconstructions" and interpretations happen <...>, in many cases it goes beyond the boundaries of traditions of ancient Lithuanians or the Balts and images, reminding the antiquity of Indo-Europeans or all mankind, reverberates back" (Razauskas2013/2: 25).I will briefly discuss some of the most important statements of his articles.

---

richness of adjectives' suffixes, an abundance of verbs, sensitivity of words referring to natural phenomena, etc.).

\* In the apocalyptic imagination, the human world created from the earth and sky is surrounded by primitive elements: water and fire, which connect the lower world to the sky, light and shining deities to the underground dominions of death. Flora is represented by gardens, parks, vineyards and roses. The humanized forms of the animal world are represented by pets, sheep and shepherds; the mineral world is depicted by stones, temples and cities. In total contrast to the apocalyptic imagination is the demonic world that is denied by prurience. Here the sky is never reached; the world is managed by invisible gods hostile to humans. Animals are represented by monsters and predators, flora is represented by plangent wood, the inorganic world by remains and deserts, and a straight road is replaced by a maze, relations of amiability by the hostility of humans and the world.

The old Baltic or Indo-European mythology highlights a divine identity of the Sun, his/her daughter *Aušra* [Dawn], motifs of the Moon, echoes of the holiness of forests, the warriors, the defenders of the Homeland, who are identified as giants, and enemies-strangers recognized as the forces of the low chthonic world in Maironis's poetry. In the poetry of Maironis, the sun has a mythological relationship with the Balts deity of heaven—the Queen of the Sky (Maironis 1988: 190; further, it will be references only to the pages of this publication):

*Apsisupusi šydu, auksu austu,raudonu, / Hidden in veil, woven in gold, in red,  
Saulė žengia per dangų karalienės gražybe! / Sun passes the sky as a beautiful  
queen!  
“Sauleitekant” [Sunrise]*

In the Baltic mythology, the Sun—the queen with golden hair, gives birth to a daughter, young and beautiful and as the daughter of the Sun, she has three golden stars behind her ear (folklore and mythology sources here and further below are cited from Razauskas 2013: 19). Daughter of the Sun, with her head decorated with stars, is expected to be *Aušrinė* [Dawn] - the goddess of the morning and the star (the scholar grounds his work on numerous examples of Lithuanian and Latvian folklore, the data recorded by historians, etc.). Generally speaking, gold is a universal symbol of the Sun, “metal of the Sun”, but also “golden hair” come from the ancient times and is characteristic to the Sun. In Russian folklore, the Sun, apart the golden hair, also has a golden crown (*I will get up early, white and pink, and wash myself with dew; I will release the golden plaits. When I climb up the mountains with a golden crown, when I look down with my bright eyes, both man and beast will rejoice* - “sunrise”) (as cited in Razauskas 2013: 21). Also, the Sun, a queen of the sky, after she descends into the bay in the evening, has lengthy baths (before going to rest the Sun dives for a swim, take a long bath like the sun in the bay, etc.). In *Rigveda* (X.37.9), the god of Sun is called *harikeśa sūrya* - the “golden hair Sūrja”; and his hair is compared to the rays of the Sun (X.139.1): “The Sunray, the golden haired Savitaras in the east raised the non-fading light” (Razauskas 2013: 22).

So the gold, the golden crown, the golden wreath, the golden hair are characteristic features of the Sun, so the golden veil itself also resembles with the Sun. According to the semiotician Algirdas Julius Greimas (1990: 131), the rays of the sun are the hair of the Dawn. The rising sun in the *Rigveda* is called the golden-haired, so it is the Dawn itself *Dawn the goddess... you... golden one*. Dawn is also related to the rays of the rising sun and their weaving: it is written in *Rigveda* (I.134.4) in the appeal to Vėjas [Wind]: *The bright dawns in the far way land*

are weaving the robes of happiness for you from the miraculous rays, or(II.3.6) dawn-nightthe joyfulweavers / they weave togetherkeeping heddles tight(as cited inRazauskas 2013: 23). In Maironis’s poem the veil of the queen of Sun is not just golden, but woven in gold: *Apsisupusi šydu, / Saulė žengia per dangų karalienės gražybe!* [Hidden in veil / the Sun passesthe sky as a beautiful queen!] (190).The fourth strophe of the poem “Vakaras” [Evening] sounds:

*Audžiaunurimęsauksosvajones / I was weaving in peace the golden dreams  
Aušrosspinduliais; /With rays of dawn;  
Lėkėjos, skrido, pilnosmalonės, / They were flying, racing in full of grace,  
Padangiukeliais/ On the paths of the heaven] (185).*

In Maironis’s poem the same words and in the same exact order alliterate *austi- auksas- aušros spinduliai* [weave-gold-rays of dawn]. as in traditional riddles. The mythologist concludes that Maironis followed the tradition of complete mythological themes, and particular individual mythical images, but also at the level of language, and not of any kind of language, but specifically of a traditional poetic language, and at the same time a particular poetic reconstruction took place (Razauskas 2013/2: 26).

In his other article “Maironis and the Old Tradition” the scholar writes that some motifs of Maironis’s poetry go beyond the boundaries of traditions of ancient Lithuanians or the Balts, and images, reminding the antiquity of Indo-Europeans or all mankind, reverberate back.For example, in the poem “Milžinų kapai” [Graves Of The Giants], it is said that Lithuanian warriors are compared with a roar of *Perkūnas* [Thunder], it means to *Perkūnas* himself:

*Sutrinko miškai / Forests have sounded  
Lyg Perkūnas aukštai, / As if Thunder in heights  
Ir štai netikėtai lietuviai / Lithuanians so unexpectedly  
Tarytum ugnis, / Like fire  
Kad ant stogo užšvis, / Which is lit on the roof  
Apraitė kryžiuočius užgriuvę./ Entangledcrusaders with tumble. (200)*

The warlord of Vedas period in India, the king, was ritually identified with a thunderbolt Indra, and the enemy was identified with Vritra, a mythical enemy of Indra, whose name became a common noun, especially when used in a plural, in itself simply means an enemy, an adversary. “Since the king is a representative of Indra, he, like Indra himself, firstly fights with demons, and only then - with the earthly enemies” (Hocart 1970: 157, cit. as inRazauskas). It is the same in

Europe: mounds in Lithuania were not only intended for defense, but they could have strong links with *Perkūnas*'s [Thunder] mythology. The military commander, residing on the hill, could have been mythologically recognized as *Perkūnas* (not necessarily deliberately), and during the war, when defenders of the castle were attacked by the "hillside" forces, who themselves were identified with the key mythological elements of the world of devilish underground and waters. *Perkūnas* is constantly and successfully fighting with this area\*. This tendency can also be illustrated by the last phase of the poem.

*Dabar ten baisu / Now it is scary*  
*Ir nakčia nedrąsu! / And it is a timorous feeling!*  
*Net vyrai aplenkti mėginą. / Even men try to avoid it:*  
*Esą tai senų / These are the old*  
*Kapai milžinų / Graves of the giants*  
*Ir kartais net pasivaidina. / And sometimes the ghosts reappear. (200)*

Maironis, in many of his poems, mentions graves of the giant [*milžinkapius*] (hills of the giants, hill-forts), which were erected by the warriors celebrate their victories. *Milžinai* [giants], i.e. the great and strong men are associated with the semantics of the greatness [*didelis*]- the smallness (*did-vyris* [the great man], *didžia-dvasis*, [the great soul] (in Hindu-*mahātmā* (<*mahā-ātmā*)) (cit. as in Razauskas 2013/2: 14). The poet calls the giants, wants to revive them as fighters for freedom.

*Aš norėčiau prikelti nors vieną senelį / I would like to revive even one old man*  
*Iš kapų milžinų / Out of the graves of the giants*  
*Ir išgirsti nors vieną, bet gyvą žodelį / And listen to a single but alive word*  
*Išsenujų laikų. / From these ancient times. (53)*

*Ten apleistospilysgriūva / The abandoned castles crumble there*  
*Ant kalnu aukštai; / On the mountains high;*  
*Milžinų ten kaulaipūva, / Bones of the giants rot there,*  
*Verkiaju kapai. / And their graves cry out for them. (64)*

---

\* *Perkūnas*'s enemy—the Devil, in Lithuanian folklore, is still depicted as a German (this image comes from the times of a struggle against crusaders. The centuries-old wars with German knights representing a different god, opposing to the god of *Perkūnas*, the god of war, could have influenced *Perkūnas*'s opponent to acquire a German identity). Thus, the demonization of the enemy in Lithuanian culture is based on the mythological model - the war is mythologically perceived as a battle among gods, and *Perkūnas* is considered to be the God of war of the Balts (at least of Lithuanians). Therefore, it is convincible that the opponent of this fight should be the Devil, who *Perkūnas* fights and persecutes (Vaitkevičienė 2007).

Poet connects the present spiritual insignificance with a soulless spirit (*bežadis*–*voiceless*), i.e. a soul which has no language (*bežodis*–*wordless*). Spirit and consciousness are frozen.

*Sudrebėtųkapai!... Ne kapaididžiavyrių / The graves should shiver!*  
*These are not the graves of the great men*  
*Užmigdyti tarp girių, / Who were put to sleep in the woods,*  
*Tikužmirusiosmūsūkrūtinės be žado, / Only frozen on our chest without voice,*  
*Be idėjos, be vado. / Without idea, without a leader.(53)*

The first step “in the resurrection, the first measure to regain *voice, soul* [žada] is the *word* [žodis], and not just any, neither a blank word, nor a superficial chatter, but the word from the chest, from the depths of the heart where a true great man, a giant of the old-time spirit sleeps. This is the word that *spells out* [ižodina] and *wakes up* [prižadina] the life-long spiritual traditions of a new life. Poet speaks out such a word in his verses (Razauskas 2013/2: 15). It is not for nothing that Balys Buračas did not doubt that this enchanted and cursed army of giants has helped us to win our freedom and independence (ibid.). Of course, as mythologist puts in, not in a direct and banal sense, but in a figurative sense, when the army of giants rose in the souls of Lithuanians, awakened by the rebirth of a voice, the voice of the old tradition, which had powerfully spoken through the mouth of Maironis (ibid.).

Briefly it can be mentioned a remarkable observation by the scientist about the parallelism and identification of *did-vyrių* [great-men] and *didžia-girių* [great-forests]. A son in a war for his homeland in the fight turns into a *ažuolapuikų* [marvelous oak]; in many folk songs and riddles there are parallels between parts of man’s body and the tree, or they are even made equal.

*Miškasverkiadidžiagirių; / Wood cries for the great-forests:*  
*Baisūskirviaijasiškynė; / Awful axes cut them down;*  
*VerkiaLietuvadidvyrių; / Lithuania cries for the great-men:*  
*Jūneprikeliatėvynė. / Even Homeland can’t revive them.(100)*

Cutting a tree in the garden means the death of a close person. (Forests in pagan Lithuania were sacred, and even now there are many of wooden chapels with sculptures of God Rūpintojėlis [Caretaker God on the cross] in the woods. He lives in the woods and looks after everything, both trees and birds.) Lithuanian goddess of the Forest Medeina used to say that Lithuania itself is in the woods, and when they are destroyed, Lithuania will be gone. The start of Lithuania’s de-

cline more or less had the same beginning with the felling of holy trees and sacred groves, and now, as fast as the felling of forests continues, Lithuania withers in our eyes (Razauskas 2013/2: 16). The forest belonged to God, and this spiritual tradition sounds in the verses of Maironis:

*O girios, girios!...atmintmalonu: / Oh, forests, forests!... It is so sweet to  
remember:  
Jos buvoDievo, ne dvaro.../They belonged to God but not to a manor house... (120)*

Lithuanian attitude to the forest, the wood as a place to feel the proximity of God, the presentiment of God, the place to appeal to Him, so it means a temple, and in recent times, like many of the other live manifestations of an ancient religion, it has survived in our mentality, moved into contemporary poetry and got firmly established like a Northern religion—religion of sacred forests (Daujotyte2012: 142).

The poem “Taipniekastavęsnemylės” [Nobody Will Love You So Much] remembers an old spiritual tradition, where poet admits his love to the Homeland, where the Homeland like a goddess, carries poet’s spirit to heaven—the kingdom of the dead, but altogether into the spiritual realm, because in the kingdom of heaven poet’s spirit recovers (Razauskas 2013/2: 18):

*Kassuteikė tau, numylėtagraži! / Who gave you, my lovely and beautiful!  
Tą įstabią, slaptąją galią./Such a magnificent and secretive power,  
Kuria į dausasjojodvasiaņeši;/With it you will carry his soul to the heaven;  
Vėldega jam noriaišalę! / His frozen wishes are burning again! (51)*

The implied blocking of a river and a flow, stopping of time and dawn, and the positive breakthrough after demolition of barriers (a fallen wall), which is accompanied by the lightning storms make the core of the poem “Nebeužtvenksi upės”[You Can’t Stop The River Flow]; according to mythologist, these are typical images of the so-called Main myth. Their essence consists of a fight of the God of Thunder (for Lithuanians it is *Perkūnas*) with the chthonic opponent - the devil, who can change himself into the forms of various mythical characters and animals or be recognizable from the inherent effects of his activity. This poem is simply regarded by the scholar as a poetic expression of the Main myth. In the poem Maironis invites:

*Ginkimekalbą, žemę, josbūdą! / Lets defend language, land and its manner!  
Stokim į darbąkaipmilžinai! / Lets stand up for work as giants! (107)*

These “giants” are also the discussed lightning-giants, inviting for a fight, and, at the same time, the giants of the hill forts - Lithuanian heroes of the past, our ancestors, who performed “thunderly feats” worthy of the Main myth (ibid). It is obvious that linguistic and mental references to the mythical or Indo-European mythology, and sometimes even the universal myths, are highlighted in Maironis’s verses. They seem to hide in the realities of everyday thinking, but at the same time they illuminate the meaning of words in different shades and different depths. Namely, these mythological codes present Maironis’s poetry with distinctive internal sound, flowing in the text as a sacred light arriving from the creators of the universe.

It would be meaningful to count statistically all mythical images in Maironis’s works, for example: how many times the sun, dawn, Perkūnas, tree, forest, heroes, giants, etc. is mentioned. The image of the Sun illuminates poetry with internal brightness, and in many places, possibly with the light of a mythical deity. Trees, forest, giants, Perkūnas, bring the existence of a human being closer to a paganistic natural worldview, etc. After counting the statistical data and their interpretations, mythical isotopes of the text, their peculiar “network”, “holding” a human being in the spiritual space could be much more highlighted.

## CONCLUSIONS

The collection of poems by the Lithuanian poet Maironis “Pavasario balsai” [The Voices Of Spring] (1895) is an exceptional phenomenon of Lithuanian culture both from the point of view of society and literature as if it is a compendium of the highest civic, spiritual, and poetic values and, at the same time foundation, which is relevant in all aspects of contemporary values even nowadays.

Themes in Maironis’s “The Voices Of Spring” are immensely multilayered. Many of his poetic motifs: folkloric (reflections from songs, legends, tales, myths), natural, existential, religious, historical, and national, which arise from liberation struggles, etc. creates an epic panorama of indigenous Lithuanian culture with its roots reaching distant ancestral times. The colourful strings of various motifs—an emotional harmony, sounds like a song of a pagan priest-bard (*vaidila*) or a holy hymn to Lithuania.

The miracle of Maironis’s poetry to stay relevant not only at the end of 19th century and at the beginning the 20th century during the National Liberation Movement, but also in the late 20th century during the Singing Revolution, is so astonishing and mysterious. Looking for an answer to this question, this article discusses more significant features of the poet’s biography, his relation with religious culture, presents an overview of the features of folkloric stylistics, and the



character of musicality of his poetry (verbal, word music, folkloric composition, tendencies of analogues of musical forms), emphasizes the abundance of works created as literary songs and songs by professional composers.

Mythological interpretation of his poetry opens up a deep semantic layer with its roots reaching an ancient spiritual existence of Balts, Indo-Europeans or even universal depths of the global concept of mythical world. It is possible that these archetypal echoes of imaginative mythology of Balts and Indo-Europeans are called “a spirit of ancestors” in contemporary culture and provide a very powerful force of excitement coming out from the very depths of existence for the nation.

Lithuanians fought for freedom, calling for heroes of the past—giants of a spirit, inspired by the divine power of warrior *Perkūnas*, with its origins reaching the Main myth—God’s struggle against manifestations of demonism, but not under the flag of Christianity. The history of Lithuania, strength and sanctity of its mythical and military heroes, and the worship of forests and trees (partisan fighters after World War II were “Forest Brothers”) is a unique force, which breaks through in the works of Maironis with the voice of God *Praamžius* [God of the Universe] and which provides eternal spiritual power to a small volume of poetry.

#### LITERATURE:

**Augaitytė 1971:** Augaitytė D. *Maironis ir muzika* (diplominis darbas). Vilnius: Muzikos akademija, 1971.

**Aleksynas 2012:** Aleksynas K., „Tu švieti aukštai...“: „Marijos giesmės“ giedojimo tradicijos klausimu. *Tautosakos darbai XLIV*, 2012, p. 234-241.

**Brūzgienė 2004:** Brūzgienė R. *Literatūra ir muzika: paralelės ir analogai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.

**Daujotytė 2011:** Daujotytė V. Lietuviųpoetinio gamtovaizdžio tradicija: Strazdas, Baranauskas, Geda (archetipai ir universalijos). *Acta litteraria comparative. Europos kraštovaizdžio transformacijos: savo ir svetimo susitikimai. Mokslo darbai*. Nr. 5/2010-2011. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2011.

**Daujotytė 2012:** Daujotytė V. Minėti Maironi, Lietuvą, viltį. Viktorijos Daujotytės kalba Maironio 150 metų sukakties minėjime Šiauliuose. <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2012-11-14-viktorijos-daujotyte-mineti-maironi-lietuva-vilti/90775>; *žiūrėta 2017-06-20*.

**Frye 1990:** Frye N. *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990. 6

**Greimas 1990:** Greimas A. J. *Tautosatminties beieškant: Apiedievisiržmones*. Vilnius: Mokslo–Chicago: Algimanto Mackausknygų leidimo fondas, 1990.

**Jung 1999:** Jungas, K. G. *Psichoanalizė ir filosofija. Rinktinė*. Vilnius: Pradai, 1999.

**Karbusicky 1997:** Karbusicky V. Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje. *Baltos lankos*, Nr. 9. Vilnius, 1997.

- Girdzijauskas 1966:** Girdzijauskas J. *Lietuvių eilėdara*. Vilnius: Vaga, 1966.
- Landsbergis 1977:** Landsbergis V. Senieji dainiai. *Pergalė*, 1977, Nr. 10.
- Maironis 1988:** Maironis. *Lyrika*. Vilnius: Vaga, 1988.
- Markeliūnienė 2012:** Markeliūnienė V. „Tautos dainelė, tu išlikai...“. *Krantai*, 2012, Nr. 4, p. 4-7.
- Ramoškaitė 2013:** Ramoškaitė Ž. Maironio poezijaliaudies ir kompozitorių kūryboje. *Tautosakos darbai*, XLV, 2013, p. 15-29.
- Razauskas 2013:** Razauskas D. Maironio mįslė. *Literatūra*, 2013, Nr. 55 (1).
- Razauskas 2013:** Razauskas D. Maironis ir senoji tradicija. *Liaudies kultūra*, 2013, Nr. 2 (149), p. 11-25.
- Топоров 1967:** Топоров В. Н. К истории связей мифопоэтической и научной традиции: Гераклит. *To honour Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday*, Vol. III, The Hague-Paris: Mouton, 1967.
- Vaitkevičienė 2007:** Vaitkevičienė D. Tarp emocijos ir ritualo: Baltų karo papročių pėdsakai. *Tautosakos darbai*, XXXIII, 2007.
- Valentas 2007:** Valentas S. *Mė(lynojo)nulio lingvistika Vlado Braziūno ir Sigito Gedos poezijoje*. Vilnius: Baltos lankos, 2007. Vilnius: LLTI, 2007.
- Wolf 1999:** Wolf W. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999.
- Zaborskaitė 1968:** Zaborskaitė V. *Maironis*. Vilnius: Vaga, 1968.
- Zaborskaitė 1987:** Zaborskaitė V. *Maironis*. Vilnius: Vaga, 1987.

## **P.V. DINERSHTEIN**

*Russia, Kazan*

*Kazan Federal University*

### **Du Maurier's Heroines: transformation of Romantic Uniqueness.**

The article deals with the transformation of the romantic uniqueness of the Du Maurier's heroines. For more than half of a century the writer had been creating female images, which found its reflection both in the representation and in the dynamics of these images. The author recreates the world through the eyes of a woman. Each story has no temporal completeness. The link of times becomes a source of strength for her characters. The artistic content of the image can vary from romantic interpretation to "realistic" earthiness, but this feeling always remains an indispensable guarantee of the continuation of life.

**Key words:** *English novel, Daphne Du Maurier, romantic interpretation.*

## **П.В. ДИНЕРШТЕЙН**

*Россия, Казань*

*Казанский (Поволжский) федеральный университет*

### **Героини Дафны Дю Морье: трансформация романтической исключительности**

Дафна Дюморье - известная английская писательница XX в. (1907–1989), чье творчество в критике зачастую относят к массовой литературе. В последние годы исследовательский интерес сосредоточен на жанровой специфике ее произведений. Так, в работе Е.Б. Борисовой и Л.В. Палойко отмечается, что у Дю Морье можно обнаружить элементы любовного романа, психологического детектива и интеллектуального триллера. Кроме того, отмечены и традиции женского готического романа. (Борисова ... 2012 [Online]). В свете нашей проблемы наибольший интерес вызывает доминанта женской позиции, неоднократно отмеченная критикой. Вне зависимости от жанровой специфики того или иного произведения внимание писательницы всегда сосредоточено на проблемах современности для того, чтобы найти ответы на вечные вопросы. В этом поиске самое активное участие принимает именно женщина с ее интуитивным умением нащупать истину.

Писательница создавала свои яркие женские образы на протяжении более чем полувека, что, безусловно, нашло отражение как в репрезентации, так и в динамике этих образов. Особый интерес в русле обозначенной проблемы представляет рассмотрение романов, написанных в разные периоды и принадлежащих различным формам художественности.

Материалом исследования стали романы «Дух любви» (1931), «Ребекка» (1938), которые критика единодушно относит к литературе fiction, а также романы «Мэри Энн» (1954) и «Стеклодувы» (1963), которые принято считать литературой non fiction.

«Дух любви» писался в контексте очень сложной и интересной эпохи модернизма, метафорично охарактеризованной как эпоха «гибели богов» (Толмачев 2003: 24). Название романа является строкой из стихотворения Эмили Бронте и говорит о связи с романтической эстетикой с ее культом индивидуальности и глубинным постижением духовного идеала, преодолевающего кратковременность земной жизни. Тема жизни и смерти имплицитно заявлена в названии романа, что свидетельствует о несомненных ценностных приоритетах автора в эпоху «гибели богов». Свой первый роман Д. Дю Морье пишет в жанре семейной хроники, охватывающей жизнь четырех поколений. Не вдаваясь в детали традиций

этого ставшего классическим жанра, отметим, что английская писательница главным героем романа делает женщину. Ее Джанет Кумбе, стоявшая у истоков истории семьи моряков и корабелов, становится главой этой семьи и ее путеводной звездой. В отличие от других представителей рода, Джанет Кумбе выделяется силой и неординарностью. Единственной ее слабостью является осознание того, что она женщина: *«Сильнее, чем когда бы то ни было, чувствовала она порыв и желание собрать все силы и идти быстро, но, взглянув на свое уродливое, бесформенное тело, закрывала лицо руками, стыдясь того, что родилась женщиной»* (Дю Морье 1931). Так, уже в своем первом романе Дю Морье прикасается к проблеме, позднее получившей название гендерной. Интересно, что ко времени написания и выхода в свет первого романа Дю Морье, в английских литературных кругах широко обсуждались уже написанные теоретические эссе Вирджинии Вулф («Своя комната» 1928г., «Три гиней» 1928г. и «Женские профессии» 1931г.). Однако нельзя сказать, что проблемы феминизма, заявленные В.Вулф, стали ведущими в творческих поисках Дю Морье. Мироззрение обеих писательниц было сформировано творческой средой их семей, однако философия эстетических принципов оказалась различной. Так, Вулф стремилась к откровенному эксперименту, тогда как Дю Морье свой первый писательский опыт оформляет как традиционную хронику. Исключительность ее героини обусловлена не революционными взглядами на равноправие полов и права выбора сексуального партнера, а ее цельностью, замороженностью морем и его тайнами. *«В этой книге у меня слишком много задач – хочу описать жизнь и смерть, здоровье и безумие, хочу критически изобразить существующую социальную систему, показать её в действии... Смогу ли я передать реальность?»* (Вулф 2009). Кажется, что эти сомнения испытывает Дю Морье, тогда как принадлежат они В.Вулф по поводу ее первого романа. При этом «описать жизнь и смерть, здоровье и безумие» и передать реальность, используя романтические символы и образ яркой, но уже умершей женщины, удалось и Дю Морье. И если эстетические поиски новых выразительных средств, привели Вулф к созданию текста «потока сознания», то Дю Морье в своем первом романе предпочла технику классического повествования, обогащенного романтическими традициями, лежащими в основе развития сюжета романа «Дух любви».

«Ребекка» является самым известным романом Д. Дю Морье. В критике он чаще всего рассматривается как одна из версий женского готического романа. Соглашаясь с исследователями относительно жанрового своеобразия этого романа, отметим и очень интересную интерпретацию готики, воплощенную в женских образах. Роман назван именем героини, умершей

задолго до начала повествования. Она, как и героиня «Духа любви», продолжает незримо присутствовать в жизни знавших ее людей. Так же, как Джанет Кумбе, она на протяжении всего повествования остается недостижимым идеалом, по крайней мере, для рассказчицы этой трагической истории. Совершенно очевидно, что Дю Морье развивает мотив смерти прекрасной женщины, который так одухотворенно звучал в поэзии Эдгара По. Однако взгляд писательницы оказывается несколько трезвее, по сравнению с великим американским романтиком. Вводя готический элемент, автор актуализирует такие аспекты бытия, как смерть, преступление, мистический ужас, тайна, иррациональное. И как выясняется в конце романа, все они связаны с «идеальной» Ребеккой. Она была убита мужем в приступе безумия, вызванного безграничным цинизмом и бесстыдством утонченной красавицы жены. Так чарующая и одновременно пугающая тайна этой женщины обнажает проблему, которая занимает человеческие умы на протяжении веков и которую принято называть «войной полов». Одним из самых притягательных моментов этого романа является то, что даже в его финале, когда, казалось, сняты все покровы, так и остается непонятным, а кто же все-таки главная героиня – Ребекка или вторая миссис де Винтер, тихая, скромная и очень доброжелательная? На наш взгляд, Дю Морье, ломая принятые стереотипы существующих представлений о типах женской натуры, создает два полярных женских образа, являющихся двумя сторонами одной медали. Да, женщина может довести до безумия (как и в романе «Дух любви»), но она же может дать и силы для возрождения (и снова этот мотив идет из романа «Дух любви»).

Романы «Мэри Энн» и «Стеклодувы» критика, зачастую, относит к литературе non fiction, поскольку в основе этих произведений лежат семейные предания Дафны Дюморье. Прообразами героинь этих произведений являются прабабки писательницы. Художественные биографии этих женщин имеют много общего с героинями выше рассмотренных романов. Обе яркие, талантливые, сильные и цельные натуры, стремящиеся утвердиться в жизни в соответствии со своими собственными представлениями. Мэри Энн Кларк очень рано, будучи еще девочкой, осознает: *«Мальчики хрупки, мальчики плачут, мальчики изнежены, мальчики беспомощны. Мери Энн прекрасно знала это... Мужчины тоже хрупки, мужчины тоже плачут, мужчины тоже изнежены, мужчины тоже беспомощны. И к этому выводу Мери Энн тоже пришла на основе собственного опыта. Но мужчины ... зарабатывали деньги или сорили ими... Где-то здесь была скрыта несправедливость. Нарушилось какое-то равновесие»* (Дю Морье 1993: 19). То есть гендерная проблема снова заявлена. И, конечно, это не случайно. Некоторые биографы

Дафны Дюморье отмечают ее неоднозначную сексуальную ориентацию. Однако проблема намного шире, она фактически сформулирована в самом романе: «...ей удалось выяснить, к чему стремится мир, которым правят мужчины. Следовательно, надо стать им равной. Играть по их правилам, в полной мере используя свою интуицию» (Дю Морье 1993: 122).

Как главное качество этой героини Дю Морье подчеркивает деятельный оптимизм ее натуры. Это подтверждается и анализом художественного пространства биографии Мэри Энн, которая все время куда-то едет, меняет страны, города и улицы. «Они все время куда-то переезжали. Нигде не задерживались. Ее постоянно охватывало нетерпение, она никак не могла усидеть на месте – Элен называла это «мамина божественная неудовлетворенность», и в один прекрасный день начинались сборы, упаковывались сундуки, перевязывались коробки, и все трое отправлялись в дорогу в поисках какого-то недостижимого Эльдорадо» (Дю Морье 1993: 341).

Исключительность героини носит характер индивидуалистического бунта, но не романтического, как это было в «Духе любви», или патологически иррационального, как в «Ребекке», а вполне земного. «Она не будет терпеливо ждать, когда ей сделают предложение. Она не превратится в няньку и посудомойку» (Дю Морье 1993: 20). Интуиция влечет ее «в мир мужчин, который так далек от разбитых чашек, болящих детей и грязного белья». Симптоматично и то, что вещественным символом вожденной цели становится атрибут мужского костюма – серебряная пуговица, «которая раньше была на камзоле принца». Им только нужно найти потерянную пуговицу, «и благоденствие семьи восстановится» (Дю Морье 1993: 22). Знаменитая куртизанка пройдет свой путь взлетов и падений, обретет она и серебряную пуговицу. Очевидно, что моральные принципы не конек этой героини. Но этические проблемы не занимают центральное место в произведении. Образ главной героини формируется не за счет психологических переживаний, а благодаря ее мгновенной реакции на внешние импульсы враждебного мира, которым правит мужчина: «Один урок она усвоила навсегда: когда в момент опасности приходится принимать решение, нужно выбирать именно то решение, которое первым пришло в голову» (Дю Морье 1993: 119). Уже в детстве она категорически отвергла жизненную позицию матери: «у меня не было выбора» и выбрала свою, чтобы действовать. Событийно финал романа разочаровывает: все мужчины, которые были в ее судьбе, мертвы, а она, преданная и всеми забытая, возвращается в некогда ненавистное место. Но важно совсем другое. Жизнь Мери Энн Кларк, воссозданная в романе Дафны Дюморье, оказалась дорогой к самой себе.

«Стеклодувы» тоже можно назвать романом-биографией, в центре которого снова незаурядная личность. Здесь можно проследить все особенности, отмеченные в ходе анализа предшествующих произведений: особенность литературных традиций; доминирующая роль главной героини, которая не снижается с ее смертью, а, порой, и усиливается; активная позиция в устройстве жизни вопреки сложившимся стереотипам и нормам; проявляющийся чуть ли не в детстве бунтарский характер, позволяющий четко сформулировать жизненные цели. При этом взгляд 56-летней Дафны Дю Морье на судьбу женщины изменяется. Героиня «Стеклодувов» близка к идеальному образу. При этом он лишен романтической исключительности Джанет Кумбе, готической мистики неистой Ребекки, или этической неразборчивости Мэри Энн Кларк. Образ Магдлены вызывает восхищение и чувство гордости за причастность к делу женщины, за то достоинство, с которым эта героиня: *«После целого дня хлопот по дому и по хозяйству на ферме... способна была написать письмо на три страницы по поводу цены на партию товара, отправляемого в Париж, потом бежать и варить кофе отцу и остальным мастерам, работающим в ночной смене, вернуться домой, поспать час-другой, а потом встать в пять часов, чтобы присмотреть за утренней дойкой»*. А все потому, что *«она была свободна, могла организовать свою жизнь так, как она считала нужным. Здесь не было строгих глаз, которые могли бы за ней следить, некому было ее критиковать или обвинять в нарушении традиций или обычаев, а если родственники ее мужа и осмеливались это делать, то она ведь была женой управляющего, и у них быстро пропадала охота повторить свои попытки»* (Дю Морье 1963).

Подводя итог, следует подчеркнуть, что анализ нескольких произведений писательницы не может гарантировать исчерпывающей глубины исследования проблемы. Однако уже на примере рассмотренных романов можно сделать определенные выводы. Так, совершенно очевидно, что Дафна Дюморье предпочитает воссоздавать мир, увиденный глазами женщины, не только потому, что она сама женщина. У нее есть романы, написанные от лица мужчины («Дом на берегу»). Наибольший интерес представляет то, что любая история, ею поведанная, не имеет временной завершенности. Идет ли речь о жизни поколений одной семьи («Дух любви»), таинственных событиях готического Мендерли («Ребекка»), драматических перипетиях судьбы куртизанки («Мэри Энн») или тяжелых буднях женщины, хранящей огромную семью («Стеклодувы»), источником силы всех ее героинь становится интуитивное ощущение связи времен. Художественное наполнение образа может меняться от романтической интерпретации до «реалистической» приземленности, но это ощущение всегда остается непреложным залогом продолжения жизни.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Борисова ... 2012 [Online]:** Борисова Е.Б., Палойко Л.В. *Образ главной героини романа Д.Дю Морье «Ребекка» как предмет изучения лингвопоэтического изучения.* Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-glavnoy-geroini-romana-d-dyu-morie-rebekka-kak-predmet-lingvopoeticheskogo-izucheniya>

**Вулф 2009:** *Дневник писательницы* / Вирджиния Вулф: [пер. с англ. Л.И.Володарской; предисл.Е.Ю.Гениевой]. М.: Центр книги ВГБИЛ им. Рудомино, 2009. 480с.

**Дю Морье 1931:** Дю Морье Д. *Дух любви.* [online]. Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=21635>

**Дю Морье 1993:** Дю Морье Д. *Мэри Энн.* М.: Панорама, 1993. 464с.

**Дю Морье 1963:** Дю Морье Д. *Стеклодувы.* [online]. Режим доступа: <http://lib.ru/DETEKTIWY/DUMORIE/stekloduwyt.txt>

**Толмачев 2003:** Толмачев В.М. *Зарубежная литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений* / В.М.Толмачёв, В.Д.Седельник, Д. А. Иванов и др.; Под ред. В. М.Толмачёва. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С.24.

## EKA VARDOSHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### **Moon Image in the Poetry of Nikoloz Baratashvili and World Romanticism**

Between poetries of N. Baratashvili and the World Romanticists ideological and artistic affinity.

Moon image is visible in his poem “Dusk on Mtatsminda”, where the poet desires to perceive “the spirits’ holt”, but he confesses that “Alas, the mortal e’er ignore the will of God!” The poet compares the moon with the soul of a person exhausted with fervent prayer.

Such perception of the nature is revealed in the poem of Leopardi “To the Moon”.

In the poem of Heinrich Heine “Mountain Idyl” a symbolic meaning of the moon is not visible.

The notion of the moon is characteristic for Al. Chavchavadze’s and Goethe’s poetry.

**Key words:** moon, Baratashvili, world, Romanticists



## ეკა ვარდოშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### მთვარის ხატება ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიასა და მსოფლიო რომანტიზმში

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება ქართული პოეზიის განვითარების ახალი ეტაპია. თავისი ლიტერატურული ნააზრევის არსით იგი დგას ისეთ შემოქმედთა გვერდით, როგორებიც არიან: ბაირონი, შელი, ლეოპარდი, ლამარტინი, მიცკევიჩი, ჰაინე, ლერმონტოვი და სხვანი.

გოეთესთან საუბრისას შექსპირის მაგალითზე ეკერმანი განმარტავს, თუ როგორ უნდა აღვიქვათ მწერალი: „შექსპირი რომ ინგლისური სინამდვილიდან მოგვეწყვიტა და განგვეხილა, როგორც მხოლოდ გერმანული მოვლენა, ისღა დაგვრჩებოდა, რომ ამ ბუმბერაზის სიდიდე რაღაც სასწაულად ჩაგვეთვალა. მაგრამ თუ ისევ თავის მშობლიურ ინგლისში დავსვამთ, თავისი საუკუნის ატმოსფეროში, სადაც ცხოვრობდა, შევისწავლით მის წინამორბედებსა და მემკვიდრეებს, უკვე იწყებს სუნთქვას ის ძალა, რომელიც მომდინარეობს ბენ ჯონსონიდან, მესინჯერიდან, მარლოდან, ბომონტიდან და ფლეტჩერიდან; მაშინ შექსპირი თუმცა ისევ ისეთ ბუმბერაზად დარჩება, მაგრამ მისი სულის ზოგიერთი დიადი მხარე თვალწინ ნათლად წარმოგვიდგება, რადგან მისი ნამოქმედარიდან ბევრი რამ უკვე დაჰქროდა მისი დროის ნაყოფიერ ატმოსფეროში“ (გოეთე 1988: 37).

ამდენად, ნ. ბარათაშვილის პოეზიაზე საუბრისას აუცილებელია გავითვალისწინოთ, რომ ქართული რომანტიზმის საფუძვლებია: ეროვნულ-სალიტერატურო ტრადიცია, XIX საუკუნეში საქართველოში შექმნილი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება და მსოფლიო ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ნააზრევი.

ბუნების განცდა, რომელიც ჟან-ჟაკ რუსომ დაამკვიდრა მსოფლიო ლიტერატურაში ბარათაშვილთან და ზოგადად ქართველ რომანტიკოსებთან ფილოსოფიურ დაკვირვებას აღძრავს. ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში ბუნებას თავისთავადობა დაკარგული აქვს. სევდა-მწუხარებით მოცული პოეტი ხშირად ბუნების წიაღში ეძებს თავშესაფარს. ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში ყველაფერი სიმბოლურია. თბილისი მის პოეზიაში სამი ძირითადი სიმბოლოს სახით წარმოგვიდგება: ყაზახის, მტკვრისა და მთაწმინდის. ყაზახი ცხოვრებისეული სიამოვნების სიმბოლოა, მტკვარი წუთისოფლის წარმავლობის,

მთანმინდა მაღალსულიერების, სინმინდის სიმბოლოა ბარათაშვილის შემოქმედებაში.

ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ლექსს „შემოლამება მთანმინდაზედ“, სადაც ჩანს ადამიანის გონების სწრაფვა უსაზღვროებისაკენ. მთანმინდის კალთებზე „ზენაართ სამყოფის“ შეცნობის სურვილი იპყრობს პოეტს, ცის ხატება მას გულზედ აქვს დაჩნეული:

„ანცა რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ,  
მეის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან,  
მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან!  
მე, შენსა მჭვრეტელს, მავინყდების სანუთროება,  
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს,  
ზენაართ სამყოფს, რომ დააშთოს ამოება“.  
(ბარათაშვილი 1972: 24)

და თავადვე აღიარებს: „მაგრამ ვერ სცნობენ გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს“.

ლექსის დასასრული ოპტიმისტურია და გამოხატავს ადამიანის სულიერ სწრაფვას სიკეთისაკენ:

„მწუხრი გულისა – სევდა გულისა – ნუგეშსა ამას შენგან მიიღებს,  
რომ გათენდება დილა მზიანი და ყოვლის ბინდსა ის განანათლებს“.  
(ბარათაშვილი 1972: 25)

აღნიშნული სტრიქონები თავისთავად უკავშირდება „მერანის“ ლოგიკურ დასკვნას. ლექსი მნიშვნელოვანია იმ მხრივაც, რომ მასში ჩანს მთვარის ხატება.

„გინახავთ სული, ჯერეთ უმანკო, მხურვალე ლოცვით მიქანცებული?  
მას ჰგავდა მთვარე ნაზად მოარე, დისკო-გადახრით შუქმიბინდული!“  
(ბარათაშვილი 1972: 25)

მხურვალე ლოცვით მიქანცებული ადამიანის სულს ადარებს პოეტი მთვარეს, და, ალბათ, ესაა მისი პოეტური გენიის ერთ-ერთი უმაღლესი გამოხატულება.

დაისმის კითხვა: როგორ ჩანს მთვარის სახისმეტყველება თავად ბარათაშვილის, ქართველ და ევროპელ მწერალთა შემოქმედებაში.

ბუნების ამგვარი აღქმა იკვეთება იტალიელი რომანტიკოსის ჯაკო-მო ლეოპარდის ლექსში „მთვარისადმი“. დამწუხრებული პოეტი მიმართავს მთვარეს:

„ო, ტურფა მთვარევ, მე ვიხსენებ გარდასულ ამბავს,  
 აქ, ამ გორაკთან მოწყენილი ვიდოდი ოდეს;  
 რა სიმარტოვეს ვუძიებნივარ, შენი ნათელი  
 დაცრიატებდა ტყეთა ზემო, წყართა ზემო  
 მაგრამ სუსტი და ფერწასული მეჩვენე მაშინ  
 .....  
 ო, წყნარო მთავრევ ახლაც ტანჯვა წივის კარებთან  
 და სიმარტოვის მწარე კვამლით მევესება თვალი“.  
 (ლეოპარდი 1985: 78)

მთვარე პოეტის მესაიდუმლეა, მას უზიარებს დარდას და ნალველს. სიყმაწვილის გახსენება სიამეს ჰგვრის პოეტს, მაგრამ წარსულიდანაც უსასრულო მწუხრი და ტანჯვა გამოსჭვივის. ლექსს მონოლოგის ფორმა აქვს. თუმცა, ნ. ბარათაშვილის ლექსისგან განსხვავებით, იტალიელი ავტორის ლირიკული ქმნილების დასასრული პესიმისტურია. აღნიშნულ შემთხვევებში მთვარე გასულიერებულია.

ნ. ბარათაშვილისა და ჯ. ლეოპარდის პოეზიაში არსებობს ისეთი ლექსებიც, სადაც მთვარის სიმბოლური დატვირთვა არ ჩანს და ჩვეულებრივ, ავტორები მთვარეს ღამის სურათის ხატვისას იყენებენ. ასეთებია, ჯ. ლეოპარდის „მთვარის ჩასვლა“, ნ. ბარათაშვილის „ღამე ყაბახზედ“.

ჰაინრიხ ჰაინეს ლექსში „მთის იდილია“ მთვარის სიმბოლური დატვირთვა არ ჩანს. პოეტი მას პეიზაჟის ხატვისას იყენებს:

„ჩვენს ფანჯარასთან შრიალებს ნაძვი,  
 და უკაკუნებს რტოებს ნელ-ნელა,  
 მთვარით დაღვრილი ოქროს სხივები  
 მყუდრო ბინაში საამოდ ელავს“.  
 (ქიქოძე 1946: 539)

თუმცა, მთვარე აღნიშნულ ლექსში გასულიერებულია:

„მთვარე გადასცდა მაღალ მწვერვალებს,  
 ლურჯ ნაძვებს შორის გადაიმალა  
 ღარიბულ ქოხში მიმქრალი ჭრაქი,  
 ოდნავ ლაპლაპებს, ციალებს მკრთალად“.  
 (ქიქოძე 1946: 542)

მთვარის სახისმეტყველება ჩანს ასევე პირველი ქართველი რომანტიკოსი პოეტის ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში. ალ. ჭავჭავაძე იმ

შემოქმედთა რიგს განეკუთვნება, რომლის პოეზიაშიც შეერწყა ერთ-მანეთს აღმოსავლური და დასავლური ლიტერატურული ტრადიციები.

მთვარის სახისმეტყველება რიგ შემთხვევებში მის ლექსებში დადებით ემოციებს აღძრავს და გარკვეულწილად სასიყვარულო განცდებს უკავშირდება. გავიხსენოთ მისი უსათაურო ლექსი:

„მოვედ მთვარეო, შუქისა მფენო,  
მჭვრეტათავის განცხრომის აღმომაცენო,  
მოდით, მიჯნურთ დასნო, მჭევრისა ენით  
ჩემთანა, მნათობის სახის მაქენო“.

(ჭავჭავაძე 1986: 41)

ან მისი სხვა ასევე უსათაურო ლექსი, პირობითად შეგვიძია ვუწოდოთ „ბალახშ-ბეზეკის ბაგით სიტყვა წარმონაშობი“, სადაც ვკითხულობთ:

„ვლე, მთოვარეო! სრბოლით განაგდე ურვა-ჭმუნვა,  
დამატკბე აქამომდე რისხვითა შენით მთმობი“.

(ჭავჭავაძე 1986: 50)

მთვარის ამგვარი სახისმეტყველება ჩანს ნიკოლოზ ბარათაშვილის უსათაურო ლექსში „მადლი შენს გამჩენს“:

„მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო ქალო, შავთვალბიანო,  
დღისით მზევ, ღამე მთოვარევ, წყნარო და ამოდ ხმინო“.

(ბარათაშვილი 1972: 60)

საინტერესოა დახატული მთვარის სახე ლექსში „გოგჩა“. სადაც ჩანს ბუნებისადმი ალ. ჭავჭავაძის ფილოსოფიური დამოკიდებულება, რომ ქვეყნად ყველაფერი წარმავალია, მარადიულია მხოლოდ ბუნება. ბუნების რომანტიკული ხედვით „გოგჩა“ ენათესავება ლამარტინის „ტბას“, წარსულისადმი მიდგომით ბაირონის „ებრაულ მელოდებს“. სამეცნიერო ლიტერატურაში ასევე ხაზგასმულია, რომ „გოგჩა“ ემოციურად და პოეტური სახეებით ეხმიანება „ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობას“. მთვარის სახისმეტყველება „გოგჩაში“ დაკავშირებულია წარსულის განდიდებასთან:

„რავდენგზის მთვარეს, თავმომწონეს მათთან შთახედვით,  
უგრძვნია თვისი ჩაგრულ-ყოფა და მოღრუბლვილა!“

(ჭავჭავაძე 1986: 177)

მთვარის სახისმეტყველება დამახასიათებელია ისეთი დიდი შემოქმედისა და მოაზროვნის ლირიკისთვისაც, როგორცაა იოჰან ვოლფგანგ გოეთე. მისი ლირიკა გამოირჩევა ხალხურ პოეზიასთან სიახლოვეთ, რეალისტური ხედვით, ხშირ შემთხვევაში, ღრმად ადამიანური განცდებით. ლექსში „მთვარისადმი“, პოეტი მიმართავს მთვარეს, როგორც თავის სულის მესაიდუმლეს, რომელიც აუტანელი ნაღველის სიმძიმეს უმსუბუქებს მას და ციდან თითქოს მეგობრის თვალი უჭვრეტს პოეტის ბედს.

„ციდან შენი გადმოხედვა  
არემარეს შვენის,  
თითქოს თვალი მეგობარის  
ჩემ ბედს უჭვრეტს ლხენით“.  
(გოეთე 1952: 80)

ლექსში „მშვენიერი ღამე“ გოეთე მთვარეს ღამის პეიზაჟის ხატვისას იყენებს, ჩანს ბუნების თავისთავადი სილამაზეც, რაც დაკავშირებულია რომანტიკულ განწყობასა და სატრფოსთან სიახლოვის სურვილთან:

„გამოღწევა დაბურულ მუხნარს  
მთვარე, ფრთას გაჰკრავს სიოც წამითა.  
და ამო სურნელს აფრქვევენ უხვად  
არყის ხეები მნათობს ღამისას“.  
(გოეთე 1967: 6)

საინტერესოა ასევე ლექსი „შუალამისას“, სადაც პოეტი აღწერს თავისი ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდს ბავშვობას, როდესაც შუალამისას პატარა ბიჭი ეკლესიის ეზოში მიდიოდა წმინდა მამასთან და ვარსკვლავები ბრწყინავდნენ მის თავზე. სიჭაბუკეს, როდესაც განცხრომით სავსეს შეყვარებულთან მიდიოდა ტკბილ პაემანზე, და იმ დროს, როდესაც იგი გასცქერის თავისი ფიქრებითა და შროსმჭვრეტი აზრით საკუთარ წარსულსა და მომავალს.

„ბოლოს კი, როცა ბადრი მთვარის ნათელი ბასრი  
ჩემს გარეშემო ჩამონოლილ წყვდიადს ჰკვეთავდა,  
ფრთამალი ფიქრიც – ჩემი ლალი, შორსმჭვრეტი აზრი  
როგორც მომავალს, ისე წარსულს ნათლად ხედავდა:  
შუალამისას“ (გოეთე 1967:41).

გოეთეს ლექსებში, სადაც ჩანს მთვარის ხატება ლირიკული სუბიექტი თავად პოეტია. ბუნება გასულიერებულია და ესიტყვება პოეტის განწყობას.

და რადგან გოეთეზე ვსაუბრობთ, ურიგო არ იქნება, თუ მოვიხმობთ მის ნააზრევს ისეთ დიდ შემოქმედებაზე, როგორიც ლორდ ბაირონია: „ბაირონის სითამამე, შემართება და გრანდიოზულობა – განა ეს ყველაფერი ბიძგი არ არის განვითარებისათვის? არ უნდა ვიფიქროთ, რომ თითქოს საამისოდ უთუოდ მხოლოდ გადაჭრით სუფთა და ზნეობრივად ნმინდა უნდა ვეძიოთ. ყოველი დიადი წინ სწევს და განავითარებს ადამიანს, ოღონდ უნდა შეგვეძლოს მისი გამოვლენა“ (გოეთე 1988:181).

ჩვენ თამამად შეგვიძლია იგივე ვთქვათ ნ. ბარათაშვილის შესახებაც. და მართლაც, მთვარის სახე ჩვენს მიერ განხილულ პოეტურ ქმნილებებში ყველაზე ორიგინალურად ბაირონის შემოქმედებაში ვლინდება, როდესაც პოეტი მიმართავს მას ასეთი ფორმით: „უძინართა მზევ“. ლექსში მთვარე გასულიერებულია. შორეული სევდის ვარსკვლავს უწოდებს მას ბაირონი, რომლის თვალცრემლიანი სხივი ვერ აპობს ღამის წყვილად, მაგრამ პოეტში მაინც დიად განცდას იწვევს. გარდასულ დღეთა სიხარულს აგონებს მას. დარდით აღვსილი ღამის შუქი კი დაჰნათის გარშემოყოფთ.

„უძინართა მზევ, შორეულის ვარსკვლავო სევდის!  
თვალცრემლიანი სხივი შენი ანათებს კდემით.  
ვაგლახ, არ ძალგიძს, რომ გააპო ღამის წყვილადი,  
და მაინც შენით გვაგონდება განცდა დიადი“.  
(ბაირონი 2013:161)

ლექსში მთვარე პოეტის სევდიან განწყობასთან ასოცირდება. ლექსში „სიზმარი“ ბაირონი შეყვარებული ქალიშვილის გარეგნულ სილამაზეს მთვარის შუქს ადარებს:

„ის ქალიშვილი, მთვარის მსგავსად შუქს რომ აფრქვევდა  
ქალობისაკენ ისწრაფოდა თავის ასაკით“.  
(ბაირონი 2013: 189)

ლექსში „წყვილადი“ ჩანს ბაირონის მისტიკური განწყობა, მომავლის ხედვა. იგი ამბობს, რომ ნახა სიზმარი, რაც არ იყო მხოლოდ სიზმარი. მზე ჩამქრალიყო და ბნელი ვარსკვლავები დაძრწოდნენ უკვდავ სივრცეში. პოეტი კაცობრიობის დასასრულის შემზარავ სურათს გვიხატავს, სადაც სიყვარული არ იყო, იყო მხოლოდ სიკვდილი. ლექსის დასასრულს იგი აღნიშნავს, რომ მთვარე როგორც დედოფალი გარ-

დაცვლილიყო, ქარი შეჩერდა, ღრუბლები გაქრნენ, წყვდიადმა მოიცვა მთელი სამყარო:

„მთვარე, ვითარცა დედოფალი, გარდაცვლილიყო, ქარი შეჩერდა უსიცოცხლოდ, გაქრნენ ღრუბლები, წყვდიადს უძიროდ არ სჭირდებოდა შველა არც ერთის. ის თავად იყო ახლა უკვე მთელი სამყარო“.

(ბაირონი 2013: 211)

მთვარის სახე ჩანს ასევე ბაირონის სატრფიალო ხასიათის ლექსში „დე, ნულარ გავალთ ჩვენ სასეირნოდ“;

„დე, ნულარ გავალთ ჩვენ სასეირნოდ  
ამიერიდან მთვარიან ღამეს,  
თუმცალა ტრფობა გულს არ დაინდობს,  
ან რა მოაკლებს ღამით ეშხს მთვარეს“.

(ბაირონი 2013: 215)

როგორც ვხედავთ, მთვარის სახისმეტყველება დამახასიათებელია როგორც ნ. ბარათაშვილის, ასევე ევროპელ და ქართველ რომანტიკოსთა პოეზიისათვის.

ნ. ბარათაშვილისა და მსოფლიო რომანტიკოსთა პოეზიას შორის შეინიშნება იდეურ-მხატვრული ნათესაობა, რაც ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში პირველმა ი. ჭავჭავაძემ შენიშნა და მისი შემოქმედება დაუკავშირა მსოფლიო რომანტიზმის საერთო ტენდენციებს.

### **დამოწმებანი:**

**ბაირონი 2013:** ბაირონი ლორდ. *ლექსები* (ინგლისურიდან თარგმნა, გამოკვლევა და კომენტარები დაურთო ი. მერაბიშვილმა). თბილისი: 2013.

**ბარათაშვილი 1972:** ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“.

**გოეთე 1952:** გოეთე ი. *ლექსები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“. 1952.

გოეთე 1967: გოეთე ი. *ლირიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“. 1967.

**გოეთე 1988:** გოეთე ი. *საუბრები ეკერმანთან*. ბათუმი: გამომცემლობა „საბჭოთა აჭარა“. 1988.

**ლეოპარდი 1985:** ლეოპარდი ჯ. *ლირიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1985.

**ქიქოძე ... 1946:** ქიქოძე გ., გამსახურდია კ. (შემდგენლები). *დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ქრესტომათია*. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1946.

**ჭავჭავაძე 1986:** ჭავჭავაძე ა. *თხზულებები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერაბი“, 1986.

**IA ZUMBULIDZE**

**V. KVANTRE**

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State Universiti*

**Neo-romantic Tendencies in the Works of  
Modern Russian Writers**

**(J. Buida, T. Tolstaya, V. Pelevin).**

The Russian literature of the late XX-early XXI centuries activates the poetics of neo-romanticism. Neo-romantism gives answers to a number of significant cultural demands of the late XX century, enables a modern man, who represents “crisis” culture, to realize his striving for transformation. The writers of neo-romanticism refer to the inner world of the modern man, who found himself in a confrontation not only with the surrounding world, but also with himself. Postmodern literature with its attitude to creating an ironic discourse, contributes to the penetration of the neoromantic phenomenon into contemporary Russian prose. In Russian literature of the turn of XX - XXI centuries the most striking examples of neo-romantic tendencies are noted in the prose of S. Dovlatov, J. Buida, V. Pelevin, T. Tolstaya. The writers refer to the spiritual reality of their characters as the alternative of objective reality.

**Key words:** Neo-romanticism, tendencies, transformation.

**И.Г.ЗУМБУЛИДЗЕ**

**В.Б.КВАНТРЕ**

*Грузия, Кутаиси*

*Государственный университет им. Акакия Церетели*

**Неоромантические тенденции в творчестве  
современных русских писателей**

**(Ю.Буйда, Т.Толстая, В.Пелевин)**

Исследователи выделяют три волны эволюции романтизма в русской культуре и литературе: «классической романтизм» - начало XIX века, «вторая волна» - рубеж XIX - начала XX веков, и «третья волна» - постмодернизм, контркультура, рок-культура (Сахаров 2004: 256). На основе достижений романтического мировосприятия появляется абсолютно самостоятельное, имеющее значительные творческие возможности



и активное воздействие на литературу XX столетия явление - неоромантизм. Активизация неоромантической поэтики в конце XX - начале XXI вв. обусловлена тем, что «неоромантизм способен весьма адекватно «означить» «культурологический сдвиг», связанный с эпохой рубежа веков (Толмачев 2001: 645). Неоромантизм позволяет дать ответы на целый пласт важных культурных запросов переломной эпохи конца XX в., дает возможность современному человеку, представителю «кризисной» культуры, осуществить стремление к самосовершенствованию.

Разрушение единой картины мира, обесценивание ценностей, потеря смысла, характеризующие ситуацию постмодерна, и в то же время неискоренимая потребность в гармонии, в идеале, ведут к возникновению романтической направленности в русской литературе. Постмодернистская литература со своей установкой на создание иронично-игрового дискурса, способствует проникновению неоромантического феномена в современную русскую прозу.

В русской литературе рубежа XX-XXI вв. наиболее яркие примеры неоромантических тенденций отмечаются в прозе Ю.Буйды, В.Пелевина, Т.Толстой. Писатели обращаются к внутреннему миру современного человека, оказавшегося в противостоянии не только с окружающей действительностью, но и с самим собой. Такие исследователи, как Т.П.Швец, М.Н.Липовецкий, обращаясь к творчеству этих писателей, отмечают необходимость учитывать постромантическую и романтико-модернистскую направленность их прозы (Швец 1998: 27, Липовецкий 2008: 428).

В.Пелевин является ярчайшим представителем русского литературного постмодернизма. В своем стремлении противостоять безликой, безразличной к человеку реальности, герои Пелевина, рефлексирющие романтические личности, придумывают свои миры, полные иллюзий и видений, выходящие за рамки всяческих социальных и исторических стереотипов, которые впоследствии становятся для них самой настоящей реальностью. Протест против искаженной, агрессивной реальности раскрывает в персонажах Пелевина романтическую героическую личность.

Еще в своих ранних текстах Пелевин выступает как манифестант понятия свободы. Главный герой повести «Затворник и Шестипалый» пытается разомкнуть непреодолимый круг жизни и вырваться из кормушки на волю; лирический герой рассказа «Онтология детства», основная идея которого состоит в том, что обыденное существование человека - это тюрьма его сознания, мечтает преодолеть ограничивающие личность обстоятельства, грезит о победе в метафизическом смысле.

Идейно-эстетические поиски ранней прозы В.Пелевина нашли свое отражение в этапном произведении писателя «Чапаев и Пустота». Писатель

размывает границу между явью и сновидением. Герои перетекающих друг в друга фантазий уже сами не понимают, какой из сюжетов действительно существует, а какой сон. Главный герой Петр Пустота обнаруживает себя одновременно в двух реальностях, где воспринимаемая им как подлинная – это образ умалишенного поэта-романтика Серебряного века, который по воле случая становится комиссаром у Чапаева. А в другой реальности, которую он воспринимает как сон, Петр – пациент психиатрической клиники, где его при помощи методов групповой терапии пытаются избавить от «ложной личности». Он стремится к максимальной свободе, символом которой является полисемичный образ пустоты. Именно в ее поиске и творит свою судьбу герой, который ищет сакральную истину. На фоне пустоты окружающей действительности высвечивается полнота внутренней жизни героя. В той фантастической реальности, которую создает сам Петр Пустота, ему удается отстраниться от пространственно-временных отношений и обрести свою Вечность в собственном творчестве, в стихах о «вечном невозвращении». Таким образом, образ пустоты, являющийся центральным в романе, может быть рассмотрен в контексте романтической философии творческой свободы. «Петр Пустота – ...романтический образ модерниста; подлинного поэта, творца, избирающего пустоту как предельное выражение философской свободы» (Лейдерман, Липовецкий 2008: 508).

Главный персонаж следующего крупного произведения В.Пелевина, романа «Generation “П”», - Вавилен Татарский, все тот же романтический герой. Несостоявшийся поэт, но успешный рекламный «криэйтор», раздираемый внутренними противоречиями. В этом произведении, как и в предыдущих сочинениях В.Пелевина, звучит тема размытости рубежа между реальностью и иллюзией. Автора интересует внутренняя сущность происходящих событий – изменение психологии человека, приводящее к потере каких-либо целей существования, утрате моральных ценностей. Пелевин в своем романе показал иллюзорность процветания в мире, где гибель духовности приводит к страшной опустошенности, растерянности и бессмысленности человеческой жизни. Физическое существование Татарского и жизнь его сознания существуют независимо друг от друга: «Мысли обрели такую свободу, что он больше не мог их контролировать» (Пелевин 1999: 50).

Как отмечает Н.Тульчинская, «в романтической и неоромантической поэтике Пелевина иллюзорное «иномирное» пространство противопоставлено пространству реальному. Пелевин, опираясь на этот базовый параметр, пародирует романтическую антиномию Этого и Того мира, одновременно обогащая и расширяя диапазон романтического двоемирия» (Тульчинская 2006).

В современной русской литературе к наиболее ярким примерам «романтизма с постмодернистским уклоном» можно отнести творчество Т.Толстой. В отличие от пелевинского романтического героя, активно противостоящего внешнему миру, основным предметом изображения в прозе Т.Толстой становится субъект «уединенного сознания». В.И. Тюпа раскрывает это понятие следующим образом: «Жизнь уединенного сознания есть процесс автокоммуникации, который может осуществляться как в формах внутренней речи, так и в традиционных формах внешнего квазиобщения <...> Субъект уединенного сознания вступает в коммуникацию с кем-либо лишь затем, чтобы актуализировать свою альтернативность этому Другому» (Тюпа 2011).

В текстах Т.Толстой сквозной является тема противопоставления «внешнего-внутреннего». Герои неудовлетворены убожеством своего существования, в них растет стремление создать свой собственный идеальный мир, что приводит к неминуемому конфликту между реальным и выдуманнами мирами, когда мечта не совпадает с реальностью. Мечта героев - это протест против абсурда и убожества окружающей жизни, но в то же время и ее порождение. Внешняя инфантильность, подчеркнутая нелепость, незрелость, порою грубость и вульгарность героев скрывает духовность их внутреннего «я», именно они изображаются писательницей как носители качеств, утраченных в бесчеловечном и бездуховном мире.

В рассказе «Соня» первая фраза, которая знакомит нас с главной героиней, - «Соня была дура». Но именно она становится одним из самых трогательных и запоминающихся персонажей Т.Толстой. Автор то гордится нелепой Соней, то порицает, то жалеет ее за заикленность на элементарном желании любить и быть любимой. При всей своей внешней нелепости и ущербности «глупая» Соня, в отличие от «адекватных» персонажей рассказа - Ады, с ее змеиной натурой, или Льва Адольфовича, «негодяя и миляги» - единственный действительно человечный персонаж, имеющий душу. И мечту героини о бытовом счастье не разбивает авторская ирония по поводу ее сентиментальных стихов, уродливой одежды, длинных зубов, смешных бантов и тривиальной эмалевой броши в виде голубка, с которой она, как «романтическое существо», не расставалась никогда.

Портретные характеристики, встречающиеся на протяжении всего произведения, явно снижены. Но здесь проявляется одно из противоречий: невзирая на столь неприглядную характеристику, героиня вызывает у читателя симпатию. Соня интеллигентна, (ее профессия «музейный хранитель») и, таким образом, она несет в себе классическую женскую обязанность сбережения духовных и культурных человеческих ценностей.

По ходу развития сюжета именно она оказывается тем самым образцом женственности, который характерен для устоявшейся классической традиции русской литературы, наделяющей своих героинь жизненной мудростью, способностью к прощению, умением любить, чувством сострадания, сопереживания ближнему. Соня безгранично верит жестокой шутке своей подруги о некоем Николае, от которого получает письма. Героиня умирает в блокадном городе, освещенная таинственным светом ночной звезды. А эмалевый голубок превращается в символ высоких чувств оборванной судьбы и жизни.

Естественность и непосредственность Сони несомненно определяет сознание героини как в некоторой степени инфантильное, характерное и для других персонажей Т.Толстой, являясь символом их неприспособленности к бездушной и циничной реальности. Крушение мечты переживает застенчивый интеллигент Симеонов («Река Оккервиль»), бессмысленно замерзает, оставшись в одиночестве дядя Паша («На золотом крыльце сидели»), трагедию нелепости своей жизни испытывает герой рассказа «Петерс». «Герои Толстой «вписываются» в галерею классических «маленьких» людей - внешне обезличенных, раздавленных жизненными обстоятельствами. Но, будучи изображенными «изнутри», эти герои обнаруживают свое величие, скрытую гармонию своей внутренней жизни» (Колмакова 2014: 171).

В творчестве Т.Толстой представлен характерный для романтизма автобиографизм. Как отмечает С.Имихелова, «в русской прозе конца XX в. вперед выдвинулась подлинная, - романтическая - сущность художника, поглощенного собственным “я”» (Имихелова 1996: 7). Так, в рассказе «Йорик» романтическое повествование соединяется с историей его создания по принципу романтической иронии «мутно-костяная пластинка, непригодная ни на что», становится вещью, выполняющей функцию «портала в прошлое» (Лавлинский 2006: 427). Здесь взаимосвязаны автобиографизм - образ бабушки, и события мировой культуры – Первая мировая война, революция, тушенка «союзников» и банка от нее.. Это детское воспоминание о жестяной коробке с разными мелочами, среди которых затесалась деталь бабушкиного корсета- китовый ус.

Одним из центральных мотивов прозы Т.Толстой является мотив памяти, с помощью которого писательница актуализирует внутреннее пространство персонажа. Настоящее для героев Толстой менее значимо, чем прошлое и будущее. Жизнь поэтически-прекрасным прошлым - форма романтического ухода в мир иллюзий, раскрывающего всю трагедию существования героя Толстой в физически безобразном настоящем. Верунчик из рассказа «Река

Оккервиль» - бывшая «волшебная дива», превратившаяся в огромную, нарумяненную, громко хохочущую бабу, Марьяванна из «Любишь – не любишь», задыхающаяся туша, в которой «погребено...белое воздушное существо в кружевных перчатках», героиня рассказа «Лилит», сумасшедшая старуха, живущая в воображаемом мире «у моря, где лазурная пена», все они живут прошлыми воспоминаниями.

В основе формирования типичного романтического характера героя романа Т.Толстой «Кысь» лежит противоречие. Само имя – Бенедикт – «благословенный» свидетельствует о его избранности. И его происхождение (мать – из прежних, с «оверсетским абразаванием», отец – обыкновенный «голубчик»), и избрание духовных наставников, которыми становятся «Главный Санитар» Кудеяр Кудеярыч и «Прежний» интеллигент Никита Иваныч, свидетельствуют о двойственности героя. Исключительность Бенедикта проявляется в его попытках приобщиться к миру высокой культуры, символом которой является книга. Духовная жажда, сжигающая его, требует постоянного притока книжного «топлива». Чтение, которое стало каждодневной потребностью, не насыщает, а лишь распяляет невежественный ум. Периодически герой переживает подлинное душевное расстройство, чувствуя, что «то ли злоба разжигает, то ли летать хочется» и сам характеризует свое состояние как «внутрих засвербившую фелософию». Бенедикт «зависает» между окружающей его пещерной реальностью и миром собственных пленительных грез. Чтение и переписывание книг раскрывает для героя альтернативный мир, в который он постепенно окунается. Безграничные просторы книжного мира, распахнувшегося перед ним противопоставлены замкнутости внешнего пространства в романе. Но мир книг превращается для Бенедикта в ненадежное убежище, он оказывается проницаемым для окружающей действительности.

Таким образом, пространством пребывания главного героя прозы Т.Толстой –носителя уединенного сознания, оказываются мечта, память, искусство. Романтическое стремление персонажа уйти от действительности в мир иллюзий, фантазий характерно для творчества писательницы.

Обращаясь к творчеству Ю.Буйды, исследователи подчеркивают необычность, иногда экзотичность его героев, размытие границ между конкретно-историческим и вневременным, между фантазией и реальностью, тенденцию к мистификации. Т.Прохорова, выявляя формы и способы конструирования иного мира в новеллах Буйды, исследуя особенности авторского мировидения, формы проявления романтического двоемирия, символики инобытия, делает вывод о том, что «Юрий Буйда – писатель романтического типа творчества» (Прохорова 2016). Речь может

идти не только и не столько о внешней исключительности персонажей, а о своеобразности их поступков, поведения, мышления, состояния. Действия его персонажей не отвечают общепринятым нормам, герои находятся в ситуации постоянного конфликта с окружающим миром. При оценке внутренней сущности личности подчеркивается момент единичного, экстраординарного. Действительность, в которую нас вводит Ю.Буйда, при всей ее социальной достоверности, лишена смысла, противоречива, осознание героем этой абсурдной прозаичности особо драматично. Как отмечает Т.Сорокина, «убогое, скудное, лишенное смысла существование не покрывает их духовных потребностей, отсюда их попытки философски осмыслить хаотическую реальность. Их философско-экзистенциальные размышления по-детски наивны и одновременно трагичны, и в этом они во многом напоминают романтических чудаков-неудачников, пытающихся придать реальности черты некоего семантического универсума» (Сорокина 2003).

В книге рассказов «Прусская невеста» Ю.Буйды представляет развернутую картину драматизации неординарного и непостижимого внутреннего мира человека. Автор исследует человеческие души, истерзанные, испуганные, потерянные, но, в русле традиции русской литературы, ищущие ответы на главные для них и для читателя вопросы бытия. Чтобы вырваться из капкана бездуховности, герой идет на нечто из ряда вон выходящее: умирает, сходит с ума, улетает на воздушном шаре, вспоминает свое имя, бессмысленно жертвует и так же бессмысленно предает.

Отраженное в творчестве Ю.Буйды мироощущение предопределено особенностью внутреннего «я» романтического героя - его неординарностью, что обуславливает его постоянный поиск совершенства и дисгармоничные отношения с окружающей действительностью.

Проза В.Пелевина, Т.Толстой, Ю.Буйды последовательно продолжает романтическую линию русской литературы, оказывая предпочтение психической реальности героя как альтернативе объективной реальности, реализуя нравственно-этическую установку современной литературы на поиск выхода за пределы агрессивного по отношению к человеку мира.

## ЛИТЕРАТУРА

**Имихелова 1996:** Имихелова С. *Своеобразие художественного метода в «авторской» прозе и драматургии 1960-1980-х годов.* Улан-Удэ, 1996.

**Колмакова 2014:** Колмакова О. О романтическом мировидении современных русских писателей. Вестник БГУ. 2014, №10.

**Лавлинский 2006:** Лавлинский С. В поисках «утраченного предмета»: повествовательная и рецептивная логика рассказа Т. Толстой «Йорик». *Поэтика*

русской литературы: сб. ст. к 75-летию профессора Ю.В. Манна. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006.

**Лейдерман ... 2008:** Лейдерман Н., Липовецкий М. *Русская литература 20 в.*, т.2. М., 2008.

**Липовецкий 2008:** Липовецкий М. *Паралогии: трансформация (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов.* М.: Нов. лит. обозрение, 2008.

**Пелевин 1999:** Пелевин В. *Generation «П»:* Роман. М.: Вагриус, 1999.

**Прохорова 2016:** Прохорова Т. *Формы инобытия в новеллистике Юрия Буйды* *Филология и культура. philology and culture.* 2016. №1(43). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/formy-inobytiya-v-novellistike-yuriya-buydy>

**Сахаров 2004:** Сахаров В. Романтизм в России: эпоха, школы, стили. М.:ИМЛИ РАН, 2004.

**Сорокина 2003:** Сорокина Т. *Своеобразие концепции личности в прозе Ю.Буйды* *Русская и сопоставительная филология* <http://old.kpfu.ru/fil/kn2/index.php?sod=39>

**Толмачев 2001:** Толмачев В. *Неоромантизм. Литературная энциклопедия терминов и понятий* / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001.

**Тульчинская 2006:** Тульчинская Н.И. *Проблема творчества В. Пелевина: семиотика текста.* Журнал Вестник КАСУ, № 2, 2006.

**Тюпа 2011:** Тюпа В. *Модусы сознания и школа коммуникативной дидактики* 2011.

Режим доступа: [http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1\\_4.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1_4.htm)

**Швец 1998:** Швец Т. Мотив круга в прозе Т. Толстой. *Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и постмодернизма.* Ульяновск: Изд-во УЛГУ, 1998.

## SHARLOTA KVANTALIANI

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Literary Function of Border in Works of N. Baratashvili and G. Tabidze**

Borders do not exist in the world, in the kingdom of God; it's infinite. Border is restricting freedom, and only "The ruler of the rules" The God, has a right to "establish" it.

Breaking the worldly order, crossing the borders, is unabated desire of Baratashvili's rebellious soul; Yearning for intangible blue world, where he's soul will find a "Shelter", is an established motive of Poets art.

As for Galaktion Tabidze, he even tied he's name to Galaxy and showed he's attitude towards the world. Scattered in heavenly space, unearthly, he is trying to

find the foothold on the ground “as a homeless at home”. “Soul craves for borders, as infinity.” But this “border” should be equal to “borderlessness”.

**Key words:** borders, Galaktion Tabidze, Baratashvili, Borde vless hess.

## შარლოტა კვანტალიანი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### საზღვრის მხატვრული ფუნქცია ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში

საზღვარი არ არსებობს სამყაროში, ღვთის საუფლოში. ის უკიდურესად, არსად იწყება და არსად მთავრდება. ამ უსაზღვროებას საზღვარს მხოლოდ „უფალი უფლებათა“ უწესებს. „ვინ საზღვარსა დაუსაზღვრებს, ზის უკვდავი ღმერთი ღმერთად“ (რუსთაველი).

პირობითი საზღვარი, რომელიც „ამ ქვეყანას“ „იმ ქვეყნისაგან“ ჰყოფს უხილავია და იდუმალი. ყველა ადამიანი ღვთის ნებით, განსაზღვრული დროითა და მისიით ევლინება სამზევოს და ასევე მის დაუკითხავად, მაგრამ, ამჯერად, უსასრულოდ გადადის „საზღვრის იქით“.

ადამიანის სურვილი, იცოდეს რატომ მოველინა ამ ქვეყანას, რამდენი ხნით და რა ხდება „იქ“, საიდანაც არასოდეს არავინ დაბრუნებულა, ყველაზე მძლავრ იმპულსს აძლევს ხელოვანს შემოქმედებითი ენერჯის გამოსამუშავებლად და თვითგამოხატვისათვის. შემოქმედს ყველაზე მეტად თრგუნავს თავისუფლების დეფიციტი, ფრთების შეკვეცა. თუმცა შთაგონება, ფანტაზია ის უნივერსალური „ტრანსპორტია“, რომლითაც ნებისმიერი საზღვრის გადალახვა შეიძლება. რატომ უჩნდებათ ადამიანებს, განსაკუთრებით პოეტებს, ამის სურვილი. აკრძალული, საკრალური, უხილავი, მიუწვდომელი რატომ არის ასეთი სანუკვარი?

თუ თვალს მივადევნებთ ორი გენიალური პოეტის, ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებით და პერსონალურ ბიოგრაფიას, მეტ-ნაკლებად დავადგენთ კანონზომიერებას, რატომ ისწრაფვიან პოეტები ცისკენ და პირიქით – ციდან მიწისაკენ.

19 წლის ბარათაშვილი უკვე ეძებს „ზენაართ სამყოფს“, რომ ამქვეყნიურ ამოებას გაექცეს, რომ იპოვოს სულისათვის სადგური. ამის მიზეზი კი „ხმა იდუმალია“, რომელიც სიყმაწვილიდან არ ასვენებს, მუდმივად ჩასძახის რომ თავისი ხვედრი იპოვოს. ბარათაშვილმა არ იცის ეს ხმა ანგელოზს ეკუთვნის თუ ეშმას, ამიტომ აქვს მის გულს „ჩუმი ნალველი“.



მას შემდეგ, რაც მის ცხოვრებაში „მრისხანე ბედის ვარსკვლავი“ გამოჩნდა, ცოტა სიხარული და მრავალი სატყვივარი დაემატა, რამაც პოეტის სულით ობლობა კიდევ უფრო დაამძიმა. ის ღმერთს უხმოდ ევედრება („მაშა დუმილიც მიმითვალე შენდამი ლოცვად!“) ვნებათა ქარი გამინელე და „მყუდროების სადგური“ მომეციო. სიყვარულმა ვერ აუგო მას ტაძარი და კვლავ „მწირი და მიუსაფარი“ დასტოვა. ბოროტი სული თან სდევს ახალგაზრდა პოეტს და ცხოვრების გზაზე ყველა ოცნებას უნადგურებს ყოფითი, ყოველდღიური სურვილების ჩათვლით. მუამბოხე რომანტიკოსი არ აპირებს დაემორჩილოს ბედისწერას, გულხედაკრეფილმა უცქიროს, როგორ კვდება „ყოველდღე თითო ოცნება“ და სურს დაარღვიოს კოსმიური წესრიგი-გადაღაბოს „ბედის სამძღვარი“, ეს მკრეხელური აზრი, რომ დაუპირისპირდეს ღვთის განაჩენს, იცის დალუპვამდე მიიყვანს, მაგრამ პოეტი ამაზეც თანახმაა“, „ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში... ნუ დამიტროს სატრფომ გულისა“, „-ოღონდ ნიავმა წაილოს მისი „ შავად მღელვარე ფიქრი“. პოეტი არასოდეს ემონებოდა ბედს და არც ახლა აპირებს მონად დარჩენას და, რაც მთავარია, ეს თავგანწირვა გზას გაუკვალავს მის მოძმეს...

სწრაფვა უსასრულო, შეუცნობი ცისფერი სამყაროსკენ, სადაც მის სულს „სადგური“ ეგულება, პოეტის შემოქმედების განმსაზღვრელი მოტივია. ცისკენ სწრაფვა მიწაზე მეტისმეტად დამაგრებული, ყოფითი პრობლემებით თავგაბებრებული პოეტისთვის ერთადერთი ხსნა იყო.

გალაკტიონ ტაბიძე ნიკოლოზ ბარათაშვილის სულიერი მემკვიდრეა. ყმანვილი პოეტის პირველი ლექსები ბარათაშვილის მოტივებითაა ნასაზრდოვები.

ოჰ, რომ შემედლოს გავფრინდე შორს, შორს  
მოვცილდე მხარეს შხამით ავსებულს  
ცასა სიუხვით, თუნდ ერთი წამით  
შვება მივმადლო სულს დაობლებულს.  
(1908)

გალაკტიონმა თავისი სახელიც „გალაკტიკას“ დაუკავშირა. მან აღმოაჩინა მთელი სამყარო, ქვეყნისთვის ჯერაც მოუკვლეველი („დადგა აგვისტო“). გალაკტიონი ზეცის ბინადარია, მას აუხდა ნატვრა, „შხამით ავსებულ მხარეს“ მოსცილებოდა მას უკვე ესმის:

ვით ყრუ ძახილი უკვდავების,  
დროთ საზღვარს იქით, დროთ საზღვარს იქით.  
(„შემოდგომა“, 1910)

გალაკტიონი ადვილად გავიდა მიწიდან და „ქაოსში დაიკარგა“,

ჰე, ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება  
ძახილით : გალაკტიონ ! და ძნელია მიგნება.  
(„ეფემერა“, 1922)

გალაკტიონის მიგნება ძნელი იყო, რადგან ის მინაზე დაბრუნებას არ ჩქარობდა, მისი აღმოჩენილი სამყარო არაფრით ჰგავდა „შხამიან მხარეს“ და „თავბრუდამხვევი სიმაღლით მქროლი“ ტკებოდა საკუთარი სიდიადით.

რატომ გარბის გალაკტიონი მუდმივად ცაში, განა აკლდა მინაზე სახელი და დიდება, განა „პოეტთა მეფეს“ არ უწოდებდნენ და ნიგნები-თა და მედლებით არ ანებივრებდნენ? მაგრამ ... მასავით არავინ უწყოდა, როგორი იყო ფსევდორეალობის მომყავო გემო. „მარტოობის ორდენის კავალერი“ გალაკტიონი, სრულიად მარტო იდგა ხალხით გაჭედილ დარბაზებდს და ტაშის გრიალით შეზანზარებული სცენების მიღმა – ნაცნობი უცნობი, არგამოცხადებული მარგინალი, დაუტუსალებელი პატიმარი. 1959წლის 17 მარტს თავად აღასრულა განაჩენი“ (რატიანი 2016: 8).

გალაკტიონი თავისი ცხოვრების გზას სიზმარს ადარებდა და „შორეულ ცის სილაჟვარდეს“. მაგრამ ეს არ იყო საკმარისი. მართალია „უსაზღვრობაში მწუხარების ატანა უფრო ადვილია“, მაგრამ მუდმივად შეუძლებელია ასეთ მდგომარეობაში ყოფნა. გალაკტიონი უკანასკნელ საზღვარს ეძებს, იმას რაც არ არსებობს, სწორედ ისე, როგორც ბარათაშვილი ეძებდა, თუმცა გალაკტიონი ახალი მერნით აპირებს ბარათაშვილის აღმართის ავლას:

ახალთა მერანთ სჩანს ნავარდი,  
ბარათაშვილის ჟღერს აღმართი.  
(„ჟღერს აღმართი“, 1949)

გალაკტიონი დაღალა ცამ, ის ცას შეერთო, ლაჟვარდებში გაიფანტა და –

უკანასკნელ ძებნათა სევდიანი საზღვარი  
გაქრა როგორც ლუმელი ცოდვით გადაბუგული.  
(„ეფემერა“, 1922)

„უკანასკნელი საზღვარი! აი, რა სწყურია ჩემს სულს, გაზომვა სივრცეთა უფსკრულების“ („უკანასკნელი საზღვარი“, 1921). ეს სურვილი ადამიანურ შესაძლებლობებს სცილდება. გალაკტიონი ზეცის ბინადარია, ის ყველაზე საკრალურ, ხელშეუხებ სიმაღლეებს აღწევს, მაგრამ ამ ეფემერულ ყოფასა და მინას შორის არჩევანს აკეთებს:

გავიყოთ. გქონდეს ცა უმორევო,  
მე კი დამეთმოს ეს დედამინა.  
(„დროის უარმყოფელი“, 1925)

გალაკტიონი ცდილობს მინაზე ფეხის მოკიდებას, “ვით უბინაოს ყოფნა ბინაში,” ისე სწყურია უსაზღვროებიდან (ზეციდან) მინაზე, საზღვარდადებულ სინამდვილეში დაბრუნება:

სულს სწყურია საზღვარი,  
როგორც უსაზღვროებას.  
(„ეფემერა“, 1922),

მაგრამ ეს „ეფემერული საზღვარი“ მას სრულ თავისუფლებას უნდა ანიჭებდეს.

#### **დამონებიანი:**

**რატიანი 2016:** რატიანი ი. *გალაკტიონი 125*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2016.

**ტაბიძე 1973:** ტაბიძე გ. *რჩეული*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

**ტაბიძე 2016:** ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ: I, II, III, IV, V. თბილისი: 2016.

#### **LYUDMILA KVASHINA**

*Ukraine, Donetsk*

*Donetsk National University*

#### **Romantic “Pictorialism” as a Principle of Pushkin’s Poetics**

Description of heroes in “The Prisoner of the Caucasus” A.S. Pushkin is analysed in correlation of Byronic literary influence and traditions of elegiac genre. Contradictions in the character of protagonist, that caused the critical reaction of contemporaries, and combination of ideal and real plans in the structure of personage and plot of the poem are examined as features of becoming authorial poetics.

For “school of harmonic exactness” the “pictorialism” is not resolved into concentration on the thingness. If to estimate a hero from positions of objec-

tive “pictorialism”, then the Prisoner’s character appears through subjective and scheme. But in terms of lyrical completion, the hero appears to be under-realized, because he is “not universally subjective”: he either merges with the image of the exile poet or moves away from the author.

**Key words:** hero; romantic poem; Byronism; elegiac poetics; “The Prisoner of the Caucasus” A.S. Pushkin

**Л.П. КВАШИНА**

*Украина, Донецк*

*Донецкий национальный университет (ДонНУ)*

### **Романтическая «изобразительность» как принцип поэтики А. Пушкина**

Известно, сколько упреков и нареканий у современников вызвал образ героя в поэме «Кавказский пленник» А. Пушкина. Критики отмечали замечательный талант, совершенство стиха: «зрелый плод труда» (М.П. Погодин), «степень зрелости совершенной» (П.А. Вяземский), но в то же время указывали на недостатки отнюдь не частного порядка: «организация плана», собственно «рассказ», но особенно досталось образу главного героя, который упрекали в неопределенности и противоречивости. М.П. Погодин писал: «Характер кажется странен и вовсе не понятен» (Погодин 1897: 109). Ему вторил П.А. Вяземский: «Он не всегда выдержан и, так сказать, не твердою рукою дорисован» (Вяземский 1984: 45). Суждения первых критиков поэмы и сегодня активно цитируются как значимые характеристики пушкинского героя.

Впрочем, и сам автор, кажется, готов был согласиться «с общим голосом критиков». Сразу после публикации поэмы, как бы предугадывая возможную реакцию, Пушкин напишет в письме к брату: «Надеюсь, что критики не оставят в покое характер Пленника, он для них создан». А через короткое время в письме к В.П. Горчакову: «Характер Пленника неудачен» (Пушкин 1997: XIII, 51, 52). Спустя несколько лет в статье с показательным названием «Опровержение на критику...» критику героя «Кавказского пленника» он как раз и не «опровергает», но повторяет собственный приговор: «первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил» (Пушкин 1997: XI, 145).

Отсутствие расхождений у автора и критики, на первый взгляд, должно снять все вопросы в отношении оценки героя. Однако, в пушкинских

самооценках, в его реакции на замечания нередко слышится «чужой» голос – внешней, стереотипной оценки, отсюда скрытая ирония. Кроме того, и это самое важное, это характер его последующего творчества. Именно это вынуждает внимательнее присмотреться к данной ситуации.

Задачу, которая стояла перед русским поэтом, можно сформулировать, перефразируя его же слова о Шатобриане: «верно изобразить современного человека». Задача столь же актуальная, сколь и сложная для молодого автора. Если судить по общей оценке, то следует признать, что опыт этот оказался не вполне удачным. По сути, это признал и сам поэт. Но если признал, значит, урок этот в дальнейшем был им учтен? Но так ли это?

В характере и поведении главного персонажа первые критики настойчиво отмечали «беспрестанные противоречия»: «непонятно, что составляет его основу – любовь или желание свободы» (Погодин 1897: 109); «характер героя утрачивает цельность, а само произведение распадается на два содержания» (Вяземский 1984: 46); «...Воображение то представляет человека, утомленного удовольствиями любви, то возненавидевшего порочный свет и радостно оставляющего родину, чтоб искать лучший край» (Плетнев 1996: 123).

Теперь для сравнения приведем показательное высказывание о произведении Пушкина (опустим пока его название) исследователя уже нашего времени: «в <...> нет единого образа – это соединение очень различных психологических феноменов, различных даже в пределах одной главы и слабо или никак меж собой не соотносимых» (Чудаков 1992: 202). Данное суждение А.П. Чудакова вполне созвучно выводам критиков начала XIX века: в обоих случаях речь идет об отсутствии единства и несогласованности в изображении персонажа. Но дело в том, что его пафос в данной случае не критический, а обобщающий, и пишет А.П. Чудаков не о первом романтическом опыте, а о произведении, в котором поэтический стиль Пушкина раскрылся в полной мере и достиг классических высот – о романе «Евгений Онегин».

Стремясь определить своеобразие пушкинского художественного мира, А.П. Чудаков в качестве фундаментальной его особенности называет «отдельность элементов» (Чудаков 1992: 207). Речь идет не просто об автономности образа, самостоятельности сцены, жеста или фразы, но о самоценности и выразительной значимости элементов художественного целого. В отношении персонажа это проявляется в отсутствии жесткой привязанности к тому, что уже было обозначено и зафиксировано в его характере и поведении. Если такую организацию «поверить» жизненным опытом и правилами логики, может остаться впечатление просчета или

авторской слабости, но «изнутри» пушкинского стиля она самозаконна и самоценна. Возвращаясь к «Пленнику», можно заключить: «беспрестанные противоречия», которые первые критики объясняли «нетвердостью руки» молодого автора, в дальнейшем приобретают характер стиливого принципа.

Общим местом в критических разборах поэмы стало также противопоставление двух главных персонажей. «Неудачному» Пленнику современники решительно предпочитали Черкешенку и в плане совершенства изображения. «Дева гор» оценивалась как истинная героиня поэмы. Пушкин и здесь вторил своим критикам, правда, опять не без иронии: «Конечно, поэму приличнее было бы назвать «Черкешенка» – я об этом не подумал» (Пушкин 1997: XIII, 52). Но можно ли категорически противопоставлять этих героев, утверждая их полную самостоятельность и раздельность? В этой связи показательной является сцена первого ночного прихода Черкешенки, которую можно условно назвать «рождением героини».

В свое время В.М. Жирмунский заметил, что сцена ночного визита Черкешенки «находится в пределах прочно сформированной байронической традиции», имея в виду, прежде всего, композиционную и мотивную близость к эпизоду появления Гюльнаны у изголовья спящего Конрада в поэме «Корсар» (Жирмунский 1978: 50). При базовой справедливости этого тезиса, он все-таки нуждается в уточнении: по «прочной» байронической канве в пушкинской поэме вышивается совершенно особый рисунок.

Наглядные байронические аллюзии – это не просто результат литературного увлечения («с ума сходил от Байрона»), но и сознательная установка: для Пушкина было важно, чтобы поэма прочитывалась на фоне Байрона и воспринималась как аналог его восточных поэм. Во многом это определялось литературной модой и ожиданиями читающей публики, но своеобразие пушкинского байронизма к этому не сводится. Известно, что Пушкин «реконструировал» романтический стиль Байрона из «прозаических парафраз» французского перевода, преромантического по своей природе, который сыграл роль своего рода культурного опосредования (См. об этом: Проскурин 2007: 190). Такое посредничество не могло не актуализировать типологически родственную русскую преромантическую традицию – опыт элегической школы.

Элегический план в поэме задан уже «Посвящением», которое выстраивается вокруг темы «бедного поэта» и насыщено элегической лексикой («шепот клеветы», «кинжал измены холодной», «любви тяжелый сон»). Однако элегический стиль – это не просто приемы психологического настраивания и эмоционального «тонирования», это мировоззренчески насыщенная система. Также важно учитывать еще один момент.

Для читателя, воспитанного на опыте развитой прозы, в лироэпическом произведении первичной данностью является сюжет и герой. Так, внимание современного читателя в пушкинской поэме фокусируется прежде всего на эпическом аспекте: к этой основе мы «прибавляем лирические элементы и автора» (Ю. Манн). Для читателя же с базовым опытом поэтической школы приоритетной данностью была лирическая, авторская основа – именно к ней «прибавлялся персонаж» (См. Манн 1995: 147). Если учитывать эту особенность художественного сознания пушкинского времени, можно понять те сложности, которые испытывал Пушкин при создании своего героя («я с ним едва сладил»), и последующее критически пристальное внимание к нему читающей публики. Как происходило «прибавление» персонажа к лирической основе и почему уже в первой романтической поэме байроническая моногеройность была трансформирована в геройный ансамбль? Вернемся к сцене ночного свидания.

Открывает сцену пейзажная экспозиция – картина опускающихся сумерек, которая строится по законам элегической суггестии:

*Уж меркнет солнце за горою;  
Вдали раздался шумный гул;  
С полей народ идет в аул...*  
(Пушкин 1997: IV, 96)

Ср. у В. Жуковского:

*Уже бледнеет день, скрываясь за горою;  
Шумящие стада толются над рекою;  
Усталый селянин медлительной стопою  
Идет, задумавшись, в шалаши спокойный свой.*

Процесс «затухания» прерывают шумовые и световые всплески («гул», «огни в домах», отблески «горного ключа» и т. д.), но лишь затем, чтобы окончательно замереть и поглотиться ночным мраком. Успокоение природы – это зримый процесс внутреннего собирания и сосредоточения лирического субъекта. У Жуковского – это ступени для достижения особого медитативного состояния и его высшей фазы – духовного откровения:

*И ангел от земли в сиянье предо мной  
Взлетает; на лице величие смиренья;  
Взор к небу устремлен; над юною главой  
Горит звезда преображенья.*  
(Жуковский 2000: 24)

В пушкинской поэме в урочный час в таинственном ореоле перед Пленником является «дева»:

*Но кто, в сиянии луны,  
Среди глубокой тишины  
Идет, украдкой ступая?  
Очнулся русский.*

(Пушкин 1997: IV, 96)

Появление «девы» подобно «зыбкому виденью»: «... это лживый сон, / Усталых чувств игра пустая». Пленник здесь – субъект лирического переживания, а не действия, а ночное видение – «игра чувств», в определенной мере, факт его сознания. Но удерживая в себе идеальный план, образ «девы молодой» выходит из круга переживания и обретает зримые черты. И «выздоровление» героя разворачивается в событие «рождения» героини.

*И долго, долго перед ним  
Она, задумчива, сидела;  
Как бы участием немым  
Утешить пленника хотела.*

(Пушкин 1997: IV, 97)

Происходит в буквальном смысле «конкретизация стилевых явлений элегии в лицо» (Ю.Н. Тынянов).

Обобщая свой опыт работы над поэмой, Пушкин так сформулировал стоявшую перед ним задачу: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которая сделалась отличительными чертами молодежи XIX века (Пушкин 1997: 52). В этом высказывании обычно внимание привлекает перечисление «отличительных черт» его героя – «преждевременная старость души», «равнодушие к жизни». Между тем, стоит обратить внимание на особенности пушкинского словоупотребления. По замечанию С. Бонди, в пушкинском словаре значение глагола «изобразить» несколько отличается от современного, оно ближе к значению «выразить», облечь в образ (См. Селиванова 1977).

Для «школы гармонической точности» «изобразительность» не сводится к миметичности, сосредоточенности на предметности. Если оценивать героя с позиций объективной «изобразительности», то характер Пленника предстает насквозь субъективным и схематичным. Но и в плане лирического завершения герой оказывается как бы недоосуществленным, поскольку он «не всеобъемлюще субъективен»: он то сливается с образом



поэта-изгнанника, заданного «Посвящением», то разворачивается неожиданными сторонами, удаляясь от автора. С позиций романтической изобразительности, вставные элементы и этнографические описания «бесполезно разрывают нить интереса и не вяжутся с тоном целой поэмы» (Вяземский 1984: 46), однако, по тонкому замечанию другого критика, изнутри пушкинского стиля, «этот беспорядок есть только мнимый, и нестройное представление предметов отражается в душе стройным переходом ощущений» (Киреевский 1979: 48–49).

В первой южной поэме Пушкина поэтика повествования и изображения формируется как бы у нас на глазах: в процессе воплощения замысла между образом «бедного поэта» «Посвящения» и «черкешенкой младой», между картинками жизни горцев и историческим финалом устанавливаются неявные, но значимые, а для поэтического мира конструктивные связи. В такого рода перекличках и взаимоотражениях и формируется образ героя, и этот образ с трудом укладывается в предзаданные модели. Семантические параллели, намеченные в «Кавказском пленнике», отчетливее проступят в «Цыганах», а впоследствии станут формой художественного видения и воплощения характера в прозе.

#### ЛИТЕРАТУРА

**Вяземский 1984:** Вяземский П.А. О «Кавказском пленнике», повести, соч. А. Пушкина. *Эстетика и литературная критика*. М., 1984.

**Жирмунский 1978:** Жирмунский В.М. *Байрон и Пушкин*. Л., 1978.

**Жуковский 2000:** Жуковский В.А. *Полн. собр. соч. и писем: в 20 т.* Т. 2. Стихотворения 1815–1852 гг. М., 2000.

**Киреевский 1979:** Киреевский И.В. Нечто о характере поэзии Пушкина. Киреевский И.В. *Критика и эстетика* М., 1979.

**Манн 1995:** Манн Ю.В. *Динамика русского романтизма* М., 1995.

**Плетнев 1996:** Плетнев П.А. «Кавказский пленник». *Повесть. Соч. А.С. Пушкина // Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827* / под. общ. ред. В.Э. Вацууро, С.А. Фомичева, Е.О. Ларионовой. СПб, 1996.

**Погодин 1897:** Погодин М.П. *Кавказский пленник. Повесть А. Пушкина // Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина: хронол. сб. критико-библ. ст. в 7 ч.* 2-е изд. Ч. 1. М., 1897.

**Проскурин 2007:** Проскурин О.А. *Комментарии. «Кавказский пленник»* // Пушкин А.С. *Сочинения* / коммент. изд. под ред. Дэвида М. Бетеа. Вып. 1: Поэмы и повести. Ч. 1. М., 2007.

**Пушкин 1997:** Пушкин А.С. *Полн. собр. соч.: в 17 т.* М., 1997.

**Селиванова 1977:** Селиванова С.Д. Поиски героя (по рукописям «Кавказского пленника»). *Замысел, труд, воплощение...* М., 1977.

**Чудаков 1992:** Чудаков А.П. Структура персонажа у Пушкина. *Сборник статей к 70-летию Ю.М. Лотмана* / отв. ред. А. Мальтс. Тарту, 1992. С. 190–207.

**MANANA KVACHANTIRADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

**Tbilisi of the Romanticists.  
Social-Cultural Specifics of Chronotope**

Tbilisi in Romantic period (the first half of 19<sup>th</sup> century) is the linking point of Europe and Asia; the special geopolitical and cultural chronotope. Russian Empire demonstrates its power here through military and cultural public acts. In its hands, literary salon glamour is a cultural-esthetic variety of power discourse.

Different types of “public actions” create the cultural life of Tbilisi of that period: domestic performances organized in aristocratic houses, literary groups, salons, music evenings, family performances, cultural purpose business gatherings, dinners and balls.

Writing of poems, album notes, memoires, travel genre stories, translating literary texts became daily aristocratic activity and entertaining, communication with friends and relatives, of that period. At the same time, the national function of literature gained its importance right during literary gatherings, literary groups and salon life.

**Key words:** Cultural life, Salons, Literary groups.

**მანანა კვაჭანტირაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

**რომანტიკოსების თბილისი. ქრონოტოპის  
სოციოკულტურული სპეციფიკა**

მე-19 საუკუნის პირველი ნახევარი, პოლიტიკური თვალსაზრისით, საქართველოსთვის ურთულესი პერიოდი, როცა ქვეყანა კარგავს სახელმწიფოებრივ დამოუკიდებლობას და კოლონიური ცხოვრებით (გუბერნიის ფორმით) აგრძელებს არსებობას. ეს ათწლეულები, აღსავსე განსაკუთრებული სირთულეებითა და პერიპეტივებით, შინაგან-გარეგანი კონფლიქტებითა და წინააღმდეგობებით, მნიშვნელოვნად ცვლის ძველი საქართველოს სოციოკულტურული ცხოვრების ზოგად სურათ-

საც და კულტურის ტექსტის ფაქტურასაც: ისტორიული ტენდენცია აღმოსავლურ ელემენტს თანდათანობით ჩაანაცვლებს რუსულ-ევროპულით.

ქართული კულტურული ცხოვრებისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების სპეციფიკის შესწავლის თვალსაზრისით **IXX** საუკუნის პირველ ნახევარში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სხვადასხვა ტიპის „საჯარო აქტების“ – ლიტერატურული შეკრებებისა, წრეებისა და სალონური ცხოვრების ისტორია. ეროვნული ცნობიერების თვითგამოხატვის ეს ისტორიული ფორმა **IXX-XX** საუკუნეების მთელ მანძილზე იჩენს თავს და არსებობას აგრძელებს ლიტერატურულ ურთიერთობათა სხვადასხვა ფორმით, თუმცა ბეჭდური სიტყვის დამკვიდრებისა და გავრცელების კვალდაკვალ იგი თავდაპირველ აქტუალობას კარგავს და ლიტერატურული ცხოვრების პერიფერიულ, თუმცა აქტიურ და ანგარიშგასანევ სეგმენტში განთავსდება.

1799 წელს ახალჩამოსული რუსი მმართველის კოვალენსკის პატივისაცემად თბილისი პირველად ნათდება „აზიური გემოვნების საუცხოო ილუმინაციათ“. იმპერიის ხელისუფლების ისტორიულმა გადაწყვეტილებამ – კავკასიაში საკუთარი პოლიტიკის გამტარებლად და საყრდენად ქართული არისტოკრატია ექცია, განსაზღვრა კიდეც ქართველი თავად-აზნაურობის წამყვანი როლი საზოგადოების სოციალური და კულტურული განვითარების პროცესში. ერთის მხრივ, მათ დაეკისრათ რუსული პოლიტიკის გამტარებლის ფუნქცია და, ამ აზრით, ირან-ოსმალეთთან და კავკასიელ მიუზიდებთან რუსულ სამხედრო ქმედებებში აქტიური მონაწილეობა. მეორეს მხრივ კი – კულტურულ-საგანმანათლებლო რეფორმებში მონაწილეობა რუს მოხელეთა პირდაპირი თუ ფარული ხელმძღვანელობით. ეს ხაზი საუკუნის პირველ ნახევარში თანდათან ძლიერდება და შამილთან რამდენიმე წარუმატებელი სამხედრო ოპერაციის შემდეგ, 1832 წლის შეთქმულების მიუხედავად, ვორონცოვის მმართველობის პერიოდში არისტოკრატის მიმართ საგანგებო ლოიალურ პოლიტიკაში გადაიზრდება.

რუსული მიზნების განხორციელებას რუსული ენის მცოდნე, მისი კანონების პატივისმცემელი, რუსულ ბიუროკრატიულ მმართველობას მორგებული მოხელე სჭირდებოდა. ამ მიზნით გახსნილი პირველი სკოლა საქართველოში „თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებელი“ იყო, რომლის საზეიმო გახსნაც კოვალენსკის ინიციატივით 1802 წელს 22 სექტემბერს მოენყო (ბალახაშვილი 1940:19). ორკლასიანი სასწავლო კურსი კლასიკური განათლების საფუძვლების დაუფლებასა და რუსულ-ქართული ენების მეტნაკლებად საფუძვლიან შესწავლას ითვალისწინებდა.

1817 წელს მთავარმართებლად ახლადდანიშნულმა, ევროპის მონაწივე იდეების პატივისმცემელმა მრისხანე გენერალმა ერმოლოვმა ქართული არისტოკრატიის საშინელ სიძულვილთან („აქაური მეფეებისა და მთავრების მთელი ჯილაგი ერთ ცოფიან ძაღლადაც არ ღირს“ (ჯოლოგუა 2011: 16) და კავკასიის დაპყრობის მკაფიო სტრატეგიულ გეგმასთან ერთად („კავკასია უზარმაზარი ბასტიონია, რომელსაც ნახევარმილიონიანი გარნიზონი იცავს. მისი აფეთქება ძალიან ძვირი დაჯდება, მაშ, ვანარმოთ ალყა“ (კოხისა ... 1989: 44) პეტერბურგიდან ჩამოიტანა სალონების, სხვადასხვა საზოგადოებრივი გასართობებისა და ლიტერატურული შეკრებების ტრადიცია (რუსეთში პირველ ლიტერატურულ წრეებს მე-18 საუკუნის 30-40-იანი წლებიდან ვხვდებით და მათი აღმოცენება რუსული კულტურის ისტორიაში „ფრანგულ გავლენასა“ და მასონური მოძრაობის გააქტიურებას უკავშირდება). თბილისის ისტორიას შემორჩა ერმოლოვის ბინაზე გამართული ხუთშაბათობები და საკვირაო შეკრებები .

30-იანი წლების მიწურულამდე საქართველო და თბილისი მასპინძლობს კავკასიაში გადმოსახლებულ, სამხედრო სამსახურში განწესებულ ათეულობით დეკაბრისტ პოეტს. მათი შეკრებები ლიტერატურული თავყრილობების სახეს ატარებს. სადილი, გიტარაზე დაკვრა, ხატვა ჩვეულებრივი ესთეტიკური გრძნობის დაკმაყოფილებას ემსახურება და ლამის ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილია. როგორც ეიხენბაუმი აღნიშნავს, „მე-19 საუკუნის დასაწყისში, პოეზიის „საშინაო“ ფორმები, იმის გამო, რომ საკარო ოდებმა უკან დაიხიეს, აღიქმება როგორც ნოვატორობა, როგორც ახალი ჟანრი, ამის კვალდაკვალ ისინი იძენენ ახალ ლიტერატურულ-საყოფაცხოვრებო მნიშვნელობას და წრეობრივ-სალონური ურთიერთობების ფორმებს“ (არონსონი ... 1929: 4) იმდროინდელი ლიტერატურული წრეების შეხვედრებზე თბილისშიც და პეტერბურგშიც აქტიურად იკითხებოდა გრიბოედოვის „ვაიჭკუსაგან“ (პირველად დაიდგა თბილისში), რომელიც გრიბოედოვმა თბილისში დაწერა, პეტერბურგში კი გადაწერილი ხელნაწერის სახით ვრცელდებოდა.

1819 წლის 8 მარტიდან გამოსვლას იწყებს პირველი ქართულენოვანი ყოველკვირეული გაზეთი „საქართველოს გაზეთი“. მისი ტექსტი ჯერ რუსულად იწერებოდა, შემდეგ კი ითარგმნებოდა ქართულად. გაზეთს თვით ერმოლოვი უწევდა კონტროლს, ფინანსურად ეხმარებოდა სომეხთა ეპისკოპოსი ნერსესი. გაზეთის გამოცემა 1822 წლისთვის შეწყდა (გუგუშვილი 1935: 298-330).

1829 წლის 27 მაისს საქართველოს დედაქალაქს ალექსანდრე პუშკინი სტუმრობს. ინფორმაციის ავტორის (სევასტიანოვის) მიერ ნახ-

სენები „რუსული სუფრა“ თითქმის სიმბოლოა იმ რეალობისა, რომელის ამ პერიოდის თბილისში სუფევს: ორკესტრი აქ ევროპულია, დამსწრე – რუსი, სუფრა – შერეული, უფრო ქართულ-აღმოსავლური ტრადიციით განწყობილი; გართობა, ცეკვა, მოლხენა – თბილისური, ქართული. მაგრამ რუსი სტუმრებით სავსე, ქართულ-აღმოსავლურ სუფრაზე ლხინისათვის სწორედ ქართული ფაქტორია გადამწყვეტი, აზიური ელემენტი („აღმოსავლური უაზრობა“), რომელიც ასე ალაგზნებს პუშკინის უნაკლო პოეტურ სმენას, ქართული არხით შედის რუსულ ცნობიერებაში, კულტურაში, საყოფაცხოვრებო ესთეტიკაში. პუშკინისთვის ამ წარუშლელი დღის ხიბლს ქმნის თბილისური განუმეორებელი სივრცე, უხილავი ენერგეტიკა, რომელიც კულტურულ მარკერად ყალიბდება რუსულ-ქართული ურთიერთობების მთელ შემდგომ ისტორიაში.

ჯერ არ არსებობს ბექდური გამოცემები, ახალი ნაწარმოებები – ძირითადად, პოეტური, დრამატურგიული, თარგმანები – ხელნაწერების სახით ვრცელდება მეგობრულ-ნათესაურ შეკრებებზე არისტოკრატიულ სალონებსა და ოჯახებში. ლექსების, მემუარების, საალბომო ჩანაწერებისა და მოგზაურობის ჟანრის თხზულებათა წერასაც კი ყოველდღიური არისტოკრატიული საქმიანობის ელფერი მოსავს. ესაა ლიტერატურის არსებობის ბუნებრივი, „არაპროფესიონალური“ ფორმა, როგორც ამას აღნიშნავს კიდეც გრ. ორბელიანი თავის წერილში: „ჩვენ თუ ვწერდით, ჩვენი ნათესავებისთვის და მეგობრებისთვის ვწერდით და არა დასაბეჭდად“. ჩანს, ლექსის წერის, როგორც „მოცალეობის“ ჟამს არისტოკრატიული საქმიანობის ტრადიციული გააზრება ახალ ვითარებაშიც ინარჩუნებს სიცოცხლისუნარიანობას. საუკუნის პირველ ათწლეულებში ლექსის „ბეჭდვა“, როგორც პრაგმატულ-უტილიტარული დამოკიდებულება შემოქმედებითი საქმიანობისადმი, არისტოკრატიისათვის გარკვეული უხერხულობის შემცველია. ისტორიასთან და კულტურასთან „თანამშრომლობის“ ნორმატიული ფორმებიც კვლავ არისტოკრატიის მიერაა პრივატიზებული.

როგორც ლიტერატურის „ინსტიტუციონალური“ ცხოვრების ჩანასახოვანი ფორმა, 1832 წლის შეთქმულების მომნიშვნის კვალდაკვალ .გამსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს სალონები და წრეები. სოლომონ დოდაშვილის, გრიგოლ ორბელიანისა და სხვათა მხატვრულ შემოქმედებასა თუ პუბლიცისტურ ნააზრევში ისახება ქართული ლიტერატურის ეროვნული იდეოლოგიის მედრომედ გამოყენების იდეაც. სწორედ წრემ და მისი საშუალებით გამოხატულმა საზოგადოებრივმა აზრმა, ისტორიული მოვლენების განვითარების გამო (1832 წლის შეთქმულება), მიანიჭა ეს ფუნქცია ლიტერატურას. რუსეთის სპეცსამსახურის საგამოძიებო დასკვნა, სხვათა შორის, კარგად ასახავს ვითარე-

ბას, რომელიც იმდროინდელ თბილისში სუფევს: „საზოგადოება ერთ-გვარ ლიტერატურულ სახეს ლებულობს“ (ბალახაშვილი 1940: 89).

1829 წელს სოლომონ დოდაშვილის სახლი გოლოვინის პროსპექტზე მოაზროვნე ახალგაზრდობის თავშეყრის ადგილად იქცევა. აქვე ყოფილა სტამბაც და რედაქციაც. 1832 წლიდან სოლომონ დოდაშვილის რედაქტორობითა და თაოსნობით მისი ლიტერატურული წრე „ტფილისის უწყებანის“ ლიტერატურული დამატების გამოცემას იწყებს. ერთი წლის განმავლობაში ხუთი ნომერი გამოვიდა. სოლომონ დოდაშვილის „უწყებანის“ სტამბაში დაიბეჭდა პროკლამაციაც, რომელიც თავისუფლებისაკენ მოწოდებითა და სოლომონ დოდაშვილის პატრიოტული სულისკვეთების ლექსით მთავრდება.. ცხადია, ჟურნალის ამ ფუნქციას კარგად ხედავს რუსული ცენზურაც, ამდენად, მის დახურვაში, როგორც პ. გუგუშვილიც აღნიშნავს, უსახსრობის გარდა, „უდიდესი როლი საცენზურო პირობებმაც ითამაშა“ (გუგუშვილი 1935: 319).

ივანე ნიკოლოზის-ძე აფხაზის, სოლომონ დოდაშვილის, გრიგოლ ორბელიანისა და სხვათა შეფასებებიდან ჩანს გულშემმატკივარ მამულისეულთა მიერ დროისა და ვითარების ფხიზელი და კრიტიკული შეფასება. პირველი ათწლეულების ნიჰილიზმს, რომელიც გარდაუვალი აუცილებლობის სახით თან სდევს პოლიტიკურ მარცხს, კიდევე უფრო აძლიერებსა რუსი მოხელეების შეურაცმყოფელი, ცინიკური დამოკიდებულება არამარტო სოციალურად დაბალი ფენების, არამედ არისტოკრატის მიმართ, ზოგადად ქართველობის მიმართ. თავის მხრივ, რუს მოხელეებს მოსვენებას უკარგავს ხალხის ფაქტორი, განუწყვეტელი დაუმორჩილებლობა, ის, რომ „სინამდვილეში რუსეთის სიძლიერე, ამ თითქოსდა მშვიდ ადგილებში(სადაც გარნიზონებია განლაგებული) მოჩვენებითია“, რომ „...რუსეთის ავტორიტეტი ძალზე საეჭვოა“ (კობისა ... 1981: 143, 141)

40-იან წლებში რუსეთს სჭირდება საქართველოს არისტოკრატის მხრიდან რეალური დახმარება კავკასიის მთიანეთთან დაუსრულებელ და ძალზე არახელსაყრელ ომში. ქართველი არისტოკრატის ქვეშევრდომული მორჩილება თითქოს დასტურდება ბრძოლის ხაზზეც და სალონებშიც, უმაღლეს მოხელეებთან მოწყობილ ბალებზეც და ნიკოლოზ პირველის სტუმრობის დროსაც. მაგრამ ეს მორჩილება მოჩვენებითია და ამას კარგად ხედავს 60-იან წლებში საქართველოში ჩამოსული ალექსანდრე დიუმაც: „ბარის დაპყრობა მოკლე დროში მოხდა, მაგრამ იგი არ შესულა კავშირში, უბრალოდ, უღელი დაიდგა. მოჩვენებითად დამორჩილებული ბარი არსებითად მტრულ განწყობილებაში დარჩა. მას არ ჰქონდა განსაზღვრული უფლებები და ქონების პირობები. სიძულვილმა, უძღურმა ბარში, მთებში ჰპოვა მიუწვდომელი თავშესაფა-

რი. მთის წინააღმდეგობის საიდუმლოება ბარის შევიწროებაშია, ომი მხოლოდ გამოძახილია ბარის დრტვინვისა და ოხვრისა (დიუმა 1964: 337).

ისტორიკოსები საუბრობენ დისციპლინის თავისებურ გაგებაზე „კავკასიური ომების“ დროს: „უსიტყვო მორჩილება ომის დროს და მიუჩვეველი ადამიანისათვის გამოაგნებელი სუბორდინაციის რღვევა ოფიცრებსა და დაბალ ჩინებს შორის ომის შემდეგ“ (ლაპინი 2008: 187). ომის შეწყვეტისთანავე იყო მამაკაცური შეკრებები, მასკულინური კულტურის ამოფრქვევები თავისი უხეში, უდარდებლობა-უპასუხისმგებლობის, არცთუ იშვიათად, უზნეობის ზღვრამდე მისული ფორმებით. ეს იყო „ლხინი ჟამიანობის დროს“ – იშვიათი და უჩვეულო ეგზისტენციალური მდგომარეობა სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე. უცნაური კი ისაა, რომ მიუხედავად საოცარი დაძაბულობისა და ვეებერთელა მსხვერპლისა, ეს პერიოდი დაუვინყარ მოგონებად რჩებოდა ადამიანთა ცხოვრებაში. გარდა იმისა, რომ ადგილი ჰქონდა ნაციონალური სტერეოტიპების გაზიარებასა და გავრცელებას მეზობლთა შორის, ომის ფაქტორი და სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვრული სიტუაცია ავლენდა ადამიანთა განსაკუთრებულ ძალებს, მონაცემებს, გაუმჟღავნებელ შესაძლებლობებს და ქმნიდა უნიკალურ ფსიქოსოციალურ და კულტურულ გამოცდილებას, ურთიერთობებსა და უხილავ სულიერ კავშირებს ადამიანთა შორის. შესაძლებელია, სამხედრო სამსახურისაკენ ამ პერიოდის ქართველი არისტოკრატის განსაკუთრებული სწრაფვის ერთი მიზეზი სწორედ ამ ფსიქოემოციური მდგომარეობის განცდის სურვილი იყო, მიუხედავად იმისა, რომ მას მოდური გატაცებისა და სამხედრო ჯილდოების მოპოვების გარეგნული ნიშნებიც ახასიათებდა.

ისტორიულად გამოუმუშავებული და ქართველ კაცში კოდირებული სამხედრო ნიჭი, გენეტიკური მხედრული გამოცდილება და დამარცხებული, დამოუკიდებლობანართმეული ქვეყნის შვილის კომპლექსი, ღირსების გრძნობა და დამარცხების სიმწარე, ერთგულების ფიცი და წინააღმდეგობის სურვილი ერთდროულად – ერთგვარ ალტერნატივად ჩამოყალიბდა უზრუნველი, დროსმატარებელი რუსულ-ევროპული სალონური ცხოვრების ფონზე. ქართველი არისტოკრატია არც თავის ომში იყო რეალურად (თუმცა ის სწორედ იმ მტერს ებრძოდა, რომლის მიზეზითაც დაკარგა სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა და ამდენად, მთელი 60-წლიანი ომის მანძილზე კავკასიურ ომებში ქართველთა მონაწილეობის მოტივაცია და გულწრფელობა ეჭვს არ იწვევს), არც თავისი მამაპაპური ცხოვრებით ცხოვრობდა. ეს ყველაფერი, ომიც და მშვიდობაც, იმ ხანებში, ერთი შეხედვით, ძალიან გავდა იმპერიისა და იმპერიული პოლიტიკისადმი ქვეშევრდომულ მორჩილებასა და სხვისი

საქმის კეთებას, რეალობა კი ის იყო, რომ საქართველო და ქართველი კაცი ისტორიულ გზასაყარს გადიოდა: შინაგანი გაორებით, ეჭვით, ტკივილითა და სასონარკვეთით, ამ ტკივილს კი – როგორც ისტორიის არაერთ სხვა ეტაპზე – უდარდებლობითა და ჰედონიზმით ნიღბავდა.

ტენდენციათა ცვლილებისა და ღირებულებათა ჩანაცვლების პროცესი ამ პერიოდში ააშკარავებს კოლონიალური პოლიტიკის იმ მექანიზმებს, რომლითაც რუსი მოხელეები ქართველი არისტოკრატის რუსული პოლიტიკის სამსახურში ჩაყენებას ცდილობენ.

„მესამე რომის“ იდეის ხორცშესახმელად რუსეთს ხელს აძლევდა ქართული კულტურისა და ისტორიის სიძველე, და ერთ-ერთი, რის მიმართაც იმთავითვე გამოხატა თავისი სახელმწიფოებრივი ინტერესი, საქართველოს ისტორია და გეოგრაფია, მისი სიძველეები იყო. ერთი სიტყვით, დაკარგული სახელმწიფოებრიობის სანაცვლოდ შემოთავაზებული მშვიდობა, პოტენციაში, საქართველოს კულტურული განვითარების ხელსაყრელ პირობებს ქმნიდა, თუმცა მე-19 საუკუნის პირველ ათწლეულებში არც მშვიდობა გავდა მშვიდობას და კულტურული განვითარების უთანაბრო რიტმსაც, ძირითადად, პოლიტიკური ფაქტორი განსაზღვრავდა.

თბილისი ევროპა-აზიის შეხვედრის ადგილია, განსაკუთრებული გეოპოლიტიკური, და კულტურული ქრონოტოპოსი. იმპერია ცდილობს მთელი თავისი ძალმოსილებითა და ბრწყინვალეობით წარმოსდგეს, ქალაქის სტუმრებიც მოხიბლოს და მასპინძლებსაც ეჭვი გაუქარწყლოს. ამ შეხვედრებს ესწრება არამხოლოდ ქართველი არისტოკრატია, არამედ უცხოელი სტუმრებიცა და თბილისის არაქართველი მოსახლეობაც. სალონური ბრწყინვალეობა იმპერიის ხელში ძალაუფლების დისკურსის კულტურულ-ესთეტიკური ნაირსახეობაა. „საჯარო აქტებზე“, ჩვეულებრივ, დომინანტურია „ქართული ფაქტორი“. ინგლისელი მოგზაური რიჩარდ უილბრაჰამი ესწრება ნიკოლოზ I საპატივცემულოდ გამართულ ბალს და აღმოაჩენს, რომ „ეტიკეტი უკრძალავს ქალს ერთზე მეტად იცეკვოს იმავე ჯენტლმენტან, ამიტომ პარტნიორებს მუდმივად იცვლიან“ (უილბრაჰამის ...1990: 46). ინგლისელის თვალს არც ის ეპარება, რომ „რუსი ოფიცრების ვინრო უნიფორმა უგემოვნოდ გამოიყურება ამ ბრწყინვალე აღმოსავლური ტანსაცმლის გვერდით. არც მათი ეროვნული ფიზიონომია ქმნის ხელსაყრელ კონტრასტს აღმოსავლეთის მკვიდრთა ლამაზ ნაკვებთან“ (იქვე, უილბრაჰამის ...1990: 40). სტუმარი აღფრთოვანებას ვერ მაღავს ქართველი მამაკაცებით: „თავიანთ შესანიშნავ და მოხდენილ ტანსაცმელში გამოწყობილებმა სავსებით დაამტკიცეს, რომ მსოფლიოში ულამაზესი ერია“ (უილბრაჰამის ...1990: 41).



არისტოკრატთა და რუს მოხელეთა სახლებში გამართული შინაური წარმოდგენები, ლიტერატურული წრეები, სალონები, მუსიკალური საღამოები, ოჯახური წარმოდგენები, კულტურული დანიშნულების საქმიანი შეკრებები (მაგ, საბიბლიოთეკო წესდების შესამუშავებლად), სადილები, ნადიმები და ბალები ქალაქის გარკვეული სოციალური ფენის ყოველდღიურობად იქცევა. ამ ყოველდღიურობას ქმნის, ასევე, ახალგაზრდობის ნაკლებად „საჯარო“, თვითნებური აქტივობა: მაგალითად, კვირაობით პანსიონიდან გამოპარულ ყმანვილები(მათ შორის ნიკო ბარათაშვილი), ზ. ჭიჭინაძის ცნობით, ქალაქის ძველ უბანში გამართულ კრივსა და ჭიდაობაში მონაწილეობენ და ხანდახან ორთაჭალის ბალებში საქეიფოდ და სასეირნოდაც ახერხებენ გამოღწევას.

ღრმავდება ქალთა საზოგადოებრივი როლის შეგრძნება (მით უფრო, რომ საქართველოში ამის ხანგრძლივი ისტორიული ტრადიციაც არსებობს). 1840 წელს თბილისში არსდება „ამიერკავკასიის კეთილშობილ ქალთა ინსტიტუტი“, რომელიც 1846 წელს გადაკეთდა თბილისის წმინდა ნინოს სახ. ქალთა სასწავლებლად. მას მეურვეობას უწევენ ვორონცოვის მეუღლე და მეფისნაცვლის კართან დაახლოებული ქართველი მანდილოსნები (ჯოლოგუა 2011: 115).

სხვათა შორის, იმ ყველაფერს, რაც შემოდის და მკვიდრდება, ქართული არისტოკრატია „ევროპულ ჩვეულებას და ცხოვრებას“ უწოდებს, თუმცა კარგად აცნობიერებს, რომ იგი რუსეთის გზით შემოდის საქართველოში. ამით იგი ფარულად აცხადებს პრეტენზიას ევროპულ ცხოვრებასთან დამოუკიდებელ თანაზიარობაზე და უნებლიეთ მიანიშნებს რუსეთთან იძულებითი პოლიტიკური კავშირის მიღმა დანახულ კულტურულ და ეკონომიკურ შესაძლებლობებზე.

„მრავალაივნიან ქალაქს“ უწოდებს თბილისს ი. პოლონსკი. ე. წ. „თბილისური სახლი“ 1830 წლებში ყალიბდება (კვირკველია 1989: 35). იგი აერთიანებდა მრავალფეროვან არქიტექტურულ-მხატვრულ მახასიათებელს: აღმოსავლური, მრავალაივნიანი სახლების გვერდით ჩნდება ე. წ. ევროპული სტილი – ორ-სამსართულიანი სახლები. თბილისის საერთო ხედში ამომართული ეკლესიათა გუმბათები და ორი დომინანტური არეალი: მტკვრის მარჯვენა სანაპირო ნარიყალას ციხით, მარცხენა – ისნის ციხე-სიმაგრე შეკიბული ნაწილებით – პირდაპირ მიანიშნებს ქართული სივრცის ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ განაწილებაზე, არაპირდაპირ კი – ამ სივრცის სტრუქტურულ-ფუნქციურ დანიშნულებაზე და რელიგიურ/სეკულარული იერარქიის ხსოვნაზე.

თბილისის სივრცე, მთელი თავისი არქიტექტურული მარკერებით, იმდროინდელი კულტურული გარემოს აუცილებელ ნაწილს შეადგენდა და მისი ცვლილებაც პირდაპირ პასუხობდა პოლიტიკურ-სახელმწი-

ფოებრივი და სოციოკულტურული ცვლილებების არსსა და დინამიკას, ამიტომაც ბევრი მათგანი აისახა როგორც იმ პერიოდის მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე მემუარულ და სამოგზაურო ხასიათის თხზულებებშიც. სივრცის აღქმა, როგორც პიროვნების დიალოგი გარემომცველ სინამდვილესთან, სწორედ რომანტიკოსთა შემოქმედებიდან იღებს სათავეს და თანდათან სივრცის სიმბოლურ გააზრებაში გადაიზრდება ( ბარათაშვილი: „ძიავ, ყაბახი, სამშობლო შენი“... ). შესაბამისად, არც ყაბახია მარტოოდენ სივრცის ნაწილი გრ. ორბელიანისთვის, არც გოგრა – ალ. ჭავჭავაძისთვის და არც მთანმინდის შემოგარენი – ნ. ბარათაშვილისთვის. ასე რომ, სივრცეს უკვე ნიშნის დატვირთვა აქვს და ორმაგ მნიშვნელობას ახმოვანებს: ერთის მხრივ, კულტურის მექსიერებას, მეორეს მხრივ კი ბუნება/ კულტურის დაპირისპირებას – „დაღლილი სულის“ დასასვენებელ თავდაპირველ, შეუბღალავს გარემოს. ყოველდღიურობის მიღმა არსებული, სივრცულ ხატებად ჩამოქნილი მარადიული ქრონოტოპები: მტკვრის სანაპირო, მთანმინდა, ყაბახი – თავიანთი ღრმად ემოციური, ისტორიული, გნებავეთ, ფატალური დანიშნულებით უპირისპირდებიან სოციალური და კულტურულ-საყოფაცხოვრებო დანიშნულების შენობება-ნაგებობებს.

თბილისის შიდა ეზოები, დუქნები, სახელოსნოები შენობათა პირველ სართულებზე განთავსდებიან და სოციალური განსხვავებულობის მარკერებად გვევლინებიან ზედა სართულებზე განლაგებულ სასტუმროებთან, დარბაზებთან, არისტოკრატიის საცხოვრებელ ბინებთან მიმართებაში. სახლების მთელ პერიმეტრზე გაყვანილი ქუჩები, ქუჩაბანდები და შუკები (პროფესიულ საქმიანობათა დიფერენციაციის მკაფიო სურათს იძლევიან და ქმნიან დახურული და ღია სივრცეების მონაცვლეობას, დანაწევრებულ სივრცეს შესაბამისი სოციალური დატვირთვით. კულტურულ სიჭრელესა და მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს ტოპონიმაცა. ქალაქში ამ დროს არსებობს „გრილი აბანო“, „ჭრელი აბანო“, „პატრუქის აბანო“, რომლებიც ერთგვარი საზოგადოებრივი დაწესებულებების როლს ასრულებენ იმდრინდელ თბილისში. პირდაპირი საყოფაცხოვრებო-სამომხმარებლო დანიშნულების გარდა, ისინი ღრმა კულტურული დანიშნულების მატარებლებია: თავშეყრის, დასვენების, ღამისთვის, დროსტარების ადგილი, სადაც სტუმრებიც მიჰყავთ.

თბილისის არისტოკრატია განაწილებულია „ზემო“ და „ქვემო“ უბნებად. ნათესაურ-საახლოლო წრე დიდ დროს ატარებს ოჯახურ თავყრილობებზე, შეხვედრებზე. ზოგიერთ ოჯახში ( მაგალითად, ალ. ჭავჭავაძესთან, მელ. ბარათაშვილთან) მთელი დღის განმავლობაში მასპინძლობენ სტუმრებს, ისმევა უამრავი ღვინო. ვახტანგ ორბელია-

ნის ლიტერატურულ საღამოებზე თავს იყრიან გ. ერისთავი, დ. ყიფიანი, ს. რაზმაძე, ე. ერისთავი, ზ. ავთანდილაშვილი, ი. მუხრანსკი, ალ. ორბელიანი და სხვები. ვ. ობელიანს საკმაოდ ძვირფასი კოლექცია ჰქონია წიგნებისა და ხელნაწერებისა.. ახალი ქართულის გარდა, ამ შეკრებებზე იკითხებოდა რუსეთიდან ჩამოტანილი რუსული და ნათარგმნი უცხოური ლიტერატურაც, იმართებოდა მსჯელობა. აქაც, როგორც სხვაგან, აქტუალურია კულტურულ-საგანმანათლებლო ცხოვრების გამოცოცხლების იდეა.

პეტრე ბაგრატიონის ძმისწულის, რომან ბაგრატიონის სალონი შერეული ხასიათის კულტურულ ღონისძიებებს აწყობს. მისი სახლი, რომელსაც „თეატრალურ სახელოსნოსაც“ ეძახდნენ, თბილისის მწირი თეატრალური ცხოვრების ცენტრად იქცევა. ლიტერატურა და თეატრი ეროვნული სულისკვეთების ამაღლების ორ მნიშვნელოვან კერად ყალიბდება, თუმცა იმხანობით თეატრს უპირატესად ზოგადკულტურულ-საგანმანათლებლო და თავშესაქცევი ხასიათი აქვს.

ნიკოლოზმა I სწორად გათვალა „ერთგულების გზიდან გადამდგარი“ თავისი „ქვეშევრდომების“ დასჯის ფორმა 1832 წლის შეთქმულებასთან დაკავშირებით: ეს სასჯელი, ანუ ანგარიშსწორების ფორმები სრულ შეუსაბამობაში აღმოჩნდა არამხოლოდ შეთქმულთა მოლოდინებთან (ჩამოხრჩობა, ხელ-ფეხის მოკვეთა, რასაც იმდროინდელი რუსული კანონმდებლობა ითვალისწინებდა), არამედ ტახტთან დაპირისპირების ორ, დროში დაახლოებულ შემთხვევასთან პოლონეთსა და პეტერბურგში. უნდა ითქვას, რომ ამ ფონზე საქართველოს მიმართ იმპერატორის დამოკიდებულება აშკარად ლოიალური ჩანს. ძალზე მნიშვნელოვან საგარეო ფაქტორებთან ერთად (ჩხეტია 1945: 60-61), საქართველოს დაუმორჩილებლობის თითქმის 40-წლიანი ისტორია ნიკოლოზ I საქართველოს მიმართ პოლიტიკის აწონ-დაწონვასა და სწორ არჩევანს კარნახობდა და 1837 წლის თავისი სტუმრობისას თბილისში მან ცხადად დაინახა ეს არჩევანი, განახორციელა კი ვორონცოვის წარგზავნით მეფისნაცვლად. თუკი ვერ განხორციელდა კავკასიის ეკონომიკური აყვავების გრიბოედოვისეული პროექტი (იდეალმანი 1990: 107-117; ა. კიკვაძე 1977: 185-190), თუკი არ იმუშავა განის რეფორმამ (ჩხეტია 1945: 54-64; ყიფიანი 1990: 36-41), თუკი მდიდარი რუსი მრეწველები ვერ ხედავდნენ იმ სამრეწველო და სავაჭრო პოტენციალს, რომელიც სხვადასხვა დროს ასე კარგად დაინახეს გამბამ, სპენსერმა, კოხმა და სხვებმა, ცხადია, რომ საქართველოს ეკონომიკური ჩამორჩენილობა რუსეთის პოლიტიკის ნაწილი იყო (გავიხსენოთ, თუნდაც, ტრანზიტსა და ვაჭრობაზე შეღავათიანი ტარიფის გაუქმება (1832) ამიერკავკასიაში რუსული ექსპორტის სასარგებლოდ) და არა

ქართველი არისტოკრატის თავქარიანობის შედეგი. „უფრო ადვილი იყო ხალხის ხოცვა, ვიდრე მისი აღზრდა“ (დიუმა 1964: 337).

ნიშნულია, რომ ვორონცოვის დროს იწყება არისტოკრატის მზარდი გაღატაკება. ვორონცოვის მმართველობისას, მისი ხელშეწყობით დაარსებულ საადგილმამულო ბანკის მეშვეობით სომეხ ვაჭრთა ხელში გადადის ქართული მიწები, ტყეები, მიწები და წიაღისეული. მდიდრდებიან რუსი მოხელეებიც.

სამაგიეროდ, ზისერმანის დახასიათებით, ვორონცოვთანმონობილი ბალები სტუმრებზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ამ მხრივ თბილისს „ვერც ერთი სატახტო ქალაქი მეტოქეობას ვერ გაუწვდა“: გასათვალისწინებელია, რომ ესაა პერიოდი, როცა ყველა კულტურულ ღონისძიებას ცენზორი ჰყავს, „ჩურჩულით ლაპარაკობენ“ (აკაკი წერეთელი) და რეალური პოლიტიკური ნაბიჯების შესაძლებლობაც კი გამქრალია. სალონური ცხოვრება გართობითა და სხვადასხვა კულტურული ღონისძიებებით საზოგადოების შექცევა, მისი გულის მოგება და მისი სულისკვეთების გაგება რუსეთის იმპერიული პოლიტიკის საგანგებო ნაწილი იყო, ევროპის სახელმწიფოებშიც გამოცდილი და ადაპტირებული. მოგვიანებით ალექსანდრე ორბელიანი უარყოფითად შეაფასებს ამ მოვლენას, რომელიც, მის გარდა, არაერთ ქართველ არისტოკრატსა და უკვე სხვა მიზეზით, რუს მოხელეს აღიზიანებდა (მაგ. მთავარმართებელ მურავიოვს).

ვორონცოვი შეიარაღებული იყო არამხოლოდ კულტურულ-საგანმანათლებლო პოლიტიკით, არამედ ერთიანი რუსიფიკატორული პროექტით, რომელიც შეთანხმებული იყო იმპერატორთან. ამის არგუმენტია იმპერატორის მიერ წერილობით დადასტურებული, ვორონცოვის ხელშეუხებლობა მისი მმართველობის მთელ პერიოდში. გამონაკლისის სახით მინიჭებული განსაკუთრებული უფლებამოსილება (ჯოლოგუა 2010: 123) საგანგებო ამოცანაზე მიუთითებს. ის, თუ რა სახის პოლიტიკურ მისიას ასრულებდა ვორონცოვი, კარგად ჩანს ვორონცოვისადმი უაღრესად კეთილგანწყობილი გერმანელი მეცნიერისა და მოგზაურის, კ. კოხის შემდეგ მოსაზრებაში: „მას კარგად ესმოდა, რომ იმ დროს რუსეთის მთავარი ინტერესი ახალი ქვეშევრდომების ურღვევი კავშირით მიერთება იყო, რათა ისინი იძულებული გამხდარიყვნენ, დაევიწყებინათ საკუთარი, ერთმორწმუნე ხელისუფლება და შეეყვარებინათ რუსი მონარქის კეთილგანწყობილი და მზრუნველი მმართველობა, რომ დამორჩილებულ ხალხებს კეთილდღეობა და ბედნიერება ეგრძნოთ, ისევ და ისევ, იმაში, რომ აუხდენელი ოცნებებისგან იმედგაცრუებულებს, თავიანთი ახალი დედინაცვალი საკუთარ დედად მიეჩნიათ“ (ივანენკო 1901:348). სწორედ ამ პოლიტიკის ფარგლებში 1845 წელს

თბილისში არსდება რუსული თეატრი. ვორონცოვის ხელშეწყობითვე ფუძნდება ქართული თეატრიცა (1850) და ჟურნალიც(1852), თუმცა იქმნება პირველი საცენზურო ინსტიტუციაც – კავკასიის საცენზურო კომიტეტი (ჯოლოგუა 2011: 116), რაც ცხადად გამოხატავს იმპერიის სურვილს, ფხიზლად გააკონტროლოს ადილობრივი კულტურული პროცესის მიმართულება. ლიტერატურული და კულტურული შეკრებების ზოგადი ფონი ლალი და ზეიმურია, თუმცა საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ პროფილს მიღმა ღრმა და სერიოზული ზნეობრივი და სულიერი კრიზისის ნიშნები ილანდება. ამის დასასტურია რომანტიკოსთა მთელი ცხოვრება და შემოქმედება: ერთის მხრივ – რუსეთის პოლიტიკური და სამხედრო გავლენის გაფართოებისთვის მებრძოლი ქართველი სამხედრო მოხელეები ( ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, ვახტანგ ორბელიანი, გ. ერისთავი) და სამოქალაქო სამსახურში ჩაბმული პირები (მათ შორის, ნ. ბარათაშვილი) და მეორეს მხრივ, ამავე პირთა მძაფრი უკმაყოფილებით, ღრმა კაემანით, დახვენილი მგრძობელობით აღბეჭდილი პოეზია და პირადი წერილები.

ნიკო ბარათაშვილი და ბევრი სხვაც თბილისურ გართობებს მიღმა სიყალბესა და მოწყენილობას გრძნობს, რადგან ქართული პოლიტიკური რეალობა გართობისა და თავდავინწყების მორალურ უფლებას ნაკლებად იძლევა. ამას შორიდან გრძნობს გრ. ორბელიანიც და ქეთევან ორბელიანს (1947 წლის 13 იანვარი) წერს: „დამიჯერეთ ქალაქსა (თბილისს – მ. კ.) სჯობია თემირხანშურა, ამიტომ რომ აქ ტყუილის თვალების ტრიალებით და მიმოკანკლედობით თავს ვერავინ მოინონებს, თუ არ ჭეშმარიტის მშვენიერებით, ანუ ჭკუითა; და ამასთანა აქ უფრო თავისუფლება არის ცხოვრებაში, და ამისგამო ყოველივე იმ სახით ჰსჩანს, რომლითაც არის ბუნებითად დაბადებული“ (ორბელიანი 1936: 142)

სოციოკულტურული სივრცე დასერილია გარეგანი და შინაგანი წინააღმდეგობებით, ზედაპირული, ტრადიციისთვის მიუღებელი მოდური ტენციებით, სავსეა პარადოქსებით. საუკუნის პირველ ნახევარში მას უცნაური სოციალური და კულტურული სიმბიოზის სახე აქვს. ტახტის მემკვიდრე დავით ბატონიშვილი უმდიდრესი სომეხი ვაჭრის შვილს ირთავს (პლ. იოსელიანი). როცა ზაქარია ორბელიანი დეკანოზ მესხიევის (მესხიშვილის) ქალს თხოულობს, არისტოკრატი მანდილოსნები იმედგაცრუებას ვერ მაღავენ მისი არჩევანის გამო (გრიშაშვილი 1940: LX), თუმცა გაურკვეველი სოციალური წარმოშობის რუს მოხელეებზე დაქორწინება უხერხულობას არ ქმნის. ვალში ერმანეთისთვის ყმების გადაცემა-გაყიდვა ევროპული ყაიდის ფუფუნებას და რესპუბლიკურ პოლიტიკურ შეხედულებებს უწყვილდება (იხ.: გრ. ორ-

ბელიანის წერილები). თეკლა ბატონიშვილი, თავის სამივე ვაჟთან ერთად, აქტიურად მონაწილეობს ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში, იმავდროულად კი სამეწარმეო-კომერციულ საქმიანობას ეწევა და პროცენტთან სესხსაც გასცემს (ი. უთურაშვილი 1991: 126, 143). ბრწყინვალე თავადი ალექსანდრე ჭავჭავაძე, ყველა მთავარმართებლის სალონების სასურველი სტუმარი, მეუღლესთან ერთად საკუთარ ზვრებში ჩასული, თავისი ყმების სკაბრეზულ შაირებს უსმენს (გრიშაშვილი 1940: L), ვალსსაც ცეკვავს და ჩონგურზეც ამღერებს. ს. დოდაშვილის ენობრივი პოზიცია წინააღმდეგობაში მოდის მისსავე ლიბერალურ იდეებთან, ქართველ თავადაზნაურთა რუსულ ენაზე დაწერილი პირადი წერილები – რუსეთის სიძულვილთან; საქართველოს ისტორიული უბედობით გამონეწეული გულწრფელი ცრემლი – ავისტიყვა ჭორაობასთან. რაინდის ცნების სემანტიკა და მისი სოციალური ეთოსი სულ უფრო და უფრო კინდება – ვაჟკაცობის, სულიერი არისტოკრატიზმის სინონიმი „დარდიმანდობა“ ხდება. დროისა და საზოგადოებისათვის ტონის მიმცემი განათლებული და ინტელექტუალურად დაწინაურებული ნაწილია, ძირითადად, რუსულ საგანმანათლებლო ცენტრებში სწავლამიღებული, ან სამხედრო საქმეში წარჩინებული არისტოკრატია, თუმცა ტრადიციების დამცველი, ნიჭიერი და საქმიანი ადამიანების ხმაც არ რჩება შეუსმენელი. გრ. ორბელიანი მწარედ საყვედურობს მანანა ორბელიანს „ამა სოფლის წარმავალს სიამოვნებაში ჩაფვლას“, მის უფროს შვილს ივანეს კი – ყოველ დილას ფრჩხილების წმენდას, „გიჟსავით“, „მითომ პასკევიჩია“ (ორბელიანი 1936:119-120).

ლიტერატურის კითხვა გასართობ, დროის სატარებელ, თავშესაქცევ საქმიანობათა რიგში შედის, თუმცა ლიტერატურული ოსტატობის შეფასება კომპრომისს არ უშვებს (მაგალითად, მანანა ორბელიანი „უგემურ ლექს“ უწოდებს გრიგოლ ორბელიანის „სულით ერთნო, მოლხინენოს“). ნაწარმოების შეფასებისას დომინირებს სადა, მარტივი, გასაგები ცნებები, თუმცა მათი შესრულების ხარისხი შეუფასებელი მაინც არ რჩება. მაგ., ბარათაშვილი „კარგ თარგმანებს“ უწოდებს დ. ყიფიანის „რომეო და ჯულიეტას“ და ლეიზევიცის „იულიუს ტარანტელის“ საკუთარ თარგმანს. „სასიქადულო მანანას“ (გრ. ორბელიანი) ჩივილიდან: წიგნიც არა მაქვს, რომ ვიკითხოო“ – ჩანს, რომ არისტოკრატისთვის წიგნის კითხვა და, ზოგადად, ლიტერატურული საქმიანობა არა მხოლოდ „კარგი ტონია“, არამედ ყოველდღიური საქმიანობა და უზრუნველი ცხოვრების მიღმა დაფარული სულიერ-ინტელექტუალური მოთხოვნილება. იმხანად, ყოველდღიური კულტურული საქმიანობის ზერელე ფორმები საზოგადოებას სულიერი მოდუნებისგან იცავს,

მოგვიანებით კი ისინი ეროვნული კონსოლიდაციის ფუნქციასაც შეასრულებენ.

კულტურის ახალი ფორმები მყარ, მომზადებულ ნიადაგს პოულობს და ბუნებრივად ტრანსფორმირდება ქართულ ფორმებად, იძენს ქართულ სახეს. კულტურა წინააღმდეგობას უწევს მისთვის მიუღებელ დინებებს, თუმცა მისაღებიცა და მიუღებელიც, გარკვეული შესაბამისობით, მაინც იღეპება კულტურული ცხოვრების ფსკერზე და თავის დადს ასვამს საზოგადოების განვითარების მაგისტრალურ ხაზს. კულტურულ ცხოვრებას, გარეგნულად მაინც, ესთეტიკური და ჰედონისტური მოთხოვნები წარმართავს, თუმცა თანდათან მზადდება ნიადაგი მომავალი ათწლეულების მნიშვნელოვანი კულტურული, ინტელექტუალური და ეროვნული აღმავლობისათვის.

### **დამონებიანი:**

**არონსონი... 1929:** Аронсон, М., Рейснер, С. *Литературные кружки и салоны.* Редакция и предисловие В.М. Эйхенваума. «Прибой»- Ленинград. 1929.

**ბალახაშვილი 1940:** ბალახაშვილი იაკობ. *ლიტერატურული წრეები და სალონები საქართველოში.* თბილისი: საბლიტგამი, 1940.

**გუგუშვილი 1935:** გუგუშვილი პ. *ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიიდან.* ლიტერატურული მემკვიდრეობა. ტფილისი: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამბა, 1935.

**გრიშაშვილი 1940:** გრიშაშვილი ი. „აღექსანდრე ჭავჭავაძე“. *თხზულებანი.* ი. გრიშაშვილის რედაქციით, წინათქმით, შენიშვნებით და ლექსიკონით. თბილისი: „ფედერაცია“, 1940.

დიუმა 1964: დიუმა ალ. *კავკასია.* თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

**ეიდელმანი 1990:** Эйдельман Н. Я. *Быть может за хребтом Кавказа.* М.: «Наука», 1990.

**ივანენკო 1901:** Иваненко В. *Гражданское управление в Закавказье.* Тифлис: 1901

**კვირკველია 1989:** კვირკველია თ. *ძველი თბილისის ქუჩებსა და ქუჩაბანდებში.* თბილისი: გამ-ბა „საბჭოთა საქართველო“, 1989.

**კიკვაძე 1977:** კიკვაძე ა. *საქართველოს ისტორია 1801-1890.* თბილისი: თსუ გამ-ბა, 1977.

**ლაპინი 2008:** Лапин В. *Армия России на Кавказе: Приватизация войны.* НЛЮ. М.: 2008, №93.

**ორბელიანი 1936:** ორბელიანი გრ. *წერილები.* ტ. I. აკაკი განაერელიას რედაქციითა და შენიშვნებით. ტფილისი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“ 1936. .

**სპენსერი 1989:** კ. კობისა და ო. სპენსერის ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1989.

**უთურაშვილი 1991:** უთურაშვილი. ი. თეკლა ბაგრატიონი. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“. 1991.

**უილბრაჰამი 1990:** რიჩარდ უილბრაჰამის მოგზაურობა საქართველოში. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1990.

**ყიფიანი 1990:** ყიფიანი დ. მემუარები. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1990.

**ჩხეტია 1945:** ჩხეტია შ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი. I. მასალები. თბილისი: სსრ შინსახკომის საარქივო სამმართველოს გამ-ბა, 1945.

**ჯოლოგუა 2011:** ჯოლოგუა თ. „მიხეილ ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკის“ შესახებ“. აკაკი წერეთელი 170. საიუბილეო კრებული. თბილისი: შოთა რუსთაველის ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ-ბა. 2011.

## **NINO KVIRIKADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Akaki Tsereteli State University in Tbilisi*

### **On the Issue of Romantic and Realistic Details in E.T.A. Hoffmann’s Novellas “The Golden Pot” and “Little Zaches Called Cinnabar”**

The work investigates some romantic and realistic details in Hoffmann’s novellas “The Golden pot” and “Little Zaches Called Cinnabar”. The issue is being processed in the context of attributing both works to the Romantic epoch and analyzing the existing reality under the two-worlds framework, which is illustrated in two-sidedness of the composition in both novellas and in the personages’ characteristics. The analysis reveals that the romantic and realistic details in Hoffmann’s novellas “The Golden Pot” and “Little Zaches Called Cinnabar”, interact and create a unified background for a harmonious coexistence of the two worlds (romantic and realistic) in both texts.

*Key words: Hoffmann, two worlds, romantic and realistic details, word order*



**Н.Г. КВИРИКАДЗЕ**

*Грузия, Кутаиси,*

*Государственный университет им. Акакия Церетели*

**К вопросу о романтических и реалистических деталях  
в повестях Э.А.Гофмана «Золотой горшок» и  
«Крошка Цахес»**

Одним из самых выдающихся представителей позднего немецкого романтизма считается Эрнст Теодор Амадеус Гофман, писатель европейского масштаба.

Он вошел в литературу, когда иенскими и гейдельбергскими романтиками уже были сформулированы и развиты основные принципы немецкого романтизма. Как художник и мыслитель, Гофман связан с гейдельбергскими романтиками, он также понимает искусство как единственно возможную сферу преобразования мира. Гофман развивает много идей Ф.Шлегеля и Новалиса, например учение об универсальности искусства, концепцию синтеза романтической иронии и искусств. Музыкант и композитор, художник-декоратор и мастер графического рисунка, Гофман-писатель близок к идее осуществления синтеза искусств. Изображенный в его произведениях характер конфликтов, проблематика этих произведений и система образов, само художественное видение мира – все это представлено у Гофмана в рамках романтизма. Так же, как и у иенцев, в основе большинства произведений Гофмана лежит конфликт художника с обществом. Первоначальная романтическая антитеза художника и общества лежит в самой основе мироощущения писателя. Подобно иенским романтикам, высшим олицетворением человеческого «я» Гофман считает творческую личность – это есть художник, по его же терминологии «энтузиаст», для которого достижимы мир искусства, мир сказочной фантастики, т.е. те единственные сферы, где он может полностью реализовать самого себя и найти прибежище от реальной филистерской повседневности.

Однако творчество Гофмана в развитии немецкого романтизма представляет собой несколько иной этап – это более обостренное и трагическое осмысление действительности, отказ от ряда иллюзий иенских романтиков, пересмотр соотношения между идеалом и действительностью. В.Соловьев отмечает, что *«существенный характер поэзии Гофмана ... состоит в постоянной внутренней связи и взаимном проникновении фантастического и реального элементов, причем фантастические образы, несмотря на всю свою причудливость, являются не как привидения из иного, чуждого мира, а как другая сторона той же самой действительности, того же*

*самого реального мира, в котором действуют и страдают живые лица, выводимые поэтом. ...В фантастических рассказах Гофмана все лица живут двойною жизнью, попеременно выступая то в фантастическом, то в реальном мире. Вследствие этого они или, лучше сказать, поэт – через них – чувствует себя свободным, не привязанным исключительно ни к той, ни к другой области»* (Соловьев 1880).

Изображение романтического конфликта и его разрешение у Гофмана несколько иное, чем у ранних романтиков. Отрицание действительности, конфликт художника с ним – посредством этого весь мир для иенцев выступал как поэтическая утопия и сфера сказки, сфера гармонии, в которой художник познает самого себя и мир. Романтический герой Гофмана живет в реальном мире. Он старается выйти за его пределы и перейти в мир искусства, в фантастическое сказочное царство Джиннистан, но тщетно: он остается в окружении реальной конкретно-исторической действительности. Ни сказка, ни искусство не вносят для него гармонию в этот реальный мир, который его подчиняет окончательно. Отсюда вечное трагическое противостояние, с одной стороны, между героем и его идеалами и, с другой стороны, действительностью. Отсюда дуализм, из-за которого страдают герои Гофмана, отсюда двоемирие в его произведениях, неразрешимый конфликт между героем и окружающей средой в большинстве произведений, свойственная творческой манере писателя двуплановость повествования.

Именно вопрос двоемирия в творчестве Гофмана, основанного на противопоставлении реалистических и романтических деталей, в частности в рассказах «Золотой горшок» и «Крошка Цахес», является темой нашего сегодняшнего доклада. Попытаемся рассмотреть некоторые аспекты данного вопроса.

Проблема двоемирия, как известно, специфична для романтического искусства. Двоемирие – это сопоставление и противопоставление реального и воображаемого миров, это принцип, конструирующий романтическую художественно-образную модель. Вместе с тем реальная действительность, «прозаичность жизни» со своим утилитаризмом и отсутствием духовности рассматривается как недостойная человека пустая «воображаемость», которая противопоставляется истинному миру, полному ценностей. Н.Я.Берковский, автор работы «Романтизм в Германии» подробно рассматривает тему двойников. По его мнению, Гофман замечательно проиллюстрировал мысль о двойнике: «Двойник – величайшая обида, какая может быть нанесена человеческой личности. Если завелся двойник, то личность в качестве личности прекращается. Двойник – в индивидуальности потеряна индивидуальность, в живом потеряна жизнь и душа» (Берковский 1973: 489). Еще Берковский обращает наше внимание на театральный подход Гофмана к своим персонажам: «Человек, по Гофману, –

сценическое явление, прежде всего он входит в состав зрелища, повинуюсь требованиям его. По крайней мере, с этого начинается всякое знакомство с заново выступающим персонажем, он по- театральному предьявлен нам, это актерский выход» (Берковский 1973: 494). И хотя здесь нет прямого указания на тему двоемирия, но она угадывается за параллелями «герой-актер», «сцена- реальная жизнь».

Сказочная новелла «Золотой горшок» (1814) относится к ряду тех произведений, в которых наиболее полно отразились противоречия мировоззрения писателя. Подзаголовок этой новеллы – «Сказка из новых времен». Подзаголовок следует понимать так, что действующие лица сказки являются современниками Гофмана, действие же происходит в реальном Дрездене XIX века. Так Гофман пересматривает иенскую традицию жанра сказки – в идейно-художественную структуру сказки писатель вносит смысловой план реальной повседневности. Герой новеллы студент Ансельм – странный, чудаковатый неудачник, наделенный «наивной поэтической душой», и поэтому благодаря этой характерной черте сказочный и чудодейственный мир становится для него доступным. При столкновении с этим миром Ансельм оказывается в двойственном существовании: из своей прозаической жизни он время от времени перемещается в царство сказки, которое находится по соседству с обычной реальной жизнью. В соответствии с этим новелла и в композиционном отношении построена по принципу переплетения и взаимопроникновения сказочно-фантастического и реального миров. Именно в этом произведении Гофманом представлен один из лучших образцов романтической сказочной фантастики – своей изящной поэтичностью и тонкостью. В то же время в новелле четко обрисован реальный смысловой план. Некоторые исследователи Гофмана вполне справедливо полагали, что на основе данной новеллы можно было успешно реконструировать топографию улиц Дрездена 19-го века.

В представленную в новелле реальную повседневность так неожиданно и как будто бы беспорядочно врывается широко развернутый сказочный план со множеством странных чудодейственных эпизодов, однако в действительности он подчиняется четкой и логичной идейно-художественной структуре новеллы и этим отличается от намеренной фрагментарности и непоследовательности, что характерно для повествовательной манеры большинства ранних немецких романтиков. Двуплановость творческого метода Гофмана и двоемирие в мироощущении писателя выявились в противопоставлении реального и фантастического миров и соответствующем делении персонажей на две группы. Конректор Паульман, его дочь Вероника, регистратор Геербранд – это обыкновенные, прозаично мыслящие дрезденские филистеры, у которых нет никакого поэтического чувства. Им в этом филистерском мире противопоставляются

пришедшие из фантастического мира архивариус Линдхорст и его дочь Серпентина, также как будто бы странный, однако весьма приятный молодой студент Ансельм, поэтическая душа которого легко вникает в сказочный мир архивариуса.

Новелла заканчивается двумя свадьбами. В этом счастливом конце произведения фиксируется полное объяснение его идейного замысла. Важную роль в характеристике персонажей играют как романтические, так и реалистические детали: детали действия и поступков героев, портретные, предметные, пейзажные, звуковые и другие. Например, служебную карьеру вместо Ансельма улучшает регистратор Геербранд. Именно за него, а не за Ансельма, выходит без раздумий Вероника, которая легко избавилась от увлечения Ансельмом. Ее мечта исполнилась: *Она живет в прекрасном доме около Нового рынка, у нее есть шляпа новейшего фасона и новая турецкая шаль*. Одета в элегантное платье, она завтракает у окна и отдает распоряжения прислуге. Ансельм, который стал поэтом, женится на Серпентине и вместе с ней переселяется в сказочную Атлантиду. Вместе с тем он получает в приданое *хорошее имение и золотой горшок* – именно тот горшок, который он увидел в доме архивариуса. По мнению А.Дмитриева, «золотой горшок – это своеобразная ироническая трансформация новалисовского ‘голубого цветка’», который сохраняет начальную функцию этого романтического символа (Дмитриев 1991: 88), этой романтической детали. Некоторые исследователи считают, что счастливая концовка сюжетной линии «Ансельм – Серпентина» является параллелью филистерского идеала, вплетенного в союз Вероники и Геербранда, золотой горшок же – это символ филистерского, мещанского счастья. Мы придерживаемся взгляда А.Дмитриева, выступающего против подобного соображения, поскольку ясно показано, что Ансельм вовсе не отказывается от своей мечты, не изменяет ей, он всего лишь находит ее осуществление в конце произведения в волшебном, фантастическом мире – в Атлантиде, рядом с любимой Серпентиной.

Используемая Гофманом цветовая гамма в изображении предметов художественного мира «Золотого горшка» выдает принадлежность повести эпохе романтизма. Это не просто тонкие оттенки цвета, а обязательно динамические, движущиеся цветовые детали и целые цветовые гаммы, часто совершенно фантастические, а значит, и романтические: *щучьесерый фрак, блестящие зеленым золотом змейки, искрящиеся изумруды посыпались на него и обвили его сверкающими золотыми нитями, порхая и играя вокруг него тысячами огоньков, кровь брызнула из жил, проникая в прозрачное тело змеи и окрашивая его в красный цвет, из драгоценного камня, как из горящего фокуса, выходили во все стороны лучи, которые, соединяясь, составляли блестящее хрустальное зеркало*.

Такой же особенностью – динамичностью, неуловимой текучестью – обладают звуки, звуковые детали в художественном мире произведения Гофмана, причем реалистические и романтические детали переплетаются друг с другом: например, *шорох листьев бузины* постепенно превращается в *звон хрустальных колокольчиков*, который, в свою очередь, оказывается *тихим дурманящим шёпотом*, затем вновь *колокольчиками*, и вдруг всё обрывается *грубым диссонансом*; *шум воды* под веслами лодки напоминает Ансельму *шёпот*.

*Богатство, золото, деньги, драгоценности* – все эти предметные детали представлены в художественном мире сказки Гофмана то как реалистические, то как романтические, т.е. их значения переплетаются друг с другом. Например, *специес-талер* каждый день – именно такая плата соблазнила Ансельма и помогла преодолеть страх, чтобы пойти к загадочному архивариусу (здесь это реалистическая деталь), но когда именно этот *специес-талер* превращает живых людей в скованных, будто залитых в стекло (вспомним эпизод разговора Ансельма с другими переписчиками манускриптов, которые тоже оказались в склянках), тогда он превращается в *мистический предмет, фантастическое волшебное средство*, предмет отчасти из другого мир, т.е. становится уже романтической деталью. *Драгоценный перстень* у Линдгорста способен очаровать человека (переплетение реалистического и романтического значений). В мечтах о будущем Вероника представляет себе своего мужа *надворного советника* Ансельма и у него *золотые часы с репетицией*, а ей он дарит *новейшего фасона миленькие, чудесные сережки* – все это *реалистические детали*, очень точно характеризующие Веронику, которая стремится к богатству, высокому положению в обществе и любит только модные вещи.

Еще о некоторых романтических чертах-деталях в поэтике «Золотого горшка». Стилистику повести отличает использование гротеска, что является не только индивидуальным своеобразием Гофмана, но и романтической литературы в целом. Например: «Он остановился и рассматривал *большой дверной молоток*, прикрепленный к *бронзовой фигуре*. Но только он хотел взяться за этот молоток при последнем звучном ударе башенных часов на Крестовой церкви, как вдруг *бронзовое лицо искривилось и ослабло* в *отвратительную улыбку* и *страшно засверкало лучами металлических глаз*. Ах! Это была *яблочная торговка* от Чёрных ворот...», «*шнур звонка* спустился вниз и оказался *белой прозрачною исполинскою змеєю...*», «с этими словами *он повернулся и вышел*, и тут все поняли, что *важный человек* был, собственно, *серый попугай*».

Философская идея новеллы о воплощении царства поэтической фантастики в мире искусства, в мире поэзии утверждается в последнем абзаце новеллы. Сам автор, страдающий от мысли, что ему приходится

покидать сказочную Атлантиду и возвращаться в жалкое убожество своей мансарды, слышит ободряющие слова Линдхорста: *«Разве сами вы не были только что в Атлантиде и разве не владеете вы там, по крайней мере, порядочной мызой как поэтической собственностью вашего ума? Да разве и блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы!»* В. Г. Белинский высоко ценил сатирический талант Гофмана, отмечая, что он обладал огромным талантом «изображать действительность во всей ее истинности и казнить ядовитым сарказмом филистерство... своих соотечественников» (Белинский 1956: 107).

Во второй сказочной новелле «Крошка Цахес» (1819) полностью сохраняется двоемирие Гофмана в восприятии действительности, что вновь нашло отражение в дуэплановости композиции новеллы, характерах персонажей и их расположении в структуре текста. Некоторые действующие лица данной новеллы имеют своих прототипов в новелле «Золотой горшок». Это: студент Бальгазар – студент Ансельм, Проспер Альпанус – Линдхорст, Кандида – Вероника и др.

Дуэплановость новеллы проявляется в противопоставлении мира поэтической мечты, сказочной страны Джиннистан миру реальной повседневности, тому княжеству князя Барсануфа, где и происходит действие новеллы. Двойное существование здесь ведут персонажи и *вещи-детали*, поскольку они совмещают свое сказочное волшебное бытие с существованием в реальном мире. Например, фея Розабельверде, та же канонисса монастыря Розеншон, покровительствует маленькому противному Цахесу и награждает его тремя волшебными волосками – важнейшими для судьбы героя реалистически-романтическими деталями.

В таком же двойственном положении выступает также и добрый волшебник Альпанус, который вечно носится с различными сказочными чудесами. Эти чудеса хорошо видит и распознает поэт и мечтатель студент Бальгазар. Однако в своей повседневной жизни Альпанус всего лишь доктор, у которого, правда, имеется весьма странная и необычная склонность к странным и необычным причудам.

Художественные планы обеих сопоставляемых новелл совмещаются – если не полностью, то в какой-то определенной степени. Однако, несмотря на свое сходство, новеллы по идейному звучанию различны. Если в сказке «Золотой горшок», которая высмеивает мироощущение филистеров, сатира носит нравственно-этический характер, во второй новелле «Крошка Цахес» она еще более обостряется и приобретает социальное звучание.

Именно в связи с обострением сатиры меняется также еще один важный момент в художественной структуре новеллы, в частности: главным персонажем становится не положительный герой, типичный гофмановский странный человек, поэт-мечтатель (например, как Ансельм в новелле

«Золотой горшок»), а отрицательный герой – мерзкий Цахес. Можно сказать, что новелла «Крошка Цахес» является «сказкой новых времен» в еще большей степени, чем «Золотой горшок». Цахес, являющийся полным ничтожеством да еще и уродом по наружности, благодаря магическому подарку феи Розабельведер (*детали-волоски*) так же магически воздействует на находящихся в его окружении людей, которые воспринимают его как красивейшую, талантливейшую личность, обладающую светлым умом. За короткое время Цахес добивается блестящей карьеры и в конце концов становится первым министром княжества. Подобная карьера стала возможной только лишь потому, что Цахес, как правило, сам присваивает себе талант других людей и результаты их труда – таинственная сила *трех золотых волосков-деталей* заставляет людей с помраченным разумом приписывать ему все значительное и талантливое, что принадлежит другим. А почему волоски Циннобера – непременно золотые? В этой *детали* сказывается гротескная метонимия. Чары Крошки Цахеса начинают действовать, когда он оказывается напротив монетного двора: *золотые волоски* метонимически подразумевают *власть денег*. Одарив уродца золотыми волосками, лукавая фея метит в больное место «разумной» цивилизации – её одержимость золотом, манию накопительства и расточительства. Безумная магия золота уже такова, что в оборот поступают, присваиваются и отчуждаются природные свойства, таланты, души. Так, посредством художественных средств романтического метода, в данном случае *конкретных деталей*, изображается в рамках романтического мироощущения одно из самых больших зол современной общественной системы. В конце произведения, когда Цахес теряет свою магическую силу и притягательность, т.е. когда *указанные детали* превращаются в *обыкновенные подробности*, народ низложит его. Смерть Цахеса в рамках сказочного плана новеллы гротескна.

Так же, как и «Золотой горшок», новелла «Крошка Цахес» заканчивается счастливым финалом – воссоединением влюбленной пары, Бальтазара и Кандиды. Поэтический мир Бальтазара и Проспера Альпануса одерживает верх не только над злом в лице Цахеса, но и вообще над каждодневным, прозаическим миром. Однако здесь же фиксируется углубление противоречий писателя, он постепенно убеждается в иллюзорности того эстетического идеала, который он противопоставляет действительности.

Следует отметить, что фантастика Гофмана не всегда характеризуется таким же светлым и полным радости колоритом, как в рассмотренной выше новелле «Золотой горшок». Здесь, в новелле «Крошка Цахес», поэт Бальтазар после женитьбы на Кандине становится обыкновенным немецким филистером, который, в отличие от Ансельма, забывает свои романтические мечты и не может выкарабкаться из обыденной повседневности. Именно в этом заключается существенное различие между этими двумя новеллами.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Белинский 1956:** Белинский Г.В. *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Том 10. М.: Академия наук СССР, 1956.

**Берковский 1973:** Берковский Н.Я. *Романтизм в Германии*. М.: Худ. лит-ра, 1973.

**Гофман 1991:** Гофман Э.Т.А. *Золотой горшок: сказка из новых времен*. М.: Советская Россия, 1991.

**Гофман 1991:** Гофман Э.Т.А. *Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер*. М.: Советская Россия, 1991.

**Дмитриев 1991:** Дмитриев А.С. *Немецкая литература: Романтизм*. В кн.: *История зарубежной литературы XIX века* / Под ред. Н.А.Соловьевой. М.: Высшая школа, 1991.

**Соловьев 1880:** Соловьев В. *Предисловие к : Гофман «Золотой горшок: Сказка из новых времен»* / Соч. Гофмана; (Перевод <и предисл.> Вл. Соловьева) // Огонек. 1880. №№ 24-26, 28, 30-32. [online]:

[https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%97%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B9\\_%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%88%D0%BE%D0%BA\\_\(%D0%93%D0%BE%D1%84%D0%BC%D0%B0%D0%BD/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%8C%D1%91%D0%B2\)#.3C.D0.9F.D0.A0.D0.95.D0.94.D0.98.D0.A1.D0.9B.D0.9E.D0.92.D0.98.D0.95.3E](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%97%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B9_%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%88%D0%BE%D0%BA_(%D0%93%D0%BE%D1%84%D0%BC%D0%B0%D0%BD/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%8C%D1%91%D0%B2)#.3C.D0.9F.D0.A0.D0.95.D0.94.D0.98.D0.A1.D0.9B.D0.9E.D0.92.D0.98.D0.95.3E)

## EMZAR KVITAISHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### Rhyme and Intonation ("Night at Qabakhi")

Nikoloz Baratashvili was the first who initiated **enjambment** in the Georgian rhyme. The poet masterfully uses enjambment in his earlier rhyme "*Night at Qabakhi*". This natural, free transition of meaning from one line to another one makes a rhyme flexible and gentleness. Structure, free inflection of the rhyme "*Night at Qabakhi*" assures us once again how a correctly found and discovered intonation is determining and directing element in the rhyme.

Nikoloz Baratashvili's rhyme "*Night at Qabakhi*" reveals significant features of the poet's talent, new artistic trends, the skill to depict objects differently. All these are shown in the paper.

**Key Words:** Nikoloz Baratashvili, "Night at Qabakhi", enjambment.



## ემზარ კვიციანი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### ლექსი და ინტონაცია („ლამე ყაბახედ“)

ჭეშმარიტად საკვირველია ზემოქმედების კოლოსალური ძალა, სტილის ნაირგვარობანი, რაც ოცდაჩვიდმეტი ლექსისა და ერთი პოემის ავტორმა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა გამოავლინა. ბარათაშვილის გავლენა ამჟამად ატყვია მისი გენიის პირველ შემცნობს და აღმოჩნენ ილია ჭავჭავაძეს და, ასევე, აკაკი წერეთელსაც. ეს კეთილმყოფელი კვალი ჩანს ქართული პოეზიის კიდევ ორი მშვენიერების – გალაკტიონ ტაბიძისა და გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაშიც და შეიძლება ითქვას, სამუდამოდ გაჰყვება პოეტთა ახალ თაობებს, არც არასოდეს დასრულდება. ბარათაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების უთვალსაჩინოესი მკვლევარი აკაკი განერულია პოეტის დანატოვარს მთელი კულტურული კაცობრიობის კუთვნილებად თვლიდა და მის სრულ კრებულზე წამძღვარებულ ეტიუდში ამბობდა:

„არც ერთ ქართველ ლირიკოსს არ გაუმდიდრებია თავისი ერის სულიერი და გონებრივი სამყარო ისე უხვად, როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილს.“

„გამოთქმის ინტენსივობის სფეროში ბარათაშვილის ნიჭიერება გაუსაზღვრელია“.

„ბარათაშვილის ლექსის სრულყოფილ გაგებასა და ათვისებას სჭირდება უფრო მეტი, ვიდრე აღტაცების უნარი და განსწავლულობა“ (ბარათაშვილი 1972: 3-4).

ზემოთ დამონებულ გამონათქვამებში საეჭვო და გადამეტებული არაფერია.

აკაკი განერულიამვე პირველმა მიუთითა იმ თანხვედრებზე, რაც ნოვალისისა და ბარათაშვილის შემოქმედებაში შეიმჩნევა და მოხდენილად აღნიშნა: „...თუ ნოვალისის „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენის“ გმირს „ცისფერი ყვავილი ეზმანებოდა, ბარათაშვილსაც ცისფერი ატყვევებდა“ (ბარათაშვილი 1972: 3-4).

აქ, უპირველს ყოვლისა, ნაგულისხმევია ბარათაშვილის შედეგრი „ცისა ფერს“, რომელიც ბორის პასტერნაკმა კონგენიალურად თარგმნა.

ბევრჯერ დაინერა უმნიშვნელოვანეს ძვრებსა და სიახლეებზე, ქართული პოეტური კულტურის ძირეულ გადახალისებაზე, ბარათაშვილის

სახელს რომ უკავშირდება, რამაც თვისობრივად ახალ სიმაღლეზე აიყვანა ჩვენი მწერლობა, მსოფლიო სევედით გულგასენილი კაცის ნააზრვეი ევროპული პოეზიის უთვალსაჩინოეს მიღწევებს გაუთანაბრა.

ბარათაშვილის ერთ-ერთ მთავარ დამსახურებად იმას მიიჩნევენ, რომ მან ინტონაციურად გაამდიდრა, გაამრავლფეროვნა ქართული ლექსი: ადამიანის სულიერი მდგომარეობის გამოხატვის ახალი ხერხები გამოიყენა. ქართულ ლირიკაში თავისი გამორჩეული ხმა რომ დაემკვიდრებინა, პოეტს ვერსიფიკაციული ვარჯიში არ დაუნყია. ტექნიკური სიახლენი ძველი ფორმების ფარგლებში განახორციელა.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილმა პირველმა შემოიტანა ქართულ ლექსში ე. წ. „გადატანა“ (enjambement) (განერელია 1965: 166), ანუამბემენს ოსტატურად იყენებს პოეტი თავის ჯერ კიდევ ადრინდელ (1836) ლექსში „ღამე ყაბახზედ“. ეს ბუნებრივი, დაუბრკოლებელი გადასვლა აზრისა, ერთი სტრიქონიდან მეორეში მოქნილობასა და სილბოს ანიჭებს ლექსის მდინარებას; სასაუბრო ინტონაციას ითხოვს ყოფითი დეტალების სიუხვე, კონკრეტულ შემთხვევაზე დანერილი ნაწარმოების ხასიათი.

ლექსში გამოვლენილი სასაუბრო ინტონაციის შთაბეჭდილება, რა თქმა უნდა, მოჩვენებითია, უფრო ილუზიის შექმნას ემსახურება – აქ მთავარია, დამაჯერებლობა მიენიჭოს ერთმანეთზე გადაჯაჭვულ მონაკვეთებს; ბგერების რხევა მიესადაგოს, ორგანულად შეერწყას ლირიკულ კომპოზიციას.

სტილიზებულ სასაუბრო კილოს შემოტანა პოეზიაში ახალი მოვლენა არ არის. მაგალითად, ცნობილი ინგლისელი ლიტერატორი ენტონ ბერჯესი შექსპირის დროინდელ პოეტს მაიკლ დრეიტონს, დრამატულობის გარდა, სონეტში დიდ დამსახურებად უთვლის მკაცრი ლირიკული ფორმის მოთხოვნილებებთან სასაუბრო რიტმის შესაბამისობას (ბერჯესი 2001: 171).

აღნაგობა, თავისუფალი მიმოხრა ლექსისა „ღამე ყაბახზედ“ კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რაოდენ განმსაზღვრელი, წარმმართველია ლექსში სწორად მიგნებული და დაჭერილი ინტონაცია. ძირითადად ამ კუთხით, ამ თვალთახედვით გვინდა დავაკვირდეთ ხსენებულ ლექსს, სადაც ოდნავ შესამჩნევ ნალველს საყვარელი არსებისადმი ამაღლებული გრძნობა ერწყმის.

ინტონაციის ლალ, დაუბრკოლებელ მდინარებას, უპირველეს ყოვლისა, ეპითეტების მარჯვედ შერჩევა და განლაგება განსაზღვრავს. ბარათაშვილს, უპირატესად, ეპითეტთა სამეულებისაკენ აქვს მიდრეკილება, რაც თოთხმეტმარცვლიან საზომში დინჯ ტონალობას, სასაუბრო კილოს, განსჯას უხსნის გზას და განწყობილებაც შესაფერისი იქმნება.

მშვენიერია ახალგაზრდა წყვილების სასეირნოდ, დროის სატარებლად გადაქცეული ყაზახის (ადრე ცხენოსანთა შეჯიბრის გასამართი, საჯირითო ადგილის) აღწერა, სადაც თავიდან, ორიოდ სტრიქონში მაისის მომხიბლავი ლამეა დახატული:

მიყვარს ყაზახის არემარე, თვალად საამო.

მაისის ლამე, მიბუნდვილი, გრილი და ამო.

უმთავრეს, ვიზუალურ ეპითეტს „მიბუნდვილი“, ლამის სიბნელესა და იდუმალებას რომ გამოხატავს, ახლავს ორი ტოლფასოვანი, ერთნაირი ემოციის აღმძვრელი შეგრძნების ეპითეტი („გრილი“, „ამო“), თითქმის სინონიმური წყვილი. საგულისხმოა, რომ თვით საგანი, ობიექტი (მაისის ლამე) და მის ნიშან-თვისებათა გადმომცემი სიტყვები ერთ სტრიქონშია მოქცეული, ერთმანეთისგან გამომდინარე ბუნებრივი თანმიმდევრობითაა განლაგებული.

შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს: კოპნიად ჩაცმულ ლამაზ ქალთა გულის მოსაგებად დარაზმული ვაჟები სამ წყებადაა გაყოფილი და ეს ადგილიც ვერ იქნებოდა ისეთი მოქნილი, თუ არა თითო ეპითეტით დახასიათება თითო გუნდისა. მეტად ცოცხალი სურათია წარმოდგენილი – ყაზახზე თავშეყრილი ახალგაზრდები თვალეში როგორ შესცივინებენ ულამაზეს არსებებს:

– და მათ გარშემო შეფრფვივნიდენ ყმანვილი კაცნი,

ზოგნი დაბრძნილი, ზოგნი ტრფიალ და ზოგნი ანცნი.

ძნელია ამ სამი ეპითეტიდან რომელიმეს მიანიჭო უპირატესობა. ფუნქციები მათ შორის თანაბრადაა განაწილებული; სწორედ თითოეული მათგანის მეშვეობით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ მოსეირნეთა ცალკეული შესტები, ქცევა თუ ტემპერამენტი.

ანჟამბემენი ინტონაციის გამოყოფის, მისი ხაზგასმის ყველაზე ეფექტური ხერხია. აქ, როგორც წესი, სინტაქსურად დამთავრებული პერიოდი სტრიქონის დამთავრებასთან ერთად არ მთავრდება. ნიკოლოზ ბარათაშვილი ამ ხერხს მხოლოდ საჭიროების შემთხვევაში იყენებს. მას არასოდეს ღალატობს ზომიერების გრძნობა.

ნ. ლიუბიმოვი გვიანდელ ბაგრიცკიზე სინანულით ამბობდა, რომ იგი ხელოვნურად აძნელებდა თავის თანაბრ სუნთქვას, ვინაიდან ლექსის მდინარებას გადატანებით ბორკავდა (ლიუბიმოვი 1983: 287).

პოეტ ევგენი რეინს, იოსიფ ბროდსკის მეგობარს, ბროდსკის პოეზიაზე საუბრისას გამოყენებული აქვს გამოთქმა – „გამანამებლად განელილი ინტონაცია“, რომელშიც ერთგვარი შეფარული საყვედური იგრძნობა. ბროდსკის ნამდვილი კერპი იყო მარინა ცვეტაევა და რეინს

სამართლიანად ფიქრობს, რომ „ცვეტაევას გრძელ-გრძელმა სუნთქვამ, ანჟამბემენმა მის ლექსებში გადაინაცვლა“ (რეინი 2003: 373-384).

ანჟანბემენის ზომანზე მეტი სიუხვით გამოყენება ლექსს ხელოვნურობის იერს აძლევს და მის აღქმას აძნელებს. ეს ჭეშმარიტება, როგორც ბევრი სხვა რამ, გაშინაგნებული, გაცნობიერებული ჰქონდა ნიკოლოზ ბარათაშვილს.

„ღამე ყაბახზედ“ სამართლიანადაა მიჩნეული „პოეტურ ქრონიკად“, „ლირიკული დღიურის ერთ ნაწყვეტად“, ეჭვს არ იწვევს აქ აღწერილი პასაჟების რეალურობა, ფაქტობრივი სიზუსტე. საგულისხმოა, რომ ეს მოსაზრება ჩვენს დიდად ნიჭიერ ლიტერატურათმცოდნეს, გამოჩენილ კრიტიკოსს გურამ ასათიანს ეკუთვნის (ასათიანი 1974: 149).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის გიმნაზიელი მეგობრის ლევან მელიქიშვილის პირადი წერილიდან ცნობილი გახდა, რომ ბარათაშვილის პირველ სატრფოს სახელად ნინო ერქვა: აკაკი განერელია არცთუ უსაფუძვლოდ ფიქრობს, რომ ხსენებულ ლექსში გამოყვანილი თეთრკაბიანი არსება და ნინო ერთი და იგივე პიროვნება უნდა იყოს (ბარათაშვილი 1972: 211).

სურათები ერთმანეთს ენაცვლება. იქვე ემოციური დამოკიდებულება მჟღავნდება ალექსანდრე ჭავჭავაძის სასიმღეროდ ქცეული ლექსის („თავსა უფლად“) მიმართ. ბარათაშვილისეული შეფასება ამ სიმღერისა („ტრფობის ჭორების ამშლელად“ მისი მიჩნევა) ყაბახზე, გარსშემოხვეული ქალების თხოვნით, „გულის საკლავად“ რომ მღერის ყაფლან ორბელიანი, აღნიშნული რომანსის დიდ პოპულარობაზე მეტყველებს.

ლექსში გამოსჭვივის ხუმრობის კილო, პოეტისათვის დამახასიათებელი მახვილგონიერება, რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს მის პირად წერილებში. ჩვენ თითქოს ვხედავთ იმ შეთამამებული ქალების ღიმილს, სახის მიმიკას, ყაფლანს სიმღერას რომ აძალებენ („...ახლა პრანჭვას ნუ კი მოჰყვები!“). დახვენილი, მსუბუქი იუმორითაა შეფერილი ღრუბლებს ამოფარებული მთვარის სურათი; კაშკაშა მნათობი ვითომ გულნატკენია, პირს იბურავს, უჩინარდება, რადგან ტანადი მოარშიყენი მინიერ ლამაზმანებს, „ქვეყნის მთვარეთ“ (ეს მეტაფორა ტექსტში ხაზგასმულია – ე. კ.) ეთაყვანებიან და არა მას, ცის უსასრულობაში მოსრიალეს. იუმორისტული შტრიხი სრულებით არ ამდაბლებს ნამდვილ პოეზიას – აქ იგი სტილისტური ხერხი უფროა:

...თვით ცის მთოვარეც მონინებით ღრუბელთ ეფარა,  
როს ქვეყნის მთვარეთ შეეტრფოდნენ და მას კი არა.

სწორედ მაისის ღამის გაცრეცილ ბინდში დაინახავს პოეტი თეთრკაბიან ასულს, ცნობამიხდის ვეფხვების ალყაში მოქცეულ ქურციკად რომ ესახება. ქალს თავადაც არ რჩება შეუმჩნეველი ნაცნობი ვაჟის დაყინებული მზერა:

თვალი შემასწრა მან ამ დროს მე და შემომცინა;  
ამან გამამხნო და გულის ძგერით წარვსდექი წინა  
და ასე ვუთხარ: „ნეტარ მე რომ მეღირსა კვალად  
სანატრი ჩემთვის ნახვა თქვენი ან მხიარულად!“

იმართება სხარტი, ძალზე ბუნებრივი დიალოგი; ქალის მოჩვენებით საყვედურში უწყინარი ირონია ილანდება; ვაჟის ელეგანტური პასუხიც არაა მოკლებული ენამახვილობას, თუმცა მის სიტყვებში უსაზღვრო კრძალვა ჩანს.

„გმაღლობთ, – მითხრა მან, – რომ თქვენ მაინც გახსოვართ კიდეც, ახლა მოდაა, ვინც ვის იცნობს, ივინყებს ისევ“.  
– „დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, რომ ვერც მოდები ვერ მომიშლიან თქვენსა ხსოვნას და ვერც დროები!“

რა უშუალო და ცოცხალია აქ ყოველდღიური, უკიდურესად ტრივიალური გამოთქმა – „დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ!“ – სულის რა სიმტკიცისა და რაინდობის მაჩვენებელი. ბარათაშვილს ეიოლება უცხო, არაქართული სიტყვების მოშინაურება, კონტექსტის დანარჩენ წევრებთან მათი ბუნებრივად შერწყმა. ასეთ სიტყვად იმ დროისათვის შეიძლება ჩავთვალოთ „მოდა“. სხვათა ლექსებში ამ სიტყვას ალბათ კომიკური ელფერი მიეცემოდა, ბარათაშვილის სტრიქონებში კი ვოდევილური სიმჩატის ნატამალიც არაა, ბუნებრივად ჟღერს.

მოსხმობილ ციტატებში ანჟამბემენის რამდენიმე შემთხვევაა, რაც საუცხოოდ ეხამება სასაუბრო კილოს, დიალოგის ფორმას, ერთ სტრიქონში დაწყებული სათქმელის მომდევნოში უწყვეტად გადასვლასა და გასრულებას.

პოეტის პასუხს, ზემოთ მოტანილ ნაწყვეტში, მოსდევს დასკვნითი ნაწილი, ქალის რეაქცია სასიამოვნო ქათინაურზე და მისი გაუჩინარება. ვნახოთ, როგორ გარდაქმნილი და სულჩადგმულია ერთ-ერთი ყველაზე გაცვეთილი და ბანალური მეტაფორა:

ამა სიტყვაზე ვარდი ღანვზედ მყის აეფურცლა,  
ამ დროს ნიაგმან თეთრი კაბა მიმოუქროლა...

ჩვენ თითქოს ამ ულამაზეს ხატის დაბადების მოწმენი ვხდებით, იმდენად სახიერი და მეტყველია ეს ერთი სიტყვა – „აეფურცლა“, თვალ-

ნათლივ წარმოგვიდგება მომხიბლავი სურათის მთელი მშვენიერება – ქალწულის ღაწვებზე გამკრთალი სინითლე, ერთმანეთზე წაფენილი უნაზეს ფერთა ტალღები; ასევე ტევადი და ზუსტია მეორე სტრიქონის ზმნაც – „მიმოუქროლა“, – ქალის სამოსთან ნიავის გათამაშებას რომ გადმოგვცემს. მომდევნო ორ სტრიქონში იშვიათი ძალითაა ნაგრძნობი წამით გაელვებული „ბუდეშური ფეფები“ (ქურციკად წარმოსახულ ქალს სწორედ „ფეფები“ შეეფერება), თავგზა რომ აუბნია ყმანვილ კაცს.

ამგვარ ინტიმურ-ეროტიკული მოტივების მომძლავრებას მეთვრამეტე საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურას უკავშირებენ; მიუთითებენ, თუ ამ დროიდან მოყოლებული, როგორ საგანგებოდ მახვილდება პოეზიაში ყურადღება ქალის ტუალეტის „უნესრიგობაზე“. ასეთ „მომხიბლავ უნესრიგობად“, სხვათა შორის დასახელებულია „დარღვეული იდილიური სიმშვიდე – ქარის დაბერვა, დაფანტვა, ნახტომი, რომლის დროსაც შიშვლდება სხეულის დაფარული ნაწილები (Ayepnax 1976: 399)

ფინალურ სტროფში, საერთოდ, ძალზე მოქნილი და გამომხატველია ზმნები – აშკარაა მათი მეტაფორულობა. ღრუბლებიდან თავდახსნილი მთვარის გამონათებაც ზმნის თავისებური ფორმით არის გადმოცემული:

ამ დროს მთოვარემ შუქი თვისი მისტება ბროლსა,  
რომელმა შვება სილამაზით ჰფინა ჩემს გულსა,  
მაგრამ სხვა მუნით მოიხმობდა სატროფოსა ქალსა,  
რომელი მყისვე მიეფარა, ნათელი – თვალსა!

დავაკვირდეთ, რა შეფარვით, ოსტატურადაა შედარებული უეცრად ამოცურებული მთვარე ბროლთან; ამის გამო არ გვეხამუშება, ბუნებრივია, რომ ციდან დაშვებული მნათობის სხივი ბროლიდან ჩამომტვრეულ მობრჭყვიალე ნამსხვრევად იქცა, საგნობრივი სიმკვრივე შეიძინა. ტყდომას – ბროლის თვისებას – სულ სხვა ძალა და შინაარსი ეძლევა, როცა იგი მთვარის ალმაცერი შუქის დასახატავად არის მოხმობილი.

ზოგადად აღწერილი „ყაბახის არემარე“ დასამახსოვრებელი კონკრეტული დეტალით მთავრდება – ზღვის ქაფივით დატრიალებული სამეჯლისო კაბა უეცრად გაქრება ღამეულ ნისლში: ქალმა ვერ შეიცნო მის შინ მდგარი გენის სუნთქვა, ღვთაებრივი შუქით ანთებული უძირო თვალები. დიდი მიხვედრა არ სჭირდება, საით გაქანდა ზღაპრული ფერია – რომელიმე „ხახვის ფრანტი“ ან „ქარიბლერტია ჰუსარი“ დაუქნევდა ხელს და ისიც დაუმშვიდობებლად გაუსხლტა თავის უკვდავ-

მყოფელს, ვისაც წამის წინ უყურადღებობასა და დავინყებას ყასიდად, კოკეტურად საყვედურობდა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში „ლამე ყაბახზედ“ პოეტის ნიჭის მნიშვნელოვანი თავისებურებები, ახალი მხატვრული ტენდენციები, საგანთა ხატვის მრავალთაგან განსხვავებული უნარი გამოვლინდა და მასზე ამიტომაც გავამახვილეთ ყურადღება. ამ ლირიკულ შედეგს, რომელმაც სრულიად ახალი ჰორიზონტები გახსნა ქართულ პოეზიაში და ვერსიფიკაციული რეფორმის აშკარა ნიშნებითაც იქცევს ყურადღებას, ვაპირებ, სამომავლოდაც მივუბრუნდე.

### **დამონებიანი:**

**ასათიანი 1974:** ასათიანი გ. *ვეფხისტყაოსნიდან ბახტრონამდე*. თბილისი: 1974.

**ბარათაშვილი 1972:** ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი* (ა. განერელიას და ი. ლოლაშვილის რედაქციით). თბილისი: 1972.

**ბერჯესი 2001:** Бердженс Э. *Уильям Шекспир – генийшего эпоха*. Москва: 2001.

**განერელია 1965:** განერელია ა. *რჩეული ნაწერები*. II. მონოგრაფიები. თბილისი: 1965.

**ლიუბიმოვი 1983:** Любимов Н. *Несгораемые слова*. Москва.: 1983.

**რეინი 2003:** Рейн Е. *Заметки мирафонца – неканонические мемуары*. Екатеринбург: 2003.

## **IRAIDA KROTENKO**

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State University*

### **Theoretical Aspects of Romanticism Poetics**

There are numerous concepts of romanticism, v but its poetics still remains controversial. It is not a rare case when romanticism is rendered as a historic notion, as a universal aesthetic category, cyclic in character. In this regard, it comes close to the understanding of classicism. The concepts of romantic that evolved in the 18<sup>th</sup> century have undergone substantial changes in the contemporary theory of literature Along with that, they retain their initial theoretical principles and orientation: paradigmatic transition of the world and the living body, new depth of irrationalism of psyche. The classical hierarchy of the world takes a different form on an analogy basis.

**Key words:** *theoretical Aspects, romanticism poetic, contemporary theory.*

**ИРАИДА КРОТЕНКО**

*Грузия, Кутаиси*

*Государственный университет им. Акакия Церетели*

## **Теоретические аспекты поэтики романтизма**

Методология теоретической поэтики ориентирована на междисциплинарный принцип, подобный подход требует по-новому взглянуть на понятие «романтизм». Междисциплинарный принцип вообще свойственен теоретической поэтике, которая испокон веков вводила в свой терминологический аппарат понятия и термины смежных наук. Однако современная теория литературы вынуждена констатировать, что концепция романтизма оказалась на пересечении целого ряда философских и общественно-политических дисциплин. Существуют многочисленные теоретические концепции романтизма, но его поэтика остается противоречивой. Романтизм нередко рассматривается как историческое понятие, как универсальная эстетическая категория, имеющая циклический характер; в таком значении он уподобляется классицизму. В широком смысле слова, как романтическое мышление, романтический взгляд на мир. В таком значении романтическое мировосприятие является предметом психологии, психолингвистики, и целого ряда других наук, изучающих природу бессознательного. Сегодня становится предметом научного интереса когнитивизма, когнитивного литературоведения. Изначально романтизмом назывались произведения на романских языках, написанные на вымышленный сюжет. Несомненно, описание природы вымысла авторской субъективности претерпело качественные изменения с 13 века. Ментальная активность творческого воображения изучается в когнитивном литературоведении. В стремлении придать понятию сугубо научную роль, романтизм предшествует строгой канонике классицизма, определяя промежуточный этап между образованием новой нормативности литературного направления, хаос рождает новый порядок, порядок сменяется хаосом.

При этом рассматривается как последующий после классицизма этап, виток, образующий спираль. Ю.Лотман свою теорию «культурного взрыва» основывает именно на антитезе классицизм-романтизм, ритмическое движение взрывов подобны «своеобразному колебанию маятника». В таком понимании цикличности можно говорить о неоклассицизме и неоромантизме как литературных направлениях. Концепции романтизма, которые возникли в 18 веке, в новейшей теории литературы претерпевают качественные изменения, сохраняя при этом первоначальные теоретические установки: парадигматическую смену мира-организма, новые изменения



человека, свободные литературные формы, новый тип героя, интерес к иррациональным глубинам психики. Классическая иерархия модели мира сменяется принципом аналогии. Опорные постулаты романтизма также исторически изменчивы. Принцип аналогии раннего романтизма сменяется ощущением расколотости единства мира. «Романтическое мечтание» как особый способ чтения А.Эдисон выдвинул в 1790 году, он рассматривал текст как намек, пробуждающий воображение. Противоречивость в понимании процесса чтения связана с колебанием диффиниции текст-произведение, романтическое мышление исследуется разными школами теорий текста (Барта, Деррида), которые стремятся описать правдоподобие текста, как порождение автора и рецепцию читателя. Романтическое мышление, с его разомкнутостью разрушает представление о тексте как замкнутом структурно-семиотическом пространстве, таким образом, романтическое мироощущение остается извечным двигателем научного познания, наиболее живучим, чем романтическое направление.

Тезис Эдисона (текст-намек) получает развитие в теориях текста в модернизме и постмодернизме. Романтический проблемный круг оказывается долговечнее собственно романтической поэтики, приобретает новую стилистику, но сохраняет основные свои мотивы: тема утраченного рая, нигилизм, вины и искупления. Эти темы в разных национальных литературах реализуются в художественной практике. В период общенаучной глобализации особенно остро ставится вопрос о национальной модификации культурно-исторического типа романтизма, которые не могут быть описаны только на уровне теоретических понятий, требуют выхода на новый методологический уровень. Любая «модель мира» исполняет роль «синтезатора» всех элементов национальной культуры: быта, языка, характера, науки и искусства, и осознание этого приводит к уяснению своеобразия символического восприятия мира.

Вопросом наиболее пристального внимания теоретиков романтизма остается национальная модель литературы романтизма, которая эволюционирует в пределах своей литературы, подвергается внешним и внутренним влияниям. В этой связи необходимо указать на влияние европейских теорий и художественной практики романтизма на становление русского романтизма, западной и восточной модели романтизма на становление грузинского и так далее. Национальные модели романтизма, неоромантизма сегодня подвержены двум прямо противоположным тенденциям, стремлением к самоопределению проявляется к художественной практике неоромантиков, стремлением на новом уровне реконструировать архаические тексты, мотивы и образы национальных литератур, вторая тенденция имеет глубоко идущие корни. Она основана на идущем из прошлого понимании романтического героя, его желания быть

всем (Ф.Гельдерлин), его открытости миру. Эта концепция романтического героя предопределила его живучесть в литературах западноевропейских, славянских, кавказских. Герой- скиталец, странник, дервиш постепенно утрачивает социальные и географические корни. Так формируется интерес к другим странам и историческому инакобытию. Фантастика, раздвигающая границы реального мира, в сочетании с традицией странничества нашла утверждение и современную трансформацию в литературах постмодернизма. Поэтика романтизма с ее концепцией всеохватности, беспредельности, трансформировалась в постмодернизме в новую дискурсивную реальность. Развиваясь в эстетике неоромантизма романтизм обуславливает появление новых жанров от фэнтези до триллера. Специфическую интерпретацию в конце XX- начале XXI века предлагает литературная практика западноевропейского и русского постмодерна (Дж.Фаулз, М.Турнье, У.Эко, В.Сорокин). Концепция антигероя в русской и западноевропейских литературах также восходит к продолжению байронизма в западной литературе, «лишних людей» в русской литературе, но с усилением черт социальной униженности и неприкаянности, с усилением мотива скандального вызова обществу. Исследователями неоднократно отмечалось, что одной из определяющих особенностей русской литературы конца XX века является опора на культурные тексты, создание вторичной художественной модели, проверка на прочность, на разрыв классических эстетических форм. И в этом плане постмодернизм не столько система, сколько процесс осмысления, возвращения к тому, что уже «наработано» мировой художественной практикой. Метафора мира как живого организма персонифицируется в образе автомата, куклы. Романтическая модель посмодерна также подвергается историческим изменениям. Пока теоретики обсуждают проблему выхода из постмодернистической парадигмы с ее иронией и пастишем, отчуждением героя от общества, художественная практика диктует новые формы, которые пока не имеют названия. Постмодернистическая романтическая чувствительность так и не получила в теории литературы однозначного определения, следовательно с легкостью отмечается отмечается новым поколением писателей ,которые устали жить в тупиковом состоянии. Краху постмодернистическому романтизму предшествовал романтизм эпохи модернизма, Отчуждение, кредо романтизма, дошло до абсурдности. Смерть Бога и конец Истории привели к концепции смерти науки, то есть новой научной концепции мира, которая стоит перед решением глобальных проблем,поиску новой серьезности. Шизофренический дискурс образует в романтизме посмодерна новую художественную реальность. Безумие открывает новые жизненные горизонты, так как реагирует на антимонии мира. Метамодернизм же предлагает взять цель, нечто лежащее за системами и религиями, как

константу, но константу, способ достижения которой человек должен найти самостоятельно. Это принцип индивидуальности, творческая мораль, как индивидуальное откровение, о котором много говорили Бердяев. «Метамоде́рнизм – это голландская концепция, она предложена вместо термина «пост-постмодернизм», то есть как бы вместо того, что будет после модернизма. Это то, что когда-то мне сказал Илья Кормильцев, предсказав это, потому что эта концепция свежая, ей лет пять, по-моему. Кормильцев мне в 2000 году сказал: «Преодоление постмодернистской иронии, поиск новой серьёзности – это задача на ближайшие десятилетия. И решаться эта задача будет с помощью неоромантизма и новой архаики. Это преодоление иронии через архаику». Метамоде́рнизм – это другой выход. Бесконечная сложность, усложнённость; сетевая структура повествования; свободное плавание во времени; неоромантические установки, то есть установки на совершенство одинокого героя, на отход от толпы, на определённую противоречивость с ней, наверное. Это интересная концепция, такой позиции придерживается М.Эпштейн.

Современная смена литературной парадигмы требует по-новому осмыслить национальную формулу народного сознания в творчестве поэтов, которые оказали влияние на культурное сознание нации (А.Пушкин, А.Мицкевич, Н.Бараташвили). Интеграция в единое европейское литературное пространство требует поиска форм диалога между национальными литературами; такими нравственными ориентирами могут выступать поэты-романтики. Парадигма *романтизма*: человек – **целая вселенная**; бытие тотально неустроено, зло бессмертно, а борьба с ним вечна, находит новое воплощение в концепции метамоде́рнизма. Сама концепция мета- основана на интегрированном понимании, суммарности поиска романтического идеала, восходит к истокам романтического метода на новых началах. Концепция метамоде́рнизма начала складываться в 10х годах 21 века, характеризуется сменой историко-культурной парадигмы. Феномен романтического типа борется с позитивистской идеологией.

Аналогичные процессы наблюдаются в разных странах и демонстрирует развитие методологии литературоведческой науки: резкий поворот к «диалогическим» методологиям (герменевтике, рецептивной эстетике, концептуализму и т. п.) происходит, как и положено, примерно на столетие позже, чем в самой литературе индивидуально-творческий тип сознания сменяет тип сознания традиционалистский. Эти методологии приходят на смену традиционным культурно-историческому и биографическому подходам в литературоведении. И именно после этого радикального поворота (сравним с эпохой возникновения романтизма как историко-культурного феномена в начале девятнадцатого века) методология начинает активно ветвиться на «диалогическую» и на методологию константных образований.

## ЛИТЕРАТУРА:

Самахвалов 1997: Самахвалов В.И. *Эстетическая мысль XX века*. М. 1997.

Тарнас 1995: Тарнас Р. *История западного мышления*. М.1995

**ANNA V. KUZNETSOVA**

*Russia, Rostov-on-Don*

*Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication*

### **The Logic of the Artistic Space in the Axiological Coordinates of Russian Romanticism**

One of the most strictly observed aesthetic canons of romanticism is the movement of action into “other” (relative to the “native” for the hero) space. This technique creates additional opportunities for introducing colorful landscapes as background (or scenery) of action into the fabric of narration, descriptions of various aspects of ethno specificity. A romantic hero who has his own ethical system is placed in another space-time plan in which all his moral principles in a clash and the extreme conditions of an “alien” world and with other ethical systems can be tested for strength.

**Key words:** Romanticism, an artistic space, the axiological system

**АННА В. КУЗНЕЦОВА**

*Россия, Ростов-на-Дону,*

*Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации ЮФУ*

### **Логика художественного пространства в аксиологических координатах русского романтизма**

Фундамент сюжетики составляют, как известно, пространство и время, образующие в единстве хронотоп. По М. Бахтину, «хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» (Бахтин 1986: 122). Именно личность создает пространственный образ мира, который, в свою очередь, оказывает влияние на формирование человека, «погруженного» в действительность. Хронотопические особенности различных сюжетов обуславливают развитие в литературном процессе жанров и их разновидностей. Отметим также, что изменение

пространственных координат в литературе любой эпохи и, прежде всего, романтизма, этически окрашена. Семиозис такого изменения направлен на демонстрацию относительности истинности / ложности характеристик объектов художественного мира, а сам пространственный язык может быть использован для обозначения непространственных феноменов, которые концептуально важны для понимания художественной картины мира.

Принципом, обязательным для всех романтических произведений, становится перемещение действия в «иное» (по отношению к «родному» для героя) пространство, что обуславливается в целом эстетическими требованиями романтизма как литературного направления. Действие в «иных» пространственных координатах сообщает новую логику повествовательной стратегии: автор получает возможность по-новому обыграть пейзаж как фон (декорацию) действия, описать самые разные стороны национальной картины мира. Однако едва ли не более важную роль такая смена пространства играет в плане проверки «на прочность» этической системы романтического героя, что обеспечено экстремальными условиями «чужого» мира и прямым столкновением с этическими системами других этносов и других героев как их представителей. Такое «иное» пространство в парадигматике западноевропейского романтизма – любая восточная страна, показанная с известной долей экзотичности и искусственности. Русский романтизм такую экзотическую страну находит в Кавказе.

Бесспорно влияние романтизма на философские системы, которое осуществляется по двум векторам: первый определяется вниманием к рациональному началу и, как следствие, возможностью создать такой план действий, который бы раз и навсегда обеспечил успех в преодолении любых трудностей на пути достижения какой бы то ни было цели; второй, напротив, недооценивает разум, иррационалистичен, отличается некоторым бунтарством в отношении вторжения индустриального общества в жизнь личности. Для романтиков мир – не совокупность устойчивых вещей и готовых форм, а бесконечное становление под воздействием творческой художественной действительности; как бессознательный результат творчества духа осмыслена в этой концепции природа.

Разумеется, романтизм во многом наследует те достижения, которые были сделаны до него в мировом литературном процессе. Прежде всего, такое творческое наследование традиций заметно в пределах освоения персонажной сферы, которой, как известно, присуща определенная повторяемость, детерминированная жанровой спецификой произведения и ценностными ориентациями самих героев. Такая повторяемость позволяет обосновать значимые литературные «сверхтипы», среди которых есть и прямые предшественники героев романтических. Такой авантюри-

героический сверхтип (в терминологии М.М. Бахтина и Е.М. Мелетинского). представители которого имеют явную склонность к активному участию в смене жизненных положений, бороться, достигать, побеждать. Авантюрно-героический персонаж – всегда избранник, целью которого становится достижение внешних целей, диапазон которых колеблется от служения народу, обществу, человечеству до эгоистически своевольного и не знающего границ самоутверждения, связанного с хитрыми проделками, обманом, а порой с преступлениями и злодействами.

Сущность героического многократно и разнообразно рассмотрена в теоретико-литературных исследованиях, но само понятие авантюризма, активно используемое наукой о литературе, характеризуется поливариативностью толкований, что, разумеется, является свидетельством неокончательной оформленности терминологической системы. В этой связи стоит напомнить о том, что М. Бахтин связывает авантюрное начало с решением задач, продиктованных «вечной человеческой природой – самосохранением, жадной победы и торжества, жадной обладания, чувственной любовью» (Бахтин 1979: 138).

Авантюрно-героический сверхтип воплощает динамику человеческого мира, стремление к новому, преодоление любых препятствий в достижении самых невероятных целей. Романтические герои, прежде всего, в модификации «бунтарей» и «скитальцев», часто не ограничены ни культурной традицией, ни этическими принципами, что, в конечном счете способно обнаружить в структуре художественного мира бесплодность авантюризма, как интеллектуального, так и любого другого. Романтический герой как частный случай авантюрно-героического сверхтипа всегда устремлен к славе, жаждет быть любимым. Именно в таком ракурсе русскому романтизму необходим Кавказ как средоточие приключений, опасностей, как возможность непосредственного контакта с иной, практически незнакомой ему культурой.

Этическая система Кавказа зачастую в более острой форме, нежели самосознание европейца XIX в., проявляет основные антинормы человеческого сознания и бытия: добро и зло, любовь и ненависть, чувство и долг, истина и ложь и пр. При этом герои Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого находятся изначально в рамках этической системы светского общества, которая иногда искажает понятия долга, чести, любви. Эту «светские» принципы они пересматривают или преодолевают волевыми усилиями, вырабатывая собственную. Таким образом, русские романтические герои, попадая на Кавказ, проверяют себя, свою способность преодолеть нестандартные, часто связанные с опасностью для жизни, условия. Кроме того, это «чужое» для них пространство дает возможность сопоставить моральные принципы героев с этической системой представителей Кавказа,

выяснить, насколько умозрительная, созданная самостоятельно, этическая система жизнеспособна, практически применима.

Для русского романтизма Кавказ оказывается и «экзотической страной», которая весьма ощутимо влияет на изобразительность и экспрессивность художественного текста, и тем художественным пространством, которое дает возможность проверить существующую этическую систему героя или помогает создать совершенно новую.

Кавказ наделен в русской литературе особым, символическим смыслом. Например, в поэме «Мцыри» М.Ю. Лермонтов весьма реалистично описывает родину героя, но эта реалистичность многократно усилена и преображена его мечтаниями. Любовь Мцыри к родине преобразована в эстетической концепции поэта в идеальную любовь к «небесному отечеству», помещенному в Грузию. Молодой послушник, горец, совершает побег не столько на родину, сколько в мир идеального прошлого – своего детства. В его представлениях Кавказ прекрасен, он и есть олицетворение Божьего сада. Примерно такое же восприятие кавказского пейзажа находим и в романе «Герой нашего времени», ведь сам Печорин признает, что воздух в Пятигорске чист, как поцелуй ребенка. Слияние с природой Кавказа, значимое для прозаических и поэтических произведений М.Ю. Лермонтова, осмыслено им как космическая гармония, которой, разумеется, не исчерпывается лермонтовское отношение к Кавказу. В его произведениях мы находим и признаки синтеза биографических фактов и истории развития «восточного вопроса» в Российской империи 1830–40-х гг.

Логика развития лирической поэзии М.Ю. Лермонтова такова, что, обращаясь к символике гор, поэт неизбежно приходит к воссозданию Кавказа в своих текстах. Именно Кавказ занимает важное, если не центральное место, в лирическом универсуме М.Ю. Лермонтова.

Стихотворение «Кавказ» (1830) не содержит пейзажных зарисовок, однако символ торжественных гор Кавказа организует весь поэтический текст. Этот тезис подтверждается композиционно – в конце каждой строфы поэт восклицает: «*Люблю я Кавказ!*». Всё лучшее в жизни связывается в поэтическом сознании с образом гор – и голос умершей матери, и «божественные глаза» прекрасной девушки. Ключевая фраза стихотворения появляется уже в первой строфе, что не является характерной чертой лирической поэзии Лермонтова, но доказывает важность тематики гор: «*Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз...*»

Стихотворение «Кавказу» (1830) расширяет индивидуальную поэтическую символику – в этом поэтическом тексте горы являются символом свободы: «*Кавказ! далекая страна! / Жилище вольности простой!*». Поэт возмущен последствиями Кавказской войны и делает неутешительный вывод о том, что свобода утрачена Кавказом, быть может,

навсегда: «Свободе прежде милый край / Приметно гибнет для неё» (Лермонтов 1957: 136).

Именно теме гор посвящено и самое нехарактерное для Лермонтова стихотворение «Синие горы Кавказа, приветствую вас!» (1832). Эта «нехарактерность» заключается в необычной для его творчества поэтической форме – это *стихотворение в прозе*. Композиционно стихотворение разделено самим автором на две неравные части. Первая часть представляет собой преамбулу, лишь косвенно указывающую тематику произведения; вторая – пейзажные зарисовки кавказских гор. С точки зрения углубления значения символов интерес представляет первая часть стихотворения и центральный раздел второй части.

Первая часть является по своей сути краткой психологической характеристикой поэта-романтика, на что указывает весь её текст. Причем символы, «нанализываясь» друг на друга, создают нарастающую напряженность фраз, подготавливающую читателя к эмоциональному взрыву текста, к ключевой фразе всего произведения:

«Синие *горы* Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство моё; вы носили меня на своих одичалых *хребтах*, *облаками* меня одевали, вы к *небу* меня приучили, и я с той поры всё мечтаю об вас да о *небе*. Престолы природы, с которых как *дым* улетают громовые *тучи*, *кто раз лишь на ваших вершинах творцу помолится, тот жизнь презирает, хотя в то мгновенье гордился он ею!*..» (Лермонтов 1957: 266).

Второй отрывок подтверждает тезис о том, что пейзажи у Лермонтова приобретают символическое значение лишь тогда, когда в них нет (или почти нет) присутствия человека. Именно тогда явления природы, различные предметы обретают необходимую дополнительную семантику для создания индивидуального романтического мифа: «Как я любил твои бури, Кавказ! те пустынные громкие бури, которым пещеры как стражи ночей отвечают!.. На гладком холме одинокое дерево, ветром, дождями нагнутое, иль виноградник, шумящий в ущелье, и путь неизвестный над пропастью, где покрываясь пеной бежит безыменная речка» (Лермонтов 1957: 266).

Векторы формирования и постоянного обновления репрезентации «внутреннего человека» в литературе детерминированы, прежде всего, активизацией психологизма в пространственно-временных координатах. Актуализация хронотопических образов идет по пути уничтожения четких границ между внутренним миром личности, «внутренним человеком» и внешним пространством. Для М.Ю. Лермонтова именно Кавказ становится тем центральным хронотопом, который манифестирует духовный рост лирического героя, его самореализацию, его самосознание. Любые хронотопические образы, и Кавказ в частности, окрашен у Лермонтова



в лирические тона, личностен и, в силу специфики лирической поэзии, поэтического творчества, антропоцентричен.

Кавказ для русской литературы – своего рода «зеркало», в котором можно увидеть свою сущность, научиться лучше понимать самое себя. Тема Кавказа как сакрального и экзотического пространства одновременно устойчива, что способствует закреплению в читательском опыте комплекса мотивов, образов и сюжетов. С постепенным накоплением материала тема приобретает традиционный характер., что, в свою очередь, обуславливает функционирование культурного (литературного) мифа о Кавказе. Великолепные кавказские пейзажи – прежде всего, воплощение романтического идеала, совмещающего в себе борец, гармонию и свободу. Отметим в этой связи, что Кавказ – иной, непривычный для русского сознания, ландшафт, способный реализовать и психологическую функцию, в частности, воплотить душу лирического героя. Для русских романтиков Кавказ – некая духовная родина, защищенная естественными преградами от вражеских посягательств, сохраняющая некую «самость», личностное пространство. Сама кавказская природа способна воплотить мечту о земном рае, символизирует духовную свободу, динамику внутреннего мира. Это лучший мир без фантастики и мистики, в целом чуждых русскому романтизму.

Кавказская природа отражена и в образах «сынов Кавказа», которые исследуются русскими романтиками как натуры страстные, искренние и честные, способные любить и ненавидеть; чувственные, хранящие законы предков, привязанные к своему миру, эти герои очень красивы внешне, динамичны и энергичны. Но такой «естественный человек» с необходимостью включен в исторические события, подвержен внешнему влиянию, поэтому образ героя – представителя Кавказа постепенно трансформируется, героизация уступает место иронии. Близость романтического идеала влечет за собой одновременно и его отдаленность, ускользание, обуславливающие настроение «странной тоски», по М.Ю. Лермонтову, которые зачастую становятся итогом впечатлений, полученных в ходе военных действий на Кавказе.

Деонтика и аксиология играют в произведении тем большую роль, чем более «высоким» пафосом обладает художественный жанр, причем эти модальности первоначально как одно из средств представления второстепенных мотивов. Ритуально-мифологическое мышление предполагает не изменение модального оператора, а утверждение его. Архаическое мышление ориентировано на норму: делается только то, что должно; говорится только то, что известно; отдается предпочтение только тому, что является благом. Поэтому аномальное и негативное не входит в коллективную память. Нарративное мышление отражает в основном

аномалию: то, что нормально и позитивно, и так все знают, поэтому об этом нечего и рассказывать. Поэтому многие литературные жанры в качестве основного сюжетобразующего фактора имеют выбор определенной сферы отступлений от жизненного стандарта: рыцарский роман, приключенческая литература, детектив, плутовской роман, фантастика, готический роман и его современные варианты, жанр ЖЗЛ, исторический роман, гротеск, триллер и др. В художественном тексте аномальное становится знаком скрытого смысла, и в этом кроется причина обращения литературы к аномальному и исключительному.

Известно, что наиболее «подвержены» мифотворчеству те эстетические системы, которые предполагают обращение к Его читателя, к *субъективному* мировосприятию. И здесь романтизм как *квинтэссенция личностного* становится благодатным материалом для исследования. Поэт-романтик творит свой собственный духовный (идеальный) мир. Это мир его души, жаждущей свободы, и поэтому прежде всего мир духовной свободы. Создание идеального мира – основной путь самоактуализации романтической личности. Романтизм в ходе своего развития выработал устойчивую систему символов, выражавшихся словесно и закономерно превратившихся в *систему мифологическую*. Мифы, её создающие, – мифы вторичные, возникающие на основе первичных, архетипических в своей сути, мифов. Прежде всего, интересны индивидуальные мифологические системы, которые могут быть выявлены не только в ходе изучения прозы (наррации), но и поэзии. Эти индивидуальные мифологические системы формируются на основе первичных символов и являются индивидуальной конкретизацией основных структур архетипического бессознательного, символического по своей природе.

Проблема романтической мифологии, ее истоков, традиции, типологии возникает всякий раз, когда исследователь обращается к психофилологическим аспектам изучения художественного текста как особого мира. Лирическая поэзия тяготеет силу своей родовой специфики к устойчивому набору тем, мотивов, образов. Особое место в ней отводится так называемым общим понятиям: *Вера, Надежда, Любовь, Жизнь, Смерть, Бог, Вечность, Слово* и т.п. Эти общие понятия представляют собой универсальные смыслопорождения в системе национальной культуры, они бытуют в культурном континууме. Преломляясь в творчестве того или иного художника, они определяют его картину мира, *индивидуальную поэтическую мифологию*.

Смысл создания художественного текста, общий его замысел состоит в реализации в особой языковой форме художественного пространства. Под таким углом зрения текст становится возможным объектом концептуального и когнитивного анализа, что позволяет установить, какое

видение мира отражено в данном тексте, какие именно фрагменты знания и оценок в нем закреплены и пр. Когнитивный и структурно-семантический методы анализа позволяют выявлять единицы художественного текста, обладающие потенцией интегрирования в смыслы, концепты. Образование новых значений в художественном тексте осуществляется разными путями. Например, один из самых плодотворных в этом отношении для лирической поэзии – объединение материального и идеального миров. Когнитивные характеристики лирического текста определяются соотношением смыслов текста и подтекста.

Лирическое стихотворение представляется уникальным смыслопорождающим феноменом, т.к. лирическое знание – результат извечного стремления познать законы человеческого бытия, более сложные и для лирического поэта часто более значимые, чем эмпирический опыт. Лирическое знание возникает в условиях вмешательства в существующий мир с целью изменения представления о нем, переструктурирования или дополнения картины мира. Таким образом, эстетическую значимость приобретает не столько пространственно-временное целое героя и автора, сколько их *смысловое целое* (См. Бахтин 1986: 121-151), т.е. его ценностная позиция, которая получает художественную завершенность в лирическом тексте.

Лирический текст обладает фундаментальным свойством – отражать личность говорящего в речи: «...Язык возможен только потому, что каждый говорящий представляет себя в качестве *субъекта*, указывающего на самого себя как на *я* в своей речи» (Бенвенист 1974: 234). Субъективная модальность применительно к лирической поэзии есть не что иное, как способность говорящего, автора представить себя в качестве *субъекта*, осуществляющего творческий акт. Иными словами, тот есть Ego, кто говорит Ego. Конечно, то же можно сказать и о любом другом речевом акте, но тем не менее, лирическая поэзия становится именно таким речевым жанром, который создает возможность реализовать свое *я* в полной мере. Сам статус лица в поэтическом тексте позволяет осуществить творческие потенции индивидуальности. В лирической поэзии совмещается некоторое отдаление от предмета, некоторая его внеличность, и в то же время личностная переработка этого предмета, в известной степени «воплощение» в него и восприятие его на себя. Именно здесь причина совмещения в поэзии *непосредственного* настроения и *отстраненного* созерцания этого настроения.

Экспликация ассоциативных связей позволяет автору донести до читателя необходимую информацию; свободные и индивидуальные авторские ассоциации становятся направленными для читателя, который ощущает их субъективность как основной признак лирики. Ассоциативный

анализ элементов художественного текста (прежде всего – ключевых слов, *концептов*) позволяет реконструировать фрагмент индивидуальной когнитивной системы автора – не только её интеллектуальное содержание (информацию о мире, языке и деятельности), но и модальный компонент, включающий аксиологию интеллектуальной информации. Предметом семантического анализа должны стать прежде всего смысловые миры, присутствующие в любом произведении, объединенные в художественную концепцию мира того или иного художника.

«Поэзия (*poiesis*) есть игровая функция. Она обретается в поле деятельности духа, в собственном мире, созданном для себя духом, где вещи имеют иное, чем «в обыденной жизни, лицо и связаны между собой иными, не логическими, узами» (Хейзинга 1997: 139). Наиболее доказателен игровой характер *лирической* поэзии, и связано это не только с содержательной стороной лирических поэтических произведений, но и с их формой. Обратимся к *субъективности* лирической поэзии, которая является одним из основных ее признаков. «Так называемая субъективность *лирики* является следствием иного обращения с темой (содержанием), чем то, которое мы обнаруживаем в эпике... В *лирике* временной последовательности нет. Время лирики – настоящее время, но отнюдь не актуальное настоящее, то есть почти нестижимый водораздел между прошлым и будущим, которое постоянно перемещается по направлению от прошлого к будущему, это время без признаков его течения...» (Мукаржовский 1996: 251). Мотивы лирического стихотворения, не будучи связаны во времени, «вступают в непосредственный контакт с творческим субъектом (поэтом)» (Там же). Именно так возникает ощущение субъективности лирической поэзии.

На самом деле это ощущение, задаваемое создателем лирического художественного текста, не более, чем игра, поскольку рассматривать любое лирическое стихотворение как интимный дневник нельзя. Субъективность диктуется в этом случае законами вторичного художественного речевого жанра, т.е. языковой игрой. Определение статуса субъекта речи в художественном тексте становится возможным при применении основных положений теории референции к условиям художественной коммуникации. Характер и объем единиц художественного текста, их соотношенность с объектами мыслимого мира зависит от субъективного фактора, авторской интенции.

Композиция лирических стихотворений, являясь итогом эстетического познания, отражая глубинные взаимосвязи реальности / ирреальности, представляет собой специфическое риторическое построение, названное Ю.М. Лотманом «текст в тексте» (Лотман 1992: 110). При таком построении «...различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия

текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер...» (Лотман 1992: 111).

Любой художественный текст характеризуется неполноценной коммуникативной ситуацией: с точки зрения читателя она характеризуется отделенностью высказывания от говорящего; с точки зрения автора – отсутствием синхронного адресата. «В лирике неполноценная ситуация как бы достраивается до полноценной... Лирика «делает вид», что речевая ситуация осталась полноценной.» (Падучева 1996: 208). Таким образом, всё лингвистическое своеобразие лирической поэзии сводится к «разрыву» между реальностью и этим «как бы». Достраивание коммуникативной ситуации до полноценной является, с нашей точки зрения, основным принципом языковой игры, реализующейся в лирике. Из этого основного принципа закономерно вытекают два других, подчиненных ему:

- 1) имитация наличия адресата;
- 2) обязательное присутствие лирического героя в том мире, который рождается текстом.

Повествовательный текст является результатом отчуждения высказывания от субъекта речи, тогда как текст лирический, чаще всего существующий в поэтической форме, такого отчуждения не демонстрирует. Субъективная модальность лирического текста является одной из форм реализации игровых принципов лирической поэзии.

Поскольку пространство художественного текста представляет собой результат творческой авторской перекомбинации реального мира, то невозможно говорить о непосредственной соотнесенности словесных выражений с системой объектов реального мира. Статус внутреннего мира художественного произведения определяется дистанцированностью тестовых номинаций от универсума прямых речевых актов. Коммуникативная функция языка, определяющаяся установкой художника слова, позволяет ему выразить свое отношение к речи, передать авторскую позицию. Таким образом, в языке художественной литературы любая единица может приобретать транзитивные признаки, которые определяются желанием автора эстетически воздействовать на читателя. Отражение в тексте авторского видения мира, авторской оценки через своеобразие языковых средств, вносящих вклад в реализацию поставленной задачи, – вот что определяет коммуникативную стратегию текста.

Сущностной характеристикой языковой игры является ее ассоциативно-интерпретационное начало, обнаруживающее способность говорящего к

отступлению от стереотипного употребления, конструирования и восприятия языковых единиц. Выступая в функции создания эстетического эффекта художественного текста, языковая игра способствует формированию ассоциативного плана его восприятия, воплощению авторского замысла, реализации индивидуального стиля художника. Это начало реализует себя в первую очередь в лирической поэзии, т.к. именно здесь творческий субъект выражает со всей полнотой свое отношение к высказыванию, а также коммуникативное намерение в данном речевом акте, что является двумя основными показателями субъективной модальности художественной речи.

Каждый художественный текст обладает своей фоновой парадигматикой, строящейся из языковых составляющих текста. Идеиные сущности (смыслы) текста соотносимы с содержанием всех конкретных художественных текстов, поскольку являются определенной ступенью абстрагирования содержания текста. Универсальные смыслы *время, пространство, человек, событие* образуют в совокупности с речевыми средствами их воплощения соответствующие *текстовые категории* – категории времени, пространства, героя, события. Семантизация каждой текстовой категории в конкретном тексте трансформирует универсальные смыслы в *индивидуальные*. Безусловно, логика художественного пространства приобретает в этой связи онтологический, в том числе, и аксиологический смысл.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Бахтин 1986:** Бахтин М.М. *Литературно-критические статьи*. М.: Художественная литература, 1986.

**Бахтин 1979:** Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979.

**Бенвенист 1974:** Бенвенист Э. *Общая лингвистика*. М.: Прогресс, 1974.

**Лермонтов 1957:** Лермонтов М.Ю. *Собр. Соч. в 4-х т. Т. 1. Стихотворения*. М.: Гос. изд. худ.лит., 1957-

**Лотман 1992:** Лотман Ю.М. *Культура и взрыв*. М.: Наука, 1992.

**Мукаржовский 1996:** Мукаржовский Я. *Структуральная поэтика*. М.: Языки русской культуры, 1996.

**Падучева 1996:** Падучева Е.В. *Семантические исследования*. М.: Языки славянской культуры, 1996.

**Хейзинга 1996:** Хейзинга Й. *Homo ludens. В тени завтрашнего дня*. М.: Прогресс-Традиция, 1997.

**ANA LETODIANI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Reception of Blue Color According to Nikoloz Baratashvili's Poem "Color of the Sky, Blue Color"**

Color is regarded in: semantic, symbolic, psychological, biological and other respects.

We focus our attention on symbolic significance of blue color in Nikoloz Baratashvili's art, and consider it in a psychological aspect.

In the poem "Color of the Sky" blue is not only one component of the artistic language. We think that perception of this color in Baratashvili's poem (consciously or unconsciously) provides information in general cultural, collective consciousness, archetypal significance, and the attitude of Western Europe romanticists to Blue color. It also seems to be the poet's style of thinking. In this poem the color is an embodiment of emotional atmosphere.

**Key words:** Blue; symbolic; psychological.

## **ანა ლეთოდიანი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **ლურჯი ფერის რეცეფცია ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის „ცისა ფერს“ მიხედვით**

ფერი არა მხოლოდ ბუნებრივი მოვლენა, არამედ „რთული კულტურული კონსტრუქციაა. მისი ისტორია – საზოგადოების ისტორიაა“ (პასტურო: <https://www.litmir.me/br/?b=135685&p=3>).

ფსიქოლოგიაში დადგენილია აღქმაზე სხვადასხვა ფერის ზეგავლენის ზოგიერთი კანონზომიერება. იგი საგრძნობლად ზემოქმედებს ადამიანის ფსიქოინტელექტუალურ მდგომარეობაზე, იწვევს განსხვავებულ ასოციაციებსა, თუ განცდებს.

მხატვრულ ლიტერატურაში ფერი მნიშვნელოვანი დეტალია, რომლის გააზრებაც ხელს უწყობს მის თავისებურებათა და ავტორის მსოფლმხედველობის (განსაკუთრებით ლირიკაში) უკეთ გაგებას. ტექსტში ფერი შეიძლება შეგვხვდეს სხვადასხვა მნიშვნელობით: საგნის, ან მოვლენის აღსაწერად, აზრობრივი თუ ემოციური დატვირთვით, სიმბოლოს ფუნქციით და სხვა.

ფერს, მეტ – ნაკლებად, ყველა ეპოქის ხელოვნების ესთეტიკურ სისტემაში ენიჭებოდა მნიშვნელობა, თუმცა, ამ თვალსაზრისით, ერთ – ერთი გამორჩეული პერიოდია რომანტიზმი. მხატვრულ ლიტერატურაში ფერებისადმი ისეთი დოზით ყურადღება, როგორსაც რომანტიკოსთა შემოქმედებაში ვხვდებით, მანამდე შედარებით ნაკლებად შეინიშნება. რომანტიზმის ეპოქის პროზასა თუ პოეზიაში ყველაზე ხშირად ლურჯი ფერი გამოიყენება სხვადასხვა შეფერილობით. განსაკუთრებულია ინტერესი ცისფერი ფერისადმი. მას ლურჯის ყველაზე მშვენიერ ტონად მიიჩნევდნენ. ლურჯი ლამის რელიგიური თაყვანისცემის ობიექტად იყო აღიარებული.\*

საინტერესოა, რამდენად ეხმიანება ლურჯის, „ცისა ფერის“ ნიკოლოზ ბარათაშვილისეული აღქმა ამ ფერის რომანტიზმის ესთეტიკაში ჩამოყალიბებულ გააზრებას. ან შეიძლება, თუ არა, ვისაუბროთ ლურჯ ფერთან განსხვავებულ დამოკიდებულებაზე. აქვე შევნიშნავთ, რომ ბარათაშვილის შემოქმედებაში იშვიათია ფერის გამოყენების შემთხვევები. ქრომატულ ფერთაგან მხოლოს ლურჯს, „ცისა ფერს“ („ცისა ფერს“) და მწვანეს („ბედი ქართლისა“) ვხვდებით.

საკვლევ საკითხზე მსჯელობისას, ჩვენთვის ამოსავალია ფერის ფსიქოლოგიურ და სიმბოლურ ქრილში გააზრება. ძირითადად, ვემყარებით: გოეთეს, კანდინსკის, ლუშერის, თეორიებსა და თვალსაზრისს, აგრეთვე გავითვალისწინებთ სხვა შესხედულებებსაც. ბუნებრივია, საინტერესოა, ზოგადად რას აღნიშნავს ლურჯი ფერი და რა აზრობრივი დატვირთვა შეიძლება ჰქონდეს მას ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში „ცისა ფერს“.

ლურჯი ფერი, ეგრეთ წოდებულ ცივი ფერების კატეგორიას მიეკუთვნება. მრავალი ხალხისათვის ცის, ზღვის (ზოგადად, წყლის) და მარადიულობის სიმბოლოა. უძველესი დროიდან ესაა უმთავრესი ასოციაციები. იგი სიმშვიდის, განტვირთვის ფერად მიიჩნევა, უკავშირდება მისტიციზმსა და რელიგიურ განცდაზე (კანდინსკი: <http://www.wassilykandinsky.ru/book-116-10-69.php#chapter>; <http://mikhailkevich.narod.ru/kyrs/Cvetovedenie/main8.html>; <http://www.b17.ru/article/2896/>; ბაზიმა: <http://psyfactor.org/color.htm>). ლურჯი ფერისათვის უპირატესობის

\* ლურჯი ფერისადმი დამოკიდებულების საფუძვლისდამდეგ მხატვრულ ტექსტად ფრიდრიჰ ნოვალისის დაუსრულებელი რომანი „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“ მიიჩნევა. ნოვალისის „ლურჯი ყვავილი“ (წმინდა პოეზიისა და ცხოვრებისეული იდეალის სიმბოლო; გამოხატავს მეტაფიზიკურ სევდას (პასტურო); კ. ბრეგაძის აზრით, ლურჯი ყვავილი ჰაინრიჰის სატრფოს მატყიდესა და საღვთო ტრანსცენდენტური სინამდვილის სიმბოლოა (ბრეგაძე. 2012: 34) გოეთეს ვერტერის ლურჯ ფრაკთან ერთად გერმანული რომანტიზმის სიმბოლოდ იქცა (პასტურო: <https://www.litmir.me/br/?b=135685&p=3>).



მინიჭება მიანიშნებს ადამიანის მხრიდან სიმშვიდის ფსიქოლოგიურ მოთხოვნილებას (<http://www.b17.ru/article/2896/>; ბაზიმა: <http://psyfactor.org/color.html>). როგორც სიმშვიდის ფერი, ის ესთეტიკური განცდებისა და ზემოთაგონებული ფიქრების წინაპირობაა (ლუშერი: <http://www.test-lushera.ru/colors/blue/>). ამ ფერის ფსიქოლოგიური ზემოქმედება ამგვარია, იგი ხელს უწყობს ფიქრს. ლურჯმა ფერმა შეიძლება წარმოშვას ერთგვარი შფოთვა, სევდიანი განწყობილება, დაღლილობის, ან დაჩაგრულობის შეგრძნებაც კი. გოეთე მიიჩნევდა, რომ ლურჯი ფერი აღძრავს “მსუბუქ სევდას”. მისთვის ის პასიური ფერია და მეტისმეტი სინმინდის გამო ლურჯს „მომხიბვლელ არარას/არაფრობას“ უწოდებს (გოეთე: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/farbenlehre/1-vi/vi.htm#Blau>). ე. ჰაიმენდალი ნაშრომში „სინათლე და ფერი“, ლურჯი ფერის სიმბოლურ ზემოქმედებას „სევდას“ უკავშირებს. მიაჩნია, რომ ლურჯი გვიხმობს საფუძველთა საფუძვლისაკენ. მასში იგრძნობა ღრმა სულიერი დამოკიდებულება არამინიერი სამყაროსადმი, სწრაფვა ცის, მისი უსასრულო ხმიანობისაკენ” (ობუხოვი: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/Obuh\\_Sim/04.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Obuh_Sim/04.php)).

ვ. კანდინსკის შეხედულებით, ლურჯი „ჩაღრმავების ფერია“. რაც უფრო მუქია ლურჯის ტონალობა, მით მეტად უხმობს ადამიანს უსასრულობისაკენ, უღვიძებს სევდას. ლურჯი ქმნის სიმშვიდის ელემენტს (კანდინსკი: <http://www.wassilykandinsky.ru/book-116-10-69.php#chapter>).

ჟ. შვეალიესათვის ლურჯი ყველაზე „ღრმა“ ფერია. მამი მზერა თითქოს იძირება და უსასრულობაში იკარგება.

ლურჯის მეტ – ნაკლებად უპირატეს ფერად არჩევა გამოხატავს სიმშვიდისადმი ადამიანის ფუზიოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ მოთხოვნილებას (ობუხოვი: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/Obuh\\_Sim/04.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Obuh_Sim/04.php)).

მითებში, ლურჯი ფერი ღვთაებრივი გამოვლინებაა, იდუმალების, რეალობის დაკარგვის, ოცნების, ფანატიზმის ფერია.

ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების თვალსაზრისით, ლურჯი ფერი სიმბოლურად აღნიშნავდა ფილოსოფიას, როგორც სამყაროს შეცნობის მეთოდს. ეგვიპტეში მიიჩნევდნენ, რომ ლურჯ ფერში ღმერთები მყოფობენ. ფარაონთა საფლავებზე ლურჯი ფერის წარწერები იყო, რათა ბუნებით მოკვდავებს, მშვიდად განესვენათ ღმერთების გარემოცვაში.

შუა საუკუნეებში ფიქრობდნენ, რომ ადამიანმა, რომელიც, უმეტესად, ლურჯი ფერის სამოსს იცვამდა, იცოდა, რა იყო ზეციური ქემმარტება.

ამდენად, ლურჯი არქექტიპული სიმბოლო. ის ერთობას, საზღვრების გადალახვას და მთლიანობიას მიკუთვნებულობას გამოხატავს (ობუხოვი: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/Obuh\\_Sim/04.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Obuh_Sim/04.php)).

ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ლურჯი ცასთან, ცის ფერთან ასოცირდება (ცის ფერი ლურჯად გვეჩვენება მზის სხივების კოჰერენტული გაფანტულობის გამო (კანდინსკი: <http://www.wassilykandinsky.ru/book-116-10-73.php>) და არაამქვეყნიურ ფერადაა აღქმული („ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს/ პირველადქმნილსა ფერს/ და არა ამ ქვეყნიერს,/ სიყრმიდგან ვეტრფოდი“ (ბარათაშვილი: ). თამარ ლომიძე მიიჩნევს, რომ „ლურჯის, როგორც პირველად ქმნილი ფერის დახასიათება განაპირობებს მის უშუალო კორელაციას ბიბლიასთან“ (ლომიძე: <http://eprints.iliauni.edu.ge/2849/>). უკვე აღინიშნა, რომ ლურჯი ფიქრს აღძრავს და უსასრულობის, მარადიულობისაკენ იზიდავს აღმქმელს. მაქს ლუშერისათვის ლურჯი ის ფერია, რომელიც ეძებს „ერთიანობის იდეალს“ (ლუშერი: <http://www.test-lushera.ru/colors/blue/>) (რაც, ლურჯის ერთ-ერთი არქექტიპული მნიშვნელობაცაა). ბარათაშვილთან ეს უკანასკნელი ისეთ ფიქრს აღძრავს, რომელიც ლირიკული გმირისათვის წინაპირობაა „შეერთოს“ „ცისა ქედს, სილურჯეს“ („ფიქრი მე სანატრი/ მიმინვევს ცისა ქედს/ რომ ემხით დამდნარი/ შევერთო ლურჯსა ფერს“ (ბარათაშვილი. 1972: 63). ლექსის მეორე სტრიქონიდან ჩნდება მკვეთრად მინორული ტონი („და ახლაც, როც სისხლი/ მაქვს გაციებული/ ვფიცავ (მე) – ვეტრფო/ არ ოდეს ფერსა სხვას“ (ბარათაშვილი: 1972: 63). მასში პოზიტიური ნოტი ისევ ლურჯ ფერს შემოაქვს, რაც არ არის გასაკვირი, რადგან ლურჯი ღვთაებრივ სიბრძნესთან, რელიგიურ განცდასთან, მისტიციზმთან ასოცირდება. სევდიანი განწყობილება კიდევ უფრო მძაფრდება მესამე სტროფში. შეინიშნება დაჩაგრულობის განცდაც, სიკვდილის შემდეგ „მშობლიურ ცრემლს“ „ლურჯი ცის“ „ციური ცვარი“ ჩაენაცვლება, რითაც თითქოს ბალანსდება უსამართლო „განაჩენი“.

„მოკვდები – ვერ ვნახავ  
ცრემლსა მე მშობლიურს  
მის ნაცვლად ცა ლურჯი  
დამაფრქვევს ცვარს ციურს!“  
(ბარათაშვილი. 1972: 63)

ტრადიციულად, ლურჯი ქალურ ფერად მიიჩნევა (ქრისტიანობაში იგი ღვთისმშობლის ფერს წარმოადგენს). მაქს ლუშერი ლურჯის სიმბოლიკაზე საუბრისას, ხაზს უსვამს, არა უბრალოდ ამ ფერის ქალურ საწყისთან კავშირს, არამედ გამოყოფს ისეთ ასპექტს, როგორიცაა,

პირველადი, დედობრივი სანყისი, რომელიც ერთიანობას, ერთგულებას, ნდობას, სიყვარულს, თავგანწირვას უკავშირდება (ობუხოვი: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/Obuh\\_Sim/04.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Obuh_Sim/04.php)). ბარათაშვილთანაც „მშობლიურ ცრემლს“ ლურჯი ცის, დედობრივი სანყისის „ციური ცვარი“ ენაცვლება, როგორც ერთგვარი ნუგეში.

ლექსის მომდევნო სტრიქონიც სევდიან განწყობილებას გამოხატავს („სამარეს ჩემსა, როს/ გარს ნისლი მოეცვას – /იგიცა შესწიროს/ ციაგმან ლურჯსა ცას“ (ბარათაშვილი: ). შესაძლოა, ნისლი ცის სილურჯესთან შემთხვევით არ იყოს დაკავშირებული. რომანტიკოსებისათვის „ლურჯი ნისლი“ სასწაულებრივ, ზღაპრულ სიმბოლოს წარმოადგენდა. მართალია, ბარათაშვილთან ლურჯი, მხოლოდ ცის მსაზღვრელად გამოიყენება, თუმცა, ნისლის ლურჯ ცასთან დაკავშირება იწვევს შემოაღნიშნულ ასოციაციას, რასაც ხელს უწყობს აღწერილი გარემოს ერთგვარად მისტიკური სურათიც (საფლავი, ნისლი, მზის სხივი („ცი-აგი“; ორბელიანი. 1993: 336), რომელმაც ლირიკული გმირის თხოვნის თანახმად, ლურჯ ცას მის საფლავზე ჩამონოლილი ნისლი უნდა „შესწიროს“). ისიც აღსანიშნავია, რომ, ზოგადად, ნისლი არაერთ რელიგიაში (მათ შორის, იუდაიზმსა და ქრისტიანობაში) იმქვეყნიურ ძალთა ნიშნად მიიჩნევა (სიმბოლოთა და ნიშანთა ენციკლოპედია: <http://sigils.ru/signs/tuman.html>), ამავე დროს აღნიშნავს გარდამავალ სივრცეს რეალობასა და ირეალობას შორის, უკავშირდება ინიციაციასაც, სულმა უნდა გაიაროს გზა ნისლიდან სინათლისაკენ (სიმბოლოთა მოკლე ენციკლოპედია: <http://www.symbolarium.ru/index.php>).

ამდენად, ბარათაშვილისეული ლურჯი, „ცისა ფერი“ სევდიანი, მელანქოლიური განწყობილების დროს უსასრულო, ღვთაებრივ სივრცეს, რეალური სამყაროდან ირეალურში გადასვლას, დაკარგული სიმშვიდის მოთხოვნილების დაკმაყოფილებას, „გამთლიანებისკენ სწრაფვასთან“ (თუნდაც, სიკვდილის შემდეგ) შეიძლება დავაკავშიროთ.

ფსიქოლოგები აღნიშნავენ, რომ ფერის ფიზიკურ, თუ ფსიქოლოგიური ზემოქმედება დიდწილად აღმქმელის პიროვნული თვისებებზეცაა დამოკიდებული. თამარ ლომიძის შეხედულებით, ბრათაშვილთან ფერი არ წარმოადგენს მხოლოდ მხატვრული ენის კომპონენტს, არამედ განსაზღვრავს „სამყაროს სურათის“ იმ სპეციფიკას, რომელიც დამახასიათებელია ნიკოლოზ ბარათაშვილისათვის, როგორც განუმეორებელი შემოქმედების ხელწერის მქონე პოეტისათვის. ვიზიარებთ აღნიშნულ თვალსაზრისს და ჩვენის მხრივ დავამატებდით, რომ საანალიზოდ წარმოდგენილ ლექსში ლურჯი, მართლაც, არ არის მხოლოდ მხატვრული ენის ერთ – ერთი კომპონენტი და ვფიქრობთ, რომ ამ ფერის აღქმისას, ბარათაშვილთან (ცნობიერ, თუ არაცნობიერ დონეზე)

გათვალისწინებულია ზოგადკულტურული, კოლექტიურ ცნობიერებაში არსებული ინფორმაცია, როგორც არქეტიპული მნიშვნელობა, ისე გარკვეული თვალსაზრისით, დასავლეთ ევროპაში მოღვაწე რომანტიკოსთა დამოკიდებულება ლურჯ ფერთან, ასევე ჩანს მისი აზროვნების სტილი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ზემოთ განხილულ ლექსში ფერი ემოციური ატმოსფეროს შექმნის საშუალებადაა.

## **დამონეგანი:**

**ბაზიმა:** . Базыма Б. А *Цвет и психика*. <http://psyfactor.org/color.htm>;

**ბარათაშვილი 1972:** ბარათაშვილი ნ. *თხ ზუღეებანი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

**ბრეგაძე 2012:** ბრეგაძე კ. *გერმანული რომანტიზმი*. თბილისი გამომცემლობა „მერიდიან“, თბილისი: 2012.

**გოეთე:** Goethe J. W. *Zur Farbenlehre*. <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/farbenlehre/index.htm>;

**კანდინსკი 1910:** Кандинский В. *«О духовном искусстве»*. 1910. <http://www.was-silykandinsky.ru/book-116-10-66.php#chapter>.

**ლომიძე:** ლომიძე თ. *ფერის მხატვრული გააზრების თავისებურებები ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში*, <http://eprints.iliauni.edu.ge/2849/>.

**ლუშერი:** Люшер М. *Цветовой тест Люшера*. <http://www.test-lushera.ru/colors/blue/>;

**ობუხოვი:** ОбуховЯ. Л. *Символика цвета*. [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/Obuh\\_Sim/04.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Obuh_Sim/04.php);

**ორბელიანი 1993:** ორბელიანი ს.-ს. *ლექსიკონი ქართული*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1993.

**პასტურო 2006:** Пастуро М. Синий. История цвета© Editions du Seuil, 2006. Н. Кулиш, пер. с французского, 2015. «Новоелитературное обозрение», 2015 <https://www.litmir.me/br/?b=135685&p=3>;

**სიმბოლოთა მოკლე ენციკლოპედია:** Краткая энциклопедия символов. <http://www.symbolarium.ru/index.php>;

**სიმბოლოთა და ნიშანთა ენციკლოპედია:** *Энциклопедия Символы и Знаки*. <http://sigils.ru/signs/tuman.html>;

<http://mikhailkevich.narod.ru/kyrs/Cvetovedenie/main8.html>;

<http://www.b17.ru/article/2896/>;

**TAMAR LOMIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Poetics of Georgian Romanticism**

It's known that according to Roman Jakobson's assertion, metaphor as an axis of artistic thinking has a prevailing position in the Romanticism (as well as Symbolism) literary school. This postulate has been recognized as an axiom in literary criticism. We have analysed artistic texts of the Georgian romantic poets to find out whether or not Jakobson's argument is legitimate with regard to Georgian Romantic poetry. In other words, our goal was to determine: (1) which tropes the noted Georgian poets give preference to, and (2) which axis – metaphorical or metonymic – prevails in their texts in general. Due to a detailed analysis of the artistic texts of Georgian romanticist poets we found that in them the metaphorical rather than the metonymic pole (axis) of artistic thinking prevails. Georgian Romanticism is not metonymic only on the level of tropes, but also on the levels of structure, motifs, style and worldviews.

**Key words:** Romanticism, Georgian poet, metaphorical and metonymic poles.

## **თამარ ლომიძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

## **ქართული რომანტიზმის პოეტიკა**

XX საუკუნის თვალსაჩინო ლინგვისტი და ლიტერატურათმცოდნე რომან იაკობსონი მიიჩნევდა, რომ რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის ლიტერატურულ სკოლებში უპირატესი გამოხატულება პოვა მეტაფორამ, ხოლო რეალისტურ მიმართულებაში – მეტონიმია (იაკობსონი 1990: 127). როგორ უნდა გავიაზროთ ეს დებულება? იგულისხმება თუ არა აქ, რომ ლიტერატურულ მიმდინარეობათა კლასიფიკაცია შესაძლებელია იმისდა მიხედვით, თუ რა სახის ტროპებს ენიჭება უპირატესობა ამა თუ იმ ლიტერატურულ მიმდინარეობაში – ამ შემთხვევაში, ერთი მხრივ, რომანტიზმისა და სიმბოლიზმში, მეორე მხრივ კი – რეალიზმში?

საქმე ისაა, რომ იაკობსონი, ზოგადად, მეტაფორისა და მეტონიმის სახელწოდებით მოიხსენიებდა ორი სახის აზრობრივ ოპერაციებს: ენობრივ ერთეულთა *შერჩევას* (სელექცია) და მათ *კომბინირებას*.

ენობრივ მოვლენას, რომელშიც უპირატესად თავს იჩენს მომიჯნავეობის მიმართებები (სოსიურის ტერმინოლოგიით, ესაა მეტყველების პლანი, ანუ სინტაგმატიკა), იაკობსონი მიაკუთვნებს მეტონიმიურ ღერძს ანუ პოლუსს), ხოლო იმგვარ ენობრივ მოვლენას, რომელშიც ქარბობს მსგავსების მიმართებები (სოსიურის ტერმინოლოგიით, ესაა ენის პლანი, ანუ პარადიგმატიკა) – მეტაფორულ პოლუსს, რადგან, მისი აზრით, ამ პოლუსთა ყველაზე უფრო კონცენტრირებულ გამოხატულებას წარმოადგენს, შესაბამისად, მეტონიმია და მეტაფორა.

ცხადია, როდესაც ტერმინები მეტაფორა და მეტონიმია მიემართება არა საკუთრივ ტროპების გარკვეულ სახესხვაობებს, არამედ – აზროვნების განსხვავებულ მოდუსებს, ეს იმას ნიშნავს, რომ მეტაფორათა ან მეტონიმიათა სიმრავლე ლიტერატურულ ტექსტში არ მოწმობს მასში მეტაფორის ან მეტონიმიის პოლუსის დომინირების შესახებ.

სავარაუდოა, რომ მეტაფორის პრინციპი (სინთეზი, პარადიგმატიკა) და მეტონიმიის პრინციპი (ანალიზი, სინტაგმატიკა) თავს უნდა იჩინდეს არა მარტო კონკრეტულ ტექსტში გამოყენებულ ტროპებში, არამედ სხვა ტექსტუალურ დონეებზეც, ანუ (თუ კვლავ იაკობსონის ტერმინოლოგიას გამოვიყენებთ), მეტაფორულ ტექსტებში უპირატესად უნდა ვლინდებოდეს ელემენტების ეკვივალენტურობა (პარადიგმატიკა), ხოლო მეტონიმიურში – ელემენტების მომიჯნავეობა (სინტაგმატიკა).

გავითვალისწინეთ რა იაკობსონის თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ რომანტიზმის (ისევე, როგორც სიმბოლიზმის) ლიტერატურულ სკოლაში უპირატესი გამოხატულება ჰპოვა მეტაფორამ, გავანალიზებთ ქართველ რომანტიკოს პოეტთა მხატვრული ტექსტები იმ მიზნით, რომ დაგვედგინა, სამართლიანია თუ არა იაკობსონის თვალსაზრისი ქართული რომანტიკული პოეზიის მიმართ, ანუ უნდა გავვერკვია: 1. რომელ ტროპებს ანიჭებდნენ უპირატესობას ეს პოეტები და, ზოგადად, რომელი პოლუსი – მეტაფორული თუ მეტონიმიური – პრევალირებს ამ ტექსტებში.

ნ. ბარათაშვილის „მერანის“ ცენტრალურ სახეს ბინარული სტრუქტურა აქვს (თუმცა, ტრადიციულად ის ერთიან სახედ მიიჩნევა) — მერნის ჭენებას „არ აქვს სამძღვარი“, მისი ყოფიერება ზედროულია და სივრცობრივად უსასრულო; მხედარი კი დისკრეტული, შემოსაზღვრული სივრცისა და დროის ბინადარია. მხედარი ესწრაფვის, ეზიაროს მერნის ყოფიერების უსაზღვროებას, მაგრამ სწორედ ეს უქადის მას დაღუპვას. მხედარი პასიურია, ის მიჰყვება (ან მიჰყავს) გარკვეულ ძალას, რომელსაც მერანი განასახიერებს. აქ დანაწევრებულია ანუ მეტონიმიურია სივრცე და დრო, მაგრამ მთავარია ავტორის მიერ

მერნისა და მხედრის სახეთა სხვადასხვაგვარი დახასიათება, რაც ძალზე არსებითია და განსაზღვრავს ლექსის ტრაგიკულ ჟღერადობას.

ლექსში მეტონიმიურია ბინარული სტრუქტურის მქონე ცენტრალური სახე, რომელშიც გმირს მეტონიმიურად ენაცვლება (მის ნაცვლად მოქმედებს) მერანი.

ნიკ. ბარათაშვილის ლექსში „ცისა ფერს“ ლურჯი ფერი არ უკავშირდება კონკრეტულ საგნებს, არ გამოიყენება ეპითეტის ჩვეულებრივი ფუნქციით. „ლურჯი“ ლექსში დახასიათებულია, როგორც „პირველად ქმნილი“, ანუ სხვა ფერებზე უფრო ადრე არსებული ფერი. ამ კონტექსტში „ლურჯი“ აღიქმება, როგორც გვარეობრივი ფერი სხვა ფერების მიმართ.

ეს „პირველად ქმნილი“ ფერი „პირველად ქმნილი“ ცის ატრიბუტია. ამასთან, ბარათაშვილი განასხვავებს ხილულსა და უხილავ ცას ფერის მიხედვით: პირველი მათგანი „ლაჟვარდია“ („შემოლამებაში“), მეორე – „ლურჯი“. „ლურჯი“, როგორც, „ლაჟვარდთან“ შედარებით, უფრო გაჯერებული და „ბნელი“ ფერი (ლურჯის, როგორც „ბნელის“, გააზრების შესახებ იხ. მისი ექსპლიკაცია თვალსაჩინო თანამედროვე მკვლევრის, ა. ვეჟბიკკას მიერ შემუშავებული „ლინგვა მენტალისის“ სამუალებით) ბარათაშვილთან სამყაროს დასაბამიერ მდგომარეობას აღნიშნავს. ამგვარად, ბნელი, სიბნელე, ამ ლექსში არასოდეს შეესაბამება კონკრეტული საგნის ფერს, არამედ – ფერის არსსა და პირველსახეს. ლურჯი აქ სუბსტანციური მახასიათებელია და სიმბოლურად ასახავს სამყაროს თავდაპირველ, თვისებრივად განუსაზღვრელ მდგომარეობას. ესაა განყენების, ანუ მეტონიმიზაციის აქტი; როგორც მხატვრული სახე, „ლურჯი“ წარმოადგენს გარკვეულ სიმბოლოს.

ბნელის ამგვარი კონცეპტუალიზაცია თავს იჩენს ნიკოლოზ ბარათაშვილის მეორე ლექსშიც – „შემოლამება მთანმინდაზედ“. ბნელში, ბინდში ჩაძირული სამყაროს სურათის აღწერისა და, აგრეთვე, ცალკეულ საგანთა ან მოვლენათა მრავლობითი რიცხვის ფორმებით დასახელების მეშვეობით პოეტი აღწევს სამყაროს „არააღქმადობის“ ეფექტს. მისი მზერა არ ჩერდება ცალკეულ საგნებზე და თუ ჩერდება, გარკვევით ვერ აღიქვამს მათ („კლდევ ბუნდოვანო“, „მთავ ღრუბლიანო“).

ამგვარი ტექსტი თავისუფლდება საგანთა სამყაროსთან მიმართებისგან, რადგან ეს სამყარო თვისებრივად განუსაზღვრელია. შესაბამისად, ტექსტი ემყარება მარტოოდენ კომბინაციურ პრინციპს – შესაძლებელი ხდება ნებისმიერი ენობრივი ნიშნის ან კონცეპტის დაკავშირება ნებისმიერ სხვა ნიშანთან ან კონცეპტთან „მომიჯნავეობის“ პრინციპის მიხედვით, ანუ – მეტონიმიურად. კომბინაციურობა თავს იჩენს ბარათაშვილის პოეტური მეტყველების იმ ნიშანში, რომელსაც

ვუნოდებთ „პრედიკაციის თავისუფლებას“ ან „თავისუფალ პრედიკაციას“. კერძოდ, პოეტი ხშირად მიმართავს ერთი და იმავე მოვლენის ურთიერთსაპირისპირო ნიშნებით დახასიათებას, ან ერთსა და იმავე ტექსტში ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისთა გამოთქმას. ამის მაგალითებს ვხვდებით არა მარტო „შემოღამებაში“, არამედ – ისეთ ნაწარმოებებშიც, როგორებიცაა „ხმა იდუმალი“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“ და „ბედი ქართლისა“.

ლექსის – „ფიქრნი მტკვრის პირას“ – ბოლო სტროფში გამოთქმულია შეხედულება ადამიანთა აქტიურობის, „სოფლისთვის ზრუნვის“ აუცილებლობის შესახებ, ხოლო მთელი ტექსტი (ამ სტროფის გარდა) ასახავს თვალსაზრისის ნუთისოფლის ამაოების შესახებ, რომლის მიხედვით, „სოფლისთვის ზრუნვას“ ყოველგვარი აზრი ეკარგება. რომანტიზმის მსოფლალქმას შეესაბამება თვით ეს გაორება – საპირისპირო თვალსაზრისთა შეტოლება, მათი თანაბარუფლებიანობა, დიალოგი. ეს ორი თვალსაზრისი ურთიერთშენაცვლებადია.

კერძოდ, პირველი თვალსაზრისი განმტკიცებულია ტექსტით, როგორც გარკვეული მოცემულობით, და სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი უპირატესობა „პერიფერიულ“ თვალსაზრისთან შედარებით. რაც შეეხება „პერიფერიულ“ თვალსაზრისს, ის, როგორც ტექსტის მიჯნა, ტექსტის ნაწილიცაა და, ამავე დროს, ესაზღვრება ცარიელ (არატექსტობრივ) სივრცეს, ე.ი., ლოგიკურ ასპექტში, მასაც მოიცავს. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ პერიფერიულ თვალსაზრისს გააჩნია ორი აღსანიშნი: ტექსტი და არატექსტი, რაც მას საეჭვოს ხდის, ე.ი. არაჭეშმარიტ (არაავტორისეულ) თვალსაზრისად აქცევს. მეორე მხრივ, თუ ვივარაუდებთ, რომ ჭეშმარიტია ბოლო სტროფში გამოთქმული თვალსაზრისი, მაშინ ცენტრალური (ტექსტის მთელ სივრცეში ასახული) თვალსაზრისი პერიფერიულ თვალსაზრისად იქცევა და მთელი ტექსტი წარმოგვიდგება, როგორც მიჯნა ტექსტსა (უკანასკნელ სტროფსა) და არატექსტს შორის, რაც ეჭვქვეშ აყენებს პირველი თვალსაზრისის ჭეშმარიტებას (ავტორისეულობას). ამგვარი ტექსტი მეტონიმიურია, რადგან ემყარება მხოლოდ კომბინაციურობის (მომიჯნავეობის) პრინციპს და არა ლოგიკურ-სემანტიკურ კავშირებს ტექსტის ნაწილთა შორის, ანუ ტექსტის ერთიანობას.

„ქართლის ბედის“ გადანყვეტა ის თემაა, რომელიც ბარათაშვილის პოემაში ემსახურება პიროვნებისა (ერეკლეს) და საზოგადოების (ერის, „ქართლის“) ურთიერთდაპირისპირების ასახვას, რაც, თავისთავად, რომანტიზმის მოტივთა არსენალს განეკუთვნება.

ავტორის პოზიცია პოემაში აშკარად არ იჩენს თავს, რამაც გამოიწვია მეცნიერთა თვალსაზრისების სხვადასხვაობა იმასთან დაკავ-



შირებით, ვინ წარმოადგენდა მის „რუპორს“ – ლეონიძეები თუ ერეკლე. საკითხი მარტივად წყდება იმ შემთხვევაში, თუ დავასკვნით, რომ ბარათაშვილის, როგორც რომანტიკოსი პოეტის, შინაგანი გაორება აქ ვლინდება მიუკერძოებლობაში ამა თუ იმ გმირის თვალსაზრისისადმი. ის, როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაშიც არ ღალატობს დიალოგურობის პრინციპს და არ ემხრობა არც ერთ მათგანს – ან იზიარებს ორივეს. პერსონაჟთა თვალსაზრისები ამ ნაწარმოებში თანაბარუფლებიანია.

ნიშანდობლივია, რომ სოფიო ლეონიძის უშუალო, გულუბრყვილო წარმოდგენა თავისუფლების შესახებ არ ემთხვევა რომანტიკულ თავისუფლებას – მარტოობას.\* სოფიოს სურვილია, დარჩეს თავის მამულში, სადაც „სულსა სული თვისად მიაჩნის და გულსა გულის პასუხი ესმის“. ამკარაა განსხვავება მის თვალსაზრისსა და „მერნის“ გმირის სიტყვებს შორის:

ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის;  
ნუ დამიტვიროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის”.

სოლომონ ლეონიძე და სოფიო არარომანტიკულ თვალსაზრისს გამოხატავენ. მათი „თავისუფლება“ (რომელიც არ ემთხვევა რომანტიკული „თავისუფლების“ ცნებას), მათი ყოფიერების მასშტაბი და აზროვნება განსხვავდება ერეკლეს აზროვნებისგან, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ესაა ვინაშე თვალსაზრისი, რომელსაც არ ძალუძს კერძოობითობაზე და გრძნობისმიერ მიმართებებზე ამაღლება. **პოემაში შეპირისპირებულია ორგვარი თავისუფლება – არარომანტიკული (სოფიო და მსაჯული) და აბსოლუტური, რომანტიკული (ერეკლე).** არავითარი სხვაგვარი შეპირისპირება პოემაში არ შეინიშნება და ეს ბუნებრივია: ისევე, როგორც „მერანის“ რომანტიკული ლირიკული გმირი უპირისპირდება თავის გარემოცვას, „ბედი ქართლისას“ რომანტიკული გმირიც — ერეკლეს — უპირისპირდება „ქართლს“. ამ პოემას, ისევე, როგორც ზემოგანხილულ ლირიკულ თხზულებებს, ნიკოლოზ ბარათაშვილი ააგებს მომიჯნავეობის პრინციპის მიხედვით. სწორედ ის

\* შდრ. გ. ასათიანის თვალსაზრისი: „მსგავსად ბეთჰოვენის „სონატა აპასიონატა“-სი, ბარათაშვილის ამ პოემასაც ორი ძირითადი თემა, ორი ლაიტმოტივი გასდევს. მათი შეპირისპირებისა და გადაჯვარედინების საშუალებით გადმოცემულია ორი მტრული სანყისი – ბედისწერისა და ბედნიერების, აუცილებლობისა და თავისუფლების ორთაბრძოლა.

არის მომენტები, როდესაც მეორე სანყისი იმდენად გაძლიერებულია, ისე ინტენსიურად უღერს, რომ ჩვენთვის თითქმის ეჭვმიუტანელი ხდება მისი უპირატესობა. ასეთ უღერადობას იძენს თავისუფლების თემა სოლომონ მსაჯულის მეუღლის, „სათონო სოფიოს“ მონოლოგში... თავისუფლება ბარათაშვილის პოემაში ქალის ხმით მეტყველებს“ (ასათიანი 1974: 138).

უჩვეულო ფაქტი, რომ **პერსონაჟთა თვალსაზრისები თანაბარუფლებიანია**, რომ ავტორი თითქოს არ ერევა ნაწარმოების სტრუქტურასა და კონცეფციაში, ააშკარავებს ჩვენი დასკვნის სისწორეს.

**აღ. ჭავჭავაძის** „გოგრა“ ის ქმნილებაა, რომელშიც, საყოველთაო აღიარებით, გამოვლინდა პოეტის რომანტიკული მსოფლალქმა. ლექსის მხატვრულ ქსოვილში არსებითი როლი განეკუთვნება სინეკდოქეებს, ანუ მეტონიმიის სახესხვაობებს. საინტერესოა, რომ სინეკდოქეთა შემადგენელი წევრები დროშია განაწილებული: **„ესე კამარა ძლივ საცნობო ყოფილ ტაძარად“**, **„ესგროვა ქვათა... ადგილ არს, სადა სავაჭრონი მდიდრად წყობილან“** და ა. ლექსში გამოყენებული ეპითეტები: **„ქალაქნი დიდებულნი“**, **„პალატნი ჩინებულნი“** და სხვ. ახასიათებს არა მარტო ამ კონკრეტულ ობიექტებს, არამედ – თვით წარსულსაც, ე.ი. იგულისხმება, რომ წარსული დროება იყო „დიდებული“, „ჩინებული“ და ა.შ. ამგვარი ეპითეტები – მეტონიმიური ეპითეტებია. აქ რომანტიკული ორპლანიანობა, სივრცისა და დროის დანაწევრება, თავისთავად, უკვე მეტონიმიური პრინციპის, მეტონიმიური აზროვნების დადასტურებაა.

სტილური ეკლექტიზმის გამო **აღ. ჭავჭავაძის** შემოქმედება უნდა მივაკუთვნოთ რომანტიზმს, რადგან პოეტის ყველა ნაწარმოების ერთიანი ტექსტის სახით (ანუ სინქრონულ ჭრილში) განხილვის შემთხვევაში თავს იჩენს სხვადასხვა „ხმის“ თანაარსებობა, ავტორის ცნობიერებაში არსებულ თვალსაზრისთა მრავალგვარობა, ეს კი სწორედ რომანტიკულ ლიტერატურას ახასიათებს.

საყურადღებოა სიყვარულის **აღ. ჭავჭავაძის**ეული კონცეფცია. ლექსი „სიყვარულო, ძალსა შენსა“ უშუალოდ მიგვანიშნებს, რომ „ბერი, ერი, მეფე, ყმაცა“ სიყვარულს კი არ განიცდიან, არამედ – „ჰმონებენ“, რაც გულისხმობს ადამიანთა იერარქიული სოციალური და ა.შ. როლებისა და ფასეულობების ურთიერთშენაცვლებას. ის დაღმასვლით, ზემოდან ქვემოთ ხორციელდება („მეფე მონას ეყმოს“, „...ბრძენი ხელად რებდეს“). მაშასადამე, სიყვარული მხოლოდ სახელწოდებაა იმ გარეშე ძალისა, რომელიც განახორციელებს ცხოვრების წესის შეცვლას, მის თავდაყირა შეტრიალებას. ესაა ტიპური კარნავალური სიტუაცია.

კარნავალურ სიტუაციას **აღ. ჭავჭავაძე** „აღრეულებას“ (რაც თითქმის ზუსტად შეესაბამება ბახტინისეულ გამოთქმას „несвоязность миропорядка“) უწოდებს.

კარნავალურ სიტუაციას შეესაბამება რომანტიკული გროტესკის პოეტიკა, რომელიც გამოყენებულია **აღ. ჭავჭავაძის** პოეზიაში. რომანტიკულ გროტესკში სხეულის ნაწილთა, როგორც დამოუკიდებელი ობიექტების ასახვა ემყარება სინეკდოქეს პრინციპს, მაგრამ წარმოად-

გენს მის უტრირებულ გამოხატულებას. კერძოდ, ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში ქალის სხეულის ნაწილი თვით ამ ქალის ერთგვარ ორეულად გვევლინება, რადგან ტრფობის ობიექტად დასახელებულია სწორედ ეს ნაწილები (ტანი, ბაგეები, თვალები, ღაწვები, ნელი, „თმა-მდიდარი“ თავი და ა.შ.). ამგვარად, ობიექტს – ქალის ხატს – აქ ბინარული სტრუქტურა აქვს, ეს კი მეტონიმიური პოლუსის გამოვლინებაა.

(შევნიშნავთ, რომ გროტესკული ორსხეულებრიობის ერთგვარ დაღს ატარებს ნიკ. ბარათაშვილი „მერანიც“. ლექსის ცენტრალური სახე ერთიანობის ილუზიას გვიქმნის, ამიტომ მკვლევრები დიდხანს ვერ ამჩნევდნენ მის გაორებულ სტრუქტურას – იმას, რომ ნაწარმოებში მხედარსა და მერანს ურთიერთსაპირისპირო ნიშან-თვისებები და ბედ-იღბალი მიენერება; რომ მხედარს აქ, ფაქტობრივად, პასიური როლი განეკუთვნება, მერანს კი – აქტიური; რომ ისინი ერთმანეთის ორეულებია; გროტესკული გაორება აისახა, აგრეთვე, ლექსებში „ხმა იდუმალი“ და „სულო ბოროტო“. ამასთან, ნიკ. ბარათაშვილთან ორსხეულებრიობა ლირიკული გმირის შინაგან, სულიერ გაორებადაა ტრანსფორმირებული).

ადამიანის სხეულის ნაწილთა გროტესკული განკერძოება, ორსხეულებრიობა, სამყაროს დანაწევრება „საკუთარ“ და „უცხო“ სამყაროებად მონაწილად, რომ ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანია მეტონიმიურობა.

გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში გროტესკული რეალიზმის (რომელსაც ბახტინი რაბლეს შემოქმედების საფუძველზე ახასიათებს) ნიშნები ვლინდება ე.წ. „ქალაქურ“ ლექსებში („არავისთვის მე დღეს არა მცალიან“, „საათნავას მიბაძვა“, „სალომეს ბეჟანა მკერვალის მაგიერ“, მუხამბაზები და ა.შ.). ამ ნაწარმოებთა შეუსაბამობა რომანტიკული მსოფლალქმისადმი შენიშნა ჯერ კიდევ კ. აბაშიძემ.

მუხამბაზში „არავისთვის მე დღეს არა მცალიან“ ასახულია კარნავალური სიტუაცია – ცხოვრების ძველი მეფეები დაემხნენ და მათი ადგილი დაიკავა მასხარა, ბრიყვმა, მდაბიო ბეჟანამ. ახალი „მეფე“ სიხარულით ემზადება თავისი ადგილის დასაკავებლად კარნავალურ ლხინში. ამავე ხასიათისაა „მირზაჯანას ეპიტაფია“. მირზაჯანა, დიმიტრი ონიკაშვილი, ლოპიანა ზეიმობენ და თავს იწონებენ თავიანთი ღირსებებით, რომლებიც განეკუთვნება არა „მაღალ“ სფეროს (კულტურა, განათლება, არისტოკრატიზმი და ა.შ.), არამედ, სიტყვასიტყვით, „დაბალს“ ე.ი. სხეულის ქვედა ნაწილებს (კუჭი, მუცელი). „ადამიანის ტრადიციული ხატი, – წერს ბახტინი, – გარდაისახება მისი ცხოვრების არაოფიციალური და არასიტყვიერი სფეროების ხარჯზე“. მეცნიერი აღნიშნავს, აგრეთვე, რომ გროტესკულ რეალიზმში ხორციელდება

ფიზიკური ცხოვრების აქტების ჰეროიზაცია და ჰიპერბოლიზაცია, და სწორედ ამგვარადაა ასახული ეს „აქტები“ გრ. ორბელიანის „ქალაქურ“ ლექსებში, რომელთა გმირები თავს იწონებენ სმა-ჭამასთან, ლხინთან და ფიზიკური ცხოვრების სხვა ასპექტებთან დაკავშირებული ღირსებებით.

აღ. ჭავჭავაძეც და გრ. ორბელიანიც იყენებენ ორ განსხვავებულ ენას მათი შემოქმედების ორ ურთიერთგანსხვავებულ ნაწილში, როდესაც გამოხატავენ ორ ურთიერთგანსხვავებულ მსოფლალქმას.

გრ. ორბელიანის რომანტიკული ნაწარმოებების ლექსიკა და ინტონაცია „მაღალი“ სტილითაა აღბეჭდილი, ისევე, როგორც აღ. ჭავჭავაძის სატრფიალო ლექსები. მეორე მხრივ, გრ. ორბელიანის „ქალაქურ“ ლექსებში ლირიკული გმირის მეტყველების კილო საზეიმოა, ხმამაღალი, საჯარო („площадный“, ბახტინის ტერმინოლოგიით), ხოლო აღ. ჭავჭავაძის ის ქმნილებები, რომლებშიც აისახა გროტესკული რეალიზმის პოეტიკა, მარტივი, ხალხური, „მდაბიური“ ენით გამოირჩევა. ამგვარი ორენოვნება, როგორც ბახტინი მიუთითებდა, კარნავალური მსოფლალქმის გამოხატულებაა.

უნდა მივუთითოთ აღ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში რომანტიკული გროტესკისა და გროტესკული რეალიზმის პოეტიკის ასახვის მიზეზები, რაც იმას ნიშნავს, რომ პოეტიკას განვიხილავთ, როგორც პოეტის შემოქმედების როგორც ერთიანი სისტემის ორგანულ ელემენტს, რომლის იზოლირებული განხილვა მინიმალური ინფორმაციის მატარებელია.

საქმე ისაა, რომ კარნავალური სიტუაცია ათავისუფლებს ადამიანს ყოველგვარი შეზღუდვებისგან, თუ არ ჩავთვლით თვით კარნავალის კანონებს, პიროვნების თავისუფლება კი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ლოზუნგია, რომელიც რომანტიზმმა წამოაყენა. შესაბამისად, ლიტერატურის კარნავალიზაცია ასახავს პიროვნების სწრაფვას აბსოლუტური თავისუფლებისაკენ, მათ შორის – ეროვნული თუ სოციალური ტრადიციებისა და პირობითობებისგან თავის დახსნისკენ ლტოლვას.

საინტერესოა „მე“-ს კონცეფცია ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში. ტრადიციულად, აღიარებულია, რომ რომანტიზმმა შეიმუშავა პიროვნების ახლებური კონცეფცია და, კერძოდ, გამოავლინა ადამიანის სულიერი სამყაროს მთელი წინააღმდეგობრიობა და სირთულე. რომანტიკულ ლიტერატურაში პიროვნების „მე“ გარკვეული სიმრავლის (რამდენიმე „მე“-ს) სახით წარმოგვიდგა, რამაც საფუძველი ჩაუყარა ე.წ. „ორეულების პოეტიკის“ დამკვიდრებას.

XX საუკუნეში განხორციელებულ სემანტიკურ კვლევათა შედეგად აღმოჩნდა, რომ „მე“ განუმარტავი სიტყვაა. ორიგინალური სემანტი-

კური თეორიის ავტორმა, ა. ვეჟბიციკამ მიზნად დაისახა, გამოეყვინა ის სემანტიკური ერთეულები („პრიმიტივები“), რომლებიც, თავისთავად, განუმარტავია (ინტუიციურად ცხადი მნიშვნელობისაა) და რომელთა მეშვეობითაც შესაძლებელი ხდება ნებისმიერი სიტყვის ან გამონათქვამის განმარტება. მეცნიერმა დაასაბუთა, რომ ერთ-ერთი ამგვარი „პრიმიტივი“ არის სიტყვა „მე“ (ვეჟბიციკაია 1997).

ამგვარად, „მე“-ს კონცეპტის მნიშვნელობა გამოიხატება ტავ-ტოლოგიური გამოთქმით – „მე“ არის „მე“, ან „მე“ ვარ „მე“.

მაგრამ „მე“ ვარ „მე“ არის იმ ფილოსოფიური მოძღვრების პირველი (სამიდან) დებულება, რომელმაც, ფ. შლეგელის თვალსაზრისით, ბიძგი მისცა რომანტიზმის წარმოშობას. ესაა ი. გ. ფიხტეს „ზოგადი მოძღვრება მეცნიერების შესახებ“. ვეჟბიციკას თეორიის მსგავსად, ფიხტესთან უთვისებო (განუმარტავი), თვითიგივეობრივი „მე“-ს ცნება გარკვეული კონცეფციის ლოგიკური საფუძველია.

ფიხტე მოუწოდებს მკითხველს: „ჩასწვდი საკუთარ თავს, მოაცილე მზერა ყველაფერს, რაც შენ გარშემოა, და მიმართე ის საკუთარი თავისკენ“ (ფიხტე 1993: 448).

პიროვნების გარემოს (იმას, რაც „მის გარშემოა“) წარმოადგენს, პირველ ყოვლისა, „შენ“, ანუ მისი უახლოესი სოციალური გარემო. როდესაც „მე“ „მზერას აცილებს“ ამ გარემოს, „შენ“ გადაინაცვლებს თვით „მე“-ს ფარგლებში და იქცევა მის შემადგენელ ერთ-ერთ კომპონენტად. წარმოიქმნება პიროვნების „მრავალკომპონენტიანი“, ბინარული სტრუქტურა, მის გარშემო კი – სოციალური ვაკუუმი. როგორც ჩანს, სწორედ ამაში მდგომარეობს რომანტიზმში „ორეულების პოეტიკისა“ და მარტოობის მოტივის პოპულარობის მიზეზები.

ფიხტეს მოძღვრების პირველი დებულების მიხედვით, სამყაროს ლოგიკური ცენტრია „მე“, ე.ი. სხვა „საგნები“, გარემო არ არსებობს. შესაბამისად, რომანტიკულ ლიტერატურაში მკვიდრდება სამყაროს ასახვის იმგვარი ხერხი, რომელიც წარმოაჩენს მის იდუმალებას (უთვისებობას). პეიზაჟი ძირითადად „ლამეულია“, ბინდშია ჩაფლული. ასეთია გრ. ორბელიანის „სალამო გამოსალმებისა“, ნ. ბარათაშვილის „ცისა ფერს“ და „შემოღამება მთანმინდაზედ“, სადაც სამყარო გაზრებულია, როგორც „ბნელით მოცული“, თვისებრივად განუსაზღვრელი მოცემულობა. ბარათაშვილი ხშირად მიმართავს, აგრეთვე, საგნებისა და მოვლენების თავისუფალ პრედიკაციას, ისე, თითქოს სამყაროში არ არსებობდეს კონკრეტული საგნები მყარი ნიშან-თვისებებით.

ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში სამყაროს ხატი გაუცხოებულია მეტონიმიებისა და სინეკდოქეების მეშვეობით. საზოგადოდ, სამყაროს გროტესკული ასახვა ალ. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედე-

ბაში ეფუძნება ამ სამყაროსგან „მზერის აცილების“ ან მისი დეფორმაციის პრინციპს.

ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ფილოსოფიაში (გერმანულ ფილოსოფიაში) „მე“-ს ახალი კონცეფციის შემუშავებასთან ერთად, ის ყალიბდებოდა ლიტერატურაშიც, ესე იგი, ეს პროცესი ერთდროულად მიმდინარეობდა აბსტრაქტულსა და მხატვრულ აზროვნებაში.

რომან იაკობსონის უდიდესი დამსახურება ისაა, რომ მან მეტაფორისა და მეტონიმიის (სინეკდოქეს) წარმოქმნის პრინციპები განაზოგადა და ივარაუდა, რომ განსხვავებული ლიტერატურული სისტემებისთვის დამახასიათებელია (არა მარტო ტროპების დონეზე, არამედ, ზოგადად, მხატვრული აზროვნების დონეზეც) უპირატესად სინთეზური, ან კიდევ – უპირატესად ანალიზური აზროვნება. მაგრამ თვით ამ კონკრეტული ლიტერატურული სისტემების დახასიათებისას ის, როგორც ჩანს, ითვალისწინებდა მხოლოდ იმას, თუ რა სახის ტროპები ქარბობს თითოეულ სისტემაში. ამიტომაც მიაჩნდა, რომ „რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის სკოლებში გაბატონებული იყო მეტაფორა“, ეს კი ეწინააღმდეგება თვით მისი კონცეფციის ზოგად აზრს, რაც ნათლად გამოვლინდა ჩვენ მიერ განხორციელებულ კვლევაში.

ბუნებრივად წარმოიშობა კითხვა, ხომ არ განაპირობა ქართული რომანტიზმის მეტონიმიურობა გარკვეულმა ლიტერატურულმა კონტექსტმა – მაგალითად, ბესიკისა და ე.წ. ქალაქური პოეზიის ტრადიციებმა და არა თვით რომანტიკული მსოფლალქმის თავისებურებებმა. ტროპების დონეზე, შესაძლებელია, ეს ვარაუდი სამართლიანად მოგვეჩვენოს, მაგრამ, როგორც ჩვენმა კვლევამ დაადასტურა, მეტონიმიურობა ქართულ რომანტიზმში ვლინდება არა მარტო ტროპების, არამედ – მხატვრულ ნაწარმოებთა სტრუქტურის, მოტივების, სტილისა და მსოფლალქმის დონეებზე. შესაბამისად, ტრადიციული ტროპები ამ ახალ სისტემაში – ქართულ რომანტიკულ პოეზიაში – ახალი ფუნქციებით აღიჭურვებიან და ამ სისტემის კანონზომიერ ელემენტებად იქცევიან. ფორმალურად ერთგვაროვანი ელემენტები სხვადასხვა სისტემაში – თუნდაც ქალაქურ პოეზიაში და ბესიკთან – ფუნქციურად განსხვავებულნი არიან და ფორმალური მსგავსება აქ არაფერს ნიშნავს. ამიტომ, განურჩევლად იმისა, ექნებოდა ამგვარი კონტექსტი თუ არა, ქართული რომანტიზმი, როგორც სისტემა, მაინც (შესაძლოა, რამდენადმე განსხვავებული სახით) მეტონიმიური იქნებოდა, რადგანაც ეს, როგორც ჩანს, რომანტიზმის საერთო პრინციპია.

## დამონებიანი:

**ასათიანი 1974:** ასათიანი გ. „ვეფხისტყაოსნიდან“ „ბახტრიონამლე“. თბილისი: 1974.

**ვეფხისტყაია 1997:** Вежбицкая А. *Язык. Культура. Познание*. Москва: 1997.

**იაკობსონი 1990:** Якобсон Р. О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений. // *Теория метафоры*. Москва: 1990.

**ფიხტე 1993:** Фихте И.-Г. *Сочинения* в 2-х томах, т. 2. Москва: 1993.

## TRISTAN MAKHAURI

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### “Erlking” by Goethe and Folklore Legends about Evils Comparative Analysis of German and Georgian Materials

Comparative study of Georgian and German folk texts showed that Johann Wolfgang Goethe not only applied to the materials of folklore while writing “Erlking”, but he also created two completely different types of people: the father who is firmly standing on the roots of life and mentioning the mythologic creature is just a mirage to him, and the victim sick child of the evil spirit of the woods, for whom the revelation of the Erlking is already an avid reality .

**Key words:** Erlking, tkashmafa, witch.

## ტრისტან მახაური

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### გოეთეს „ტყის მეფე“ და ხალხური თქმულებები ავსულებზე გერმანული და ქართული მასალის კომპარატივისტული ანალიზი

გერმანული რომანტიკოსები განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენენ ხალხური სიტყვიერების მიმართ; ისინი იკვლევენ და თავიანთ მხატვრულ ნაწარმოებებში შემოქმედებითად იყენებენ ფოლკლორულ ტექსტებს. ერთ-ერთი მათგანია იოჰან ვოლფგანგ გოეთე, რომელსაც ეკუთვნის ბალადა „ტყის მეფე“. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშ-

ნულია, რომ გოეთე მსგავსი სახის დანიურ ბალადას გაეცნო ჰერდერის კრებულიდან „ხალხის ხმა სიმღერებში“, დახვეწა იგი და აამაღლა, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ გოეთეს აღნიშნული ნაწარმოები გერმანული ხალხური რწმენა-წარმოდგენებითაც საზრდოობს. მაგრამ სანამ უშუალოდ გოეთეს აღნიშნულ ნაწარმოებს განვიხილავდეთ, უნდა გავიხსენოთ ჰერდერის ბალადა, რადგანაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იგი წინ უსწრებდა გოეთეს მხატვრული შედეგის შექმნას.

გერმანული ბალადების მკვლევარნი მიუთითებენ, რომ ჰერდერის „ტყის მეფის ქალიშვილი“ წარმოადგენს დანიური ბალადის სიუჟეტის გადამუშავებულ ლიტერატურულ ვარიანტს. ჰერდერმა იგი დანიური ენიდან გადმოთარგმნა 1773 წელს, მნიშვნელოვნად გადაამუშავა და შემდეგ დაბეჭდა კრებულში „ხალხური სიმღერები“ (1778-79). კრებული მეორედ გამოიცა 1807 წელს და, როგორც ზემოთაც იყო აღნიშნული, ამჯერად მას ეწოდა „ხალხის ხმა სიმღერებში“ (გერმანული ბალადები 1958: 242).

ჰერდერის ბალადის მიხედვით ბატონი ოლუფი ღამით მიემგზავრება, რათა მეორე დღისთვის ქორწილში დაჰატიყოს ხალხი. მისი გზა გადის ტყეზე, სადაც ელფებს ცეკვა გაუმართავთ, მათ შორის იმყოფება ტყის მეფის ქალიშვილი, რომელიც საკუთარ გულს სთავაზობს ოლუფს და სთხოვს, მასთან ერთად იცეკვოს. ოლუფი მტკიცე უარზეა – ხვალ ჩემი ქორწილია და შენს სიყვარულს ვერ გავიზიარებო. ტყის მეფის ქალიშვილი მაინც არ ეშვება და ახლა უკვე სთავაზობს მდიდრულ ტანსაცმელსა და ოქრო-ვერცხლს, მაგრამ ოლუფი კვლავ მტკიცე უარზეა. მაშინ განრისხებული ტყის ავსული ოლუფს დანყევლის:

„ოლუფ, რაკი არ გქონია ჩემთან ცეკვის ნება,  
თანამგზავრად აგყოლოდეს მაშ ჭირი და სნება!“ –  
ეს უთხრა და მოყმეს გულზე დაჰკრა ხელი მძაფრად,  
ოლუფს ჯერ არ დასწოლია ასე მძიმე ზაფრა.  
შემდეგ შესვა და შესძახა: „გააქროლე ცხენი!  
ნადი, ნახე საყვარელი საპატარძლო შენი“.  
(გერმანული ბალადები 1961: 99-102)

ოლუფი მომაკვდავი სახით ბრუნდება სახლში. დედა შეეკითხება ჭმუნვის მიზეზს. ოლუფი პასუხობს, რომ ტყის მეფის ქალიშვილი ნახა და სასიკვდილოდ განწირული ვაჟი მშობელს ანდერძად უბარებს: ხვალ ჩემს პატარძალს თუ ვერ დავხვდი, უთხარი, რომ სანადიროდ წავედიო. მეორე დღით მის სახლში გამოცხადებული პატარძალი სუდარაში გახვეულ ოლუფის ცხედარს ნახავს. ასე ტრაგიკულად მთავრდება ეს



ბალადა. მაშასადამე, ოლუფი დალუბა ტყის მეფის ქალიშვილის სიყვარულზე უარის თქმამ.

ახლა ჯერ გავარკვიოთ, რა სახის არსებაა ტყის მეფის ქალიშვილი და მისი თანმხლები ელფები, რომლებმაც მოაჯადოვეს და დალუპეს ოლუფი.

ელფები ზღაპრული ხალხია გერმანულ, სკანდინავიურ და კელტურ მითოლოგიაში. სხვადასხვა ქვეყნის ხალხში გავრცელებული რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით, ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან და იყოფიან ნათელ და ბნელ ძალებად. კეთილი ელფები არიან ნათელი ფერის ქერათმიანი არსებები, რომლებიც ადამიანებს ემეგობრებიან. ისინი იმყოფებიან ჰაერში, მიწაზე, მთებში, ტყეებში და ადამიანთა საცხოვრებლებშიც კი. ელფები უნახავთ ყვავილებზეც, ხეებზეც, რომელთა მოჭრა სასტიკად აკრძალულია. უყვართ ფერხული მთვარის შუქზე. მათი მუსიკა ხიბლავს და აჯადოებს მსმენელს. ძალუძთ არაცოცხალი ბუნების აცეკვებაც. ეს მითოლოგიური არსებები ძირითადად დაკავებული არიან ქსოვით. მათი ძაფია მფრინავი აბლაბუდა.

ხალხური რწმენით, ელფებს ჰყავთ მეფე, შედიან ომში და ა.შ. ბნელი ანუ ბოროტი ელფებია გნომები, მიწისქვეშა მჭედლები, რომლებიც აურაცხელ განძს ფლობენ. შუასაუკუნეებრივი რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით, ელფებს ხედავენ ბუნების სტიქიის ყოველ გამოვლინებაში; ხალხი იცნობს ცეცხლის სულებს, ჰაერის სულებს, წყლის სულებს და მიწის სულებს (მსოფლიოს ხალხთა მითები 1982: 661).

ტყის მეფის მსგავსი პერსონაჟი გერმანულ მითოლოგიაში არის ლორელი. მისი სახე ცხადადაა მოცემული ამავე სათაურის მითოლოგიურ ბალადაში. ეს ჯადოქარი ქალწული ცხოვრობს მდინარე რაინის პირას, მაღალ კლდეში. მთვარის შუქზე ის ულამაზესი სახით და ოქროს ნაწნავებით ერვენება ნაოსნებს, ხიბლავს და იტყუებს ღრმა მორევისაკენ, სადაც ისინი იღუპებიან. ამ ჯადოქრის სახელია „ლორე“ ანუ „ლურე“, ხოლო „ლაი“ გერმანულად ნიშნავს კლდეს. მაშასადამე, ეს არის კლდის ავსული. „ის იმავე საქმეს აკეთებს, რასაც ქართულ-სვანური დალი: ხიბლავს და მერე ღუპავს რჩეულ ვაჟაკებს – ცხადია, სხვა გარემოებაში“ (გერმანული ბალადები 1961: 317).

ლორელაის შესახებ გერმანულ ფოლკლორში არსებობს პროზაული გადმოცემებიც. ერთ-ერთი გადმოცემის მიხედვით, მისი ჯადოსნური ამბავი მოისმინა მეზატონე პფალცგრაფის ვაჟიშვილმა „და გულში უცხო ქალწულის სიყვარული ჩაუფარდა. ნადირობა მოიმიზეზა, ვეზელთან მივიდა და იქიდან რაინს დაჰყვა დაღმა. მზე უკვე ჩასული იყო და ცარგვალზე პირველი ვარსკვლავები აციმციმდნენ, როცა მისი ნავი ლორელაის მიუახლოვდა.

- შეხედეთ, წყეული ჯადოქარი! ნამდვილად ისაა! – შესძახა მენავემ. ჭაბუკმაც დაინახა, როგორ იჯდა კლდის ქიმზე, ნაკადის მახლობლად, მშვენიერი ქალწული და თავისი ოქროს თმისათვის გვირგვინს წნავდა. მალე მისი ხმაც გაიგონა და მოხიბლულმა მენავე აიძულა, ნავი კლდესთან მიეყვანა. ხმელეთზე გადახტომას და ქალწულის შებოჭვას აპირებდა. მაგრამ საკმაოდ შორს ვერ გადახტა, წყალში ჩაეშვა, ნაკადმა ჩაიხვია და ტალღებმა ზედ გადაუარეს.

პვალცგრაფს ეს სამწუხარო ცნობა მალე მიუტანეს; ტკივილმა და რისხვამ შეუკუმშა გული უბედურ მამას. ქალაქს უბრძანა, მკვდარი ან ცოცხალი მომგვარეთო ჯადოქარი“ (გერმანული მითები 1986: 186-187).

ამ ბრძანების აღსრულება ერთ კაპიტანს დაევალა, რომელმაც შეკრიბა მამაცი ადამიანები და ქალწულის შესაპყრობად გაეშურა.. ქალწული კლდის თავზე იჯდა და ხელში კრიალოსანი ეჭირა. მდევართა მიახლოებისთანავე მან „კრიალოსანი სიცილით გადაისროლა ტალღებში და საშინელი ხმით ამღერდა:

სწრაფად, მამიკო, შენ არ დაშრები,  
ქალწულს მახლეთ თეთრი რაშები –  
ქარსა და ტალღებს ვეთამაშები!

უეცრად ქარიშხალი ამოვარდა, რაინი ახმაურდა, აშრილდა, ნაპირი და კლდე თეთრი შხეფებით დაიფარა, რაინიდან ორი მძლავრი თეთრი ზვირთი ავარდა კლდის თავზე, თეთრი რაშების მსგავსი, ქალწული ჩაიხვიეს და მდინარისაკენ ელვის სისწრაფით დააქანეს. იქ ქალწული გაუჩინარდა...

იმ დღიდან ლორელაის ქალწული აღარავის უნახავს“ (გერმანული მითები 1986: 187).

ლორელაი ცდილობს ტრფობის ბადეში გაახვიოს ადამიანი და დაღუპოს. ტყის მეფის ქალიშვილთან ეს ტენდენცია მაინცდამაინც გამოკვეთილი არ არის, არ ვიცით, რა ბედს მისცემდა ოლუფს, ის რომ დათანხმებოდა მას სიყვარულზე.

ქართულ მითოლოგიაში ტყის მეფის ქალიშვილის მსგავსი დემონური არსებაა მეგრული ტყაშმაფა (ტყის დედოფალი). იგიც ცდილობს სატრფიალო ურთიერთობა დაამყაროს ვაჟკაცებთან და ვინც მის სურვილს დაჰყევება, ყველგან ხელმომართულია. მოვიხმოთ რამდენიმე გადმოცემა:

„...ტყაშმაფა ლამაზი ქალია (ცირა). ტანზე თხელი თმა აქვს. თმა ორივე ფეხის კოჭებამდე სცემს. ქალებს არ ერჩის. მარტო ლამაზ ბი-

ჭებს დასდევს. რამეს რომ გეტყვის, პასუხი არ უნდა გასცე. თითებით გაჩვენებს, თუ რამდენ წელს უნდა იყვე მისი ბრძანების ქვეშ. შენც თითებით უნდა უთხრა. სამი თითი სამ თვეს ნიშნავს, შვიდი თითი – შვიდ თვეს და ა.შ.

ერთხელ ერთ კაცს შეხვედრია ეკის ტყეში ტყაშმაფა. ეს კაცი მოსწონებია ტყაშმაფას და ლაპარაკი დაუწყო. კაცს ვერ მოუთმენია და პასუხი გაუცია. ტყაშმაფას ჭკუიდან შეუშლია ის კაცი“ (ქართული მითოლოგია 1992: 89).

კაცი დაისაჯა იმის გამო, რომ არ დაიცვა ტყაშმაფასთან მუნჯური ურთიერთობის წესი. ახლა ვნახოთ, როგორ ცხოვრობს მამაკაცი ტყაშმაფასთან და რა უნდა მოიმოქმედოს მისი ოჯახის ჭკვიანმა წევრმა, თუ ტყაშმაფასა და თავისი ახლობლის ინტიმური ურთიერთობის ამბავს შეიტყობს და ფაქტის წინაშე დადგება: „ტყაშმაფას ჩემი ბიძა შეხვედრია და თითით თორმეტი თვე უჩვენებია. ბიძას სამ თვემდე ჩამოუყვანია და ამ სამ თვეს სულ ტყაშმაფასთან ყოფილა.

ერთ დილას დედას უნახავს მისი შვილი და ტყაშმაფა სასიმიდგეში მწოლარე. ტყაშმაფას თმა მიწაზე ჩამოშლოდა. დედას არაფერი უთქვამს. მიმხვდარა, თუ რაში იყო საქმე. მოუწველია ძროხა, რძით სავსე ვედროში ტყაშმაფას თმა დაუბანია. ტყაშმაფას გამოღვიძებია და ორივე – დედა და შვილი დაულოცია“ (ქართული მითოლოგია 1992: 89).

სამეგრელოში ფართოდაა გავრცელებული გადმოცემები და ლექსები განთქმული მონადირის – მახუტელას შესახებ. ერთხელ სანადიროდ წასულმა მახუტელამ ოჩოკოჩი დაჭრა და ტყაშმაფა გადაარჩინა. „მოვიდა ტყაშმაფა მახუტელასთან და უთხრა: მე რასაც გეტყვი, ხმის გაუცემლად შეასრულეო. ჩამოდი ხიდან, წადი სახლში, შენი ბელის სხვენზე ლეიბ-საბანი დააგე და მეც იქ მოვალო. შენი პატივისცემა უნდა გადაგიხადოვო. მახუტელამ ყველაფერი ისე გააკეთა, როგორც ტყაშმაფამ უთხრა და სამ ღამეს მასთან ცხოვრობდა“ (ქართული მითოლოგია 1992: 88).

ქართულ ზღაპრებსა და მითებში მონადირის ცოლი ხშირად საქმის წამხდენი და მონადირის დამლუპველია, ამ გადმოცემაში კი პირიქით არის: „მესამე დღეს მახუტელას ცოლმა ბელის სხვენში ტყაშმაფასთან მწოლარე მეუღლე ნახა. თხები მოწველა, მათი რძით თმები დაუბანა ტყაშმაფას, დაუნნა და თავთან დაუწყო. „გაეღვიძა ტყაშმაფას, გააღვიძა მახუტელა და უთხრა: – მახუტელა, ჩემი მხრიდან ალობა (თავისუფლება, შეწყალება) მიმიციაო. დამილოცინხარ ერთი ბედიოთ. რახან შენმა ნადირობამ მე სიცოცხლე შემინარჩუნა, გქონდეს ნადირობის ბედიო, შენი ნასროლი ტყვია ნადირს არ აცდენოდესო. მახუტელა სახელგანთქმული მონადირე გახდა“ (ქართული მითოლოგია 1992: 89).

აღმოსავლეთ საქართველოში ტყაშმაფას სახელს არ იცნობენ, სამაგიეროდ აქ იციან ალების შესახებ გავრცელებული გადმოცემები. ტყაშმაფას მსგავსად ალიც ცოლად წაყვანას სთხოვს მამაკაცს: „ერთი ჩვენი სოფლის მოხუცისგან მაქვს გაგონილი: ლიახვგალმიდან, სოფელ შერთულიდან მოვდიოდი და გაშლილ სუფრასთან ქალებს ფერხული ჰქონდათ გამართული, ცეკვავენ. მეც მიმინვიეს, მაცეკვეს. ბოლოს ერთი ქალი გამომყვა უკან და მითხრა: თუ გინდა, ბედნიერი იყო, ცოლად წამიყვანეო. ხელი რომ გავიქნიე, არაფერი არ იყო, ქალი გაქრაო. ამის შემდეგ ის კაცი ავად გახდა და მალე გარდაიცვალა“ (ქართული მითოლოგია 1992: 60).

კაცს იმ შემთხვევაში შეუძლია ალის დამარცხება და დამორჩილება, თუ მას ფრჩხილებსა და ნაწნავებს დააჭრის და მალულად შეინახავს. ალის ძალა ხომ ფრჩხილებსა და ნაწნავებშია. ერთი კაცი, სახელად გაბრიელი, ცოლად ირთავს ალს, რომელიც თიბვის დროს ბაძავდა და აჯავრებდა. გაბრიელი გაბურის მსგავსად იქცევა: ატყუებს ალს, აჭრის მარჯვენა მხრიდან თმის ნაწილს, მარცხენა ხელზე წამოზრდილ ფრჩხილს და ჩუმად ინახავს კერიის ქვეშ. ალი, როგორც ერთგული ცოლი, ისე ემსახურება გაბრიელს, რომელიც 50 წლის ასაკში დაქვრივდა. ერთხელ გაბრიელზე გაბრაზებული შვილიშვილი ალს გაუმხელს, სადაცაა დამარხული მისი თმა და ფრჩხილი. ალი ამოთხრის მათ, აისხამს და გაიქცევა“ (ქართული მითოლოგია 1992: 57-58). ხშირია შემთხვევა, როცა ფრჩხილებისა და თმის ასხმის შემდეგ ალი შურს იძიებს მის დამატყვევებელ ოჯახზე – ოჯახის წევრ ბავშვს ფრჩხილებით გაგლეჯს, ანადულებულ რძეში აგდებს და გარბის.

სასტიკია ალის შურისძიება ადამიანზე. ის ზოგჯერ უმიზეზოდ აშინებს და სხვადასხვა ხრიკით თუ ჯადოსნური ძალით ანადგურებს ოჯახის მომავალს. ერთი გადმოცემით, სოფელ მელვრეკისში, დედანაშვილების ოჯახში, ჰყავდათ ალი. „სანამ ეს ალი იმ ოჯახში ცხოვრობდა, ოჯახის არც ერთ წევრს ბავშვი არ შერჩა. წამოვიდოდა როგორც ქარი და ბავშვს გაარტყამდა ლოყაზე, ბავშვი კვდებოდა. მკითხავმა უთხრა: აქედან გადადით ისე, რომ არაფერი წაილოთო. მართლაც ასე გააკეთეს. მერე გაუჩნდათ შვილები და შერჩათ“ (ქართული მითოლოგია 1992: 59).

როგორც ვნახეთ, ქართულ ფოლკლორშიც უხვად მოიპოვება იმგვარი მასალები, რომლებიც ტიპოლოგიურ მსგავსებას ავლენენ გერმანულ ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებთან დემონური სულების შესახებ. ქართულ გადმოცემებში ბევრი ახალი ნიუანსი და მრავალფეროვნებაა, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ჩვენში ჯერ კიდევ ცოცხალი სახითაა შემონახული ეს გადმოცემები. ქართულ კლასიკურ მწერლობაშიც ბლომად მოიპოვება ტყის ავსულთა შესახებ შექმნილი მხატვ-

ვრული ტექსტები (საკმარისია დავასახელოთ ნიკო ლომოურის, ვაჟა-ფშაველასა თუ სხვათა შემოქმედება), მაგრამ ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა და ჩვენი ამჟამინდელი კვლევის ფარგლებს სცილდება.

ახლა დავუბრუნდეთ გოეთეს „ტყის მეფეს“. თუ ჰერდერის ბალადში ტყის მეფის ქალიშვილის მიერ ოლუფის დაღუპვას საფუძვლად უდევს ავსულის შურისძიება იმის გამო, რომ ადამიანმა მის სიყვარულს უარით უპასუხა, გოეთეს „ტყის მეფეში“ ტყის დემონური სულის მიერ ბავშვის დაღუპვას მოტივაცია არ გააჩნია – ბალადში არ ჩანს, რატომ გაანანყენა ბავშვის მამამ ტყის მეფე, რომ ამ უკანასკნელმა ხელიდან გამოაცალა ბავშვი. იგი ისე კლავს ამ პატარას, როგორც სხვა დემონური არსებები სრულიად უმიზეზოდ ხოცავენ ბავშვებს. რჩება შთაბეჭდილება, რომ გოეთეს ეს ასპექტი სრულიად არ აინტერესებს. მისთვის მთავარია მსხვერპლისა და გადარჩენილის დახატვა. აქაც გოეთე სარგებლობს ხალხური მასალით და ქმნის ტყის ავსულის განუმეორებელ მხატვრულ სახეს, დამთრგუნველად რომ მოქმედებს მისგან დამორჩილებული ადამიანის (ამ შემთხვევაში მსხვერპლის) სულზე. მის ბალადში ორი სხვადასხვა ტიპის ადამიანი მოქმედებს: ერთია ბავშვი, რომელიც ამქვეყნიური და იმქვეყნიური სფეროების მიჯნაზე დგას და მეორე მამა, რომელიც ამქვეყნიური ყოფით უჭვრეტს მოვლენებს, მტკიცედ დგას სიცოცხლის ნიადაგზე და ის, რაც ბავშვისთვის ცხადზე უცხადესი რეალობაა, მისთვის მხოლოდ მოჩვენებას წარმოადგენს.

## **დამოუკიდებანი:**

**გერმანული ბალადები 1958:** *გერმანული ბალადები* ი. მ. ფრადკინის რედაქციით (რუსულ ენაზე). მოსკოვი: 1958.

**გერმანული ბალადები 1961:** *გერმანული ბალადები* (თარგმნა ა. გელოვანმა). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1961.

**გერმანული მითები 1986:** *გერმანული მითები, თქმულებები და ბალადები*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1986.

**მსოფლიოს ხალხთა მითები 1982:** *მსოფლიოს ხალხთა მითები*. ტ. 2. მოსკოვი: გამომცემლობა „საბჭოთა ენციკლოპედია“, 1982.

**ქართული მითოლოგია 1992:** *ქართული მითოლოგია* (შემდგენელი ა. ცანავა). თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1992.

**INGA MILORAVA**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Time and Space in Nikoloz ‘ Baratashvili’ s Poetry**

Nikoloz Baratashvili artistic time and space becomes one of the spiritual mood expressions. In general, a feature of time-space , separate Chronotop and spatoal models , as well as time of the form. All artistic work combines the spiritual processes attitudes, feelings, expressive function. But Nicoloz Baratashvili, as a romantic poet, at time and space of their own , turning point of individual gaze through the prizm and he gives conceptual meaning in the verse. For Nikoloz Baratashvili time-space characters of particular spatial models is Mountain, the citi, the river, the desert. Some special features of the models of certain connection of the segment , for example Mtarsminda is a solid model, with its clear-cut signs that the poet ;;spiritual friend”, or the reflection of the spirit, the soul which he comes it is strong. The action will not be repeated as often as time this model will aoways be the poet’s soul sign and consolation.

**Key words:** Nikoloz Baratashvili; time and space; models.

### **ინგა მილორავა**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

## **ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური დრო და სივრცე**

ნიკოლოზ ბარათაშვილის მხატვრული დრო და სივრცე პოეტის სულიერი განწყობის გამოსახვის ერთ–ერთი საშუალება ხდება. ზოგადად, მხატვრული დრო–სივრცე, ცალკეული ქრონოტოპები და სივრცული მოდელები, ასევე დროის მდინარების ფორმები (თანმიმდევრობა – ძლიერი, სუსტი, არათანმიმდევრობა, ზედროული პლანები) ყველა მხატვრულ ნაწარმოებში ითავსებს სულიერი პროცესების, განწყობების, გრძნობების გამომხატველის ფუნქციას, მაგრამ ნიკოლოზ ბარათაშვილი, როგორც რომანტიკოსი პოეტი, დროსა და სივრცეს მთლიანად საკუთარი, ინდივიდუალური მზერის პრიზმაში გარდატეხს და კონცეფტუალურ მნიშვნელობას ანიჭებს ლექსში.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს არა მარტო მე-19 საუკუნის, არამედ მთლიანად ქართული მწერლობის მრავალ-

საუკუნოვან ნაკადში. რომანტიკოსი პოეტი, რომელმაც მწვერვალზე აიყვანა ქართული რომანტიზმი, შესძინა მას ფილოსოფიური სიღრმე, განსაკუთრებული ფაქიზი მსოფლალქმა და სათქმელის უკიდურესად გრძნობიერად გამოხატვისასაც შინაგანი წონასწორობა და დახვეწილობა, ძალიან საინტერესო, მრავალმხრივ განტოტვილ და ფერადოვან, ცოცხალ სამყაროს ქმნის, რომელიც თითქმის ხელშესახებად აღიქმება და გასაგებია სულ სხვა დროისა და სივრცის ადამიანებისთვისაც.

მხატვრული დროისა და სივრცის შესწავლა და წარმოჩენა ზოგადად გულისხმობს მისი სტრუქტურების დანვრილებით ანალიზს, ნაბიჯ-ნაბიჯ განხილვას, მაგრამ არსებობს მეორე, ასევე მნიშვნელოვანი მიდგომა, რომელიც უშუალოდ სივრცული მოდელების შიგნით დროის მსვლელობის ან სივრცის სეგმენტების აღწერას კი არ გულისხმობს, არამედ მწერლის მხატვრული სამყაროს მიმართების დადგენას მის ემპირიულ დროსთან და ასევე მის კავშირს იმ დროსა და სივრცესთან, რომელსაც ის მხოლოდ მხატვრული ტექსტით შეიძლება დაუკავშირდეს, ანუ წარსულსა და მომავალს. ამ თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესია გამოიკვეთოს როგორი იყო ეპოქა, რომელშიც მოუწია ცხოვრება პოეტს, როგორია მისი ბიოგრაფიული დროისა და სივრცის მიმართება ამ ემპირიულ დროსა და სივრცესთან.

საქართველო მე-19 საუკუნის დამდეგს უძძიმესი გამოწვევების წინაშე დადგა და ეს ყოველივე, ბუნებრივია, გავლენას ახდენს იმ დროის ადამიანებზე. ასევე ბევრი პოეტური განცდისა თუ ხილვის გამაპირობებელია შემოქმედის ცხოვრებაც, ბიოგრაფიული დრო და სივრცე, რომელიც ემპირიულზეა დამოკიდებული, მაგრამ მისი აღქმა, პერცეფცია და ამ აღქმისგან მიღებული დასკვნები, აზრები, ფიქრები შემოქმედის სამყაროში უკვე მხატვრულ სახეებად გარდაისახება. ამ კავშირების დანახვას და დადგენას სწორედ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში აქვს უდიდესი მნიშვნელობა, რადგან მის ტექსტებში რომანტიკული მსოფლალქმით იქმნება მაინც კიდევ სხვა, განსაკუთრებული, რომანტიზმის ფარგლებიდანაც კი თითქმის გამოსული მხატვრული სამყარო. თუმცა რომანტიზმის საფუძვლიანი გააზრების გარეშე შეუძლებელია პოეტის ნააზრევის და მისი მხატვრული დრო-სივრცის წვდომა, ვინაიდან ის ემპირიული სივრცე, რომელშიც ცხოვრობდა პოეტი, მთლიანად რომანტიზებულია, ყოფით დონეზეც კი და მითუმეტეს, ცხადია, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი, სოლომონ დოდაშვილის მოსწავლე, დიდი ქართველი რომანტიკოსების თანამედროვე, ამ მიმდინარეობის სრულქმნილი წარმომადგენელია, არა მარტო პოეზიით, რეალურ დრო სივრცეში არსებობითაც.

ასე რომ პოეტის მხატვრული დრო-სივრცის შესწავლისას აუცილებლად დაისმის ორი უმთავრესი ამოცანა: 1. გაირკვეს როგორია მისი დამოკიდებულება, მიმართება ემპირიული დრო-სივრცის მოვლენებთან – მის თანადროულობასთან და წარსულთან და რა ინვესს მის მუდმივ კავშირს მომავალთან 2. რა ძირითადი სტრუქტურები და სახეობრივი სისტემები შეიძლება გამოიყოს მის ტექსტებში მხატვრული დროისა და სივრცის თვალსაზრისით.

გასაგებია, რომ ემპირიული, მხატვრულად ტრანსფორმირებული დრო, რომელიც გამოისახა ბარათაშვილის შემოქმედებაში. უმთავრესად, არის ის კონკრეტული ეპოქა, რომელშიც პოეტმა იცხოვრა. იმავე ფაქტორის ზემოქმედებით მწერალი ირჩევს პოეტურ სივრცესაც. „პოეტის ლექსთა უმრავლესობა გვეპატიჟება გარეთ – აბიზინებულ მიწებზე, ქსნისა და არაგვის ხეობაში, მთანმინდაზე, მტკვრის ნაპირებზე ან კოსმიურ სივრცეებში. უნებურად გებადებათ აზრი, რომ შელის მრგავსად ბარათაშვილიც თავის ლექსებს ღია ცის ქვეშ წერდა“ (ნადირაძე 1961: 100).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის სულიერ მღვდელმთავრებასა და უნაზესი ფერებით დახატულ ბუნებას შორის მყარდება ჰარმონია. პოეტი მეგობრულ ხელს უწვდის ბუნებას. საღამოს ბინდი ყველაზე უკეთ ეხმიანება ბარათაშვილის სულიერ მდგომარეობას. იგი საღამოს მყუდროებას მიაშურებს დარდის გასაფანტად:

და წყნარს საღამოს, ვით მეგობარს, შემოვეტრფოდი,  
როს ჩემებრ იგიც იყო მწუხარ და სევდიანი!  
(„შემოლამება მთანმინდაზედ“)

ჰოი, საღამოვ, მყუდროვ, საამოვ, შენ დამშთი ჩემად სანუგეშებლად!  
როს მჭმუნვარება შემომესევის, შენდა მოვილტვი განსაქარვებლად!  
(„შემოლამება მთანმინდაზედ“)

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ასულიერებს სივრცის თითოეულ დეტალს. იგი, როგორც ეს რომანტიკოსებს სჩვევიათ, ადამიანური ენით ესაუბრება ღრუბლიან მთას და წყნარ საღამოს, რადგანაც ნათესაობას პოულობს მასში. მას სწამს, რომ ბუნება იზიარებს და იგებს მის განცდებს:

მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთაც და უსულთ შორის,  
და უცხოველეს სხვათა ენათა არც მნიშვნელობა მათის საუბრის!“  
(„ჩინარი“)



ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვის სივრცე, რომელზეც ის შინაგანად უფრო მოძრაობს, ვიდრე გარეთ, მატერიალურ სამყაროში, ხდება სიმშვიდის წყარო. იგი არ არის დაინტერესებული საგნების გარეგანი ფორმებით, არამედ ღრმად სწვდება იმ შინაგან სამყაროს, რომელიც გარეთ, პირობით სივრცულ მოდელში ორმაგი მნიშვნელობის მქონე ნიშნებითაა გამოტანილი.

განსაკუთრებულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის დამოკიდებულება თბილისის სიმბოლოს, მთანმინდის, მიმართ. ამ ადგილას მშვიდი საღამო მწერლის გონებაში აღვიზებს მრავალ მოგონებას. იგი მისთვის ხელშეუხებელი და წმინდა ადგილია:

ჰოი, მთანმინდავ, მთაო წმინდავ, ადგილნი შენნი,  
დამაფიქვრელნი, ვერანანი და უდაბურნი,  
ვითარ შევნიან, როს მონამენ ცვარნი ციურნი,  
ოდეს საღამოს დაშთენ ამოს ციაგნი ნელნი!  
(„შემოლამება მთანმინდაზედ“)

მთაო ცხოველო, ხან მცინარო, ხან ცრემლიანო,  
ვინ მოგიხილოს, რომელ მყისვე თვისთა ფიქტო შეგბა  
არა იპოვნოს და არ დახსნას გულსა ვაება,  
გულ-დახურულთა მეგობარო, მთავ ღრუბლიანო!  
(„შემოლამება მთანმინდაზედ“)

სევდიანი მოდუდუნე მტკვარი, დაფიქრებული და უდაბური მთანმინდა, თვალად საამო ყაბახი, მჩქეფარე ქსანი და არაგვის აბიბინებული სანაპიროები მარტოოდენ ბუნების ესთეტიკური ფენემენები კი არ არიან, ბარათაშვილისთვის ისინი საკუთარი გამცდის და მის შიგნით შემონახული წარსულის სივრცული ორიენტირებია, წერტილები, რომელთა უკანაც ემოციის და დროის უღრმესი გვირაბებია.

ვინ იცის მტკვარო, რას ბუტბუტებ, ვისთვის რას იტყვი?  
მრავალ დროების მონამე ხარ, მაგრამ ხარ უტყვი!..  
(„ფიქრნი მტკვრის პირზედ“)

ეს გრძნობიერი სტრიქონები ეხება არა მხოლოდ მტკვარს, არამედ საქართველოს მთელ მიწა-წყალს, რომელზეც აღბეჭდილია ჩვენი ქვეყნის ისტორია. „პოეტი თავს ევლება წინაპართა დიდების უტყვე მონმეს, როგორც რელიქვიას“ (ნადირაძე 1961: 114).

მკვლევართა მხრიდან ხაზგასმულია “ბედი ქართლისაში” არაგვის ნაპირების ბარათაშვილისეული უზადო აღწერა. პოეტი ისტორიულ

მოვლენას გვიშლის დიდებული ბუნების ფონზე. აღწერს არაგვის ხეობის მშვენიერებას და სულს ჩაბერავს ბუნების სურათებს. იმ შემთხვევაში, როცა ნანარმოებში ასახულია ისტორიული რეალობა, ბუნება ლირიკული გმირისგან განზე მდგარ ფენომენად გვევლინება. როგორც ნადირაძე ვარაუდობს: „იქნებ პოეტს ამ სურათებითაც იმის თქმა უნდა მკითხველისთვის, რომ ჩვენი ისტორიული ბედ-უკუღმართობის მიზეზი თვითონ ჩვენ, ჩვენი უთავობა, გაუტანლობა, ჩვენი მიუტევებელი პოლიტიკური შეცდომები; ამას გრძნობს ჩვენი ქვეყნის მშვენიერი ბუნებაც, შემოგვწყდომია, გაგვყრია, გული და სმენა დაუხშია თანაგრძნობისთვის“ ( ნადირაძე 1961: 118). ხოლო იმ ლექსებში, რომლებიც ლირიკული გმირის შინაგანი განცდების გამომზეურებაა, სივრცე მისი ფიქრებისა და გრძნობების თანაზიარი ხდება.

მდინარე ქსნის ლამაზი ნაპირების აღწერით იწყება ბარათაშვილის კიდევ ერთი ლექსი „ქეთევან“:

ზვირთები მოდუღუნებენ,  
ჭალები ბუჩქნარებენ,  
ხშირნი ლამაზთა კიდეთა  
მჩქეფრად მდინარის ქსნისასა.  
მიმქრალეზული მთოვარე მოწყენით ჰნათობს მუნ ქალსა  
მდინარის პირზედ ზის იგი, ხელთა ჩონგურის მკვრობელი;“  
(„ქეთევან“)

სწორედ მდინარის ნაპირზე, წყლის ხმაურში ბარათაშვილის ლირიკული გმირი წვდება საკუთარ შინაგან განცდებს და გადმოგვცემს მას, მდინარე მტკვარს მიაშურებს ლირიკული გმირი საკუთარი გრძნობების გასაზიარებლად კიდევ ლექსშიც „ფიქრნი მტკვრის პირზედ“:

ნარვედ წყალის პირს სევდიანი ფიქრთ გასართველად,  
აქ ვეძიებდი ნაცნობს ადგილს განსასვენებლად;  
(„ფიქრნი მტკვრის პირზედ“)

მდინარის მოდელი შინაგანი სამყაროს გასაღებიცაა, ხიდიც წარსულისაკენ და კონკრეტული, მიწიერი ფარგლებიდან გასვლის, ზედორული და ზესივრცული დილოსოფიური განსჯის იმპულსიც. მდინარე – მოძრავი, დინამიური სუბსტანცია, მოდელი, რომელიც სულ მოძრაობს, შესაბამის დინამიკას ანიჭებს შინაგან სივრცესაც.

ამკარაა, რომ ბარათაშვილის დრო-სივრცისათვის ორგანულია კონკრეტული სივრცული მოდელებია მთა, ქალაქი, მდინარე, უდაბნო.

განსაკუთრებულია ცალკეულ სივრცულ მოდელთან დროის გარკვეული სეგმენტის დაკავშირების თავისებურება: მაგ. მთანმინდა („შემოღამება მთანმინდაზედ“) არის მყარი მოდელი, თავისი გამოკვეთილი ნიშნებით, რომლებიც პოეტის „სულიერი მეგობრის“, ანუ სულის ანარეკლის, სულის პეიზაჟის სახით წარმოსდგა და იგი მყარია. მოქმედება რამდენჯერაც არ უნდა განმეორდეს დროში, ეს მოდელი მუდმივად იქნება პოეტის სულის ანაბეჭდი და ნუგეშისმომტანი. ასევეა თბილისის, ქალაქის მოდელიც – ნიკოლოზ ბარათაშვილი თბილისს ეკუთვნის როგორც დაბადებით, ისე თავისი ხანმოკლე ცხოვრებით. პოეტმა თითქმის მთელი თავისი სიცოცხლე ამ ქალაქში გაატარა. ამიტომ, ბუნებრივია, იგი მშობლიურ ქალაქს განსაკუთრებული სიყვარულით ხატავს. ბარათაშვილს ხიბლავდა თბილისის პეიზაჟი, მისი ისტორიული ადგილები, მისი შემოგარენი. მთანმინდიდან უწმინდესი, მშვიდი ადგილიდან უყვარდა პოეტს ეცქირა მშობლიური ქალაქისთვის. მტკვრის კლდოვანი ნაპირები და ძველი ციხე-სიმაგრის ნაშთები შთაგონებით ავსებდა მწერალს. მის პოეზიაში გაცოცხლა თბილისის თვალწარმტაცი მშვენიერება, მისი მომხიბვლელი ლანდშაფტები. ბარათაშვილი იყო ერთი პირველი პოეტთაგანი, რომელმაც ახალ ქართულ პოეზიაში თბილისის განუმეორებელი კოლორიტი შექმნა. „შემოღამება მთანმინდაზე“, „ყაბახი“, „ფიქრნი მტკვრის პირზედ“, „ბედი ქართლისა“ და სხვა მისი ლექსები აცოცხლებენ ძველი თბილისის უნიკალურ იერს. მწერლისთვის იდეალურია მთვარის შუქით განათებული თბილისი. მთვარიან ქალაქში პოეტს მყუდროებას აღარაფერი ურღვევს:

მიყვარს ყაბახის არემარე, თვალად საამო,  
მაისი ღამე, მიბუნდვილი, გრილი და ამო;  
მაგრამ უმეტეს მიყვარს ღამე, როს მთვარე შუქით  
მოჰფენს ყაბახსა და კოჯორი დაჰქრის ნიავით,  
და მომდინარე ხან ზვირთთ ცემით, ხან ნელად მტკვარი  
მოოხრავს შორით, ვით მიჯნური, ჟამთ მოჩივარი!“  
(„ღამე ყაბახზედ“)

თბილისი, მთვარის შუქით განათებული ქალაქი ცოცხალ არსებად წარმოუდგენია პოეტს და ამშვიდებს მის მღელვარე სულს. განმარტოებული ლირიკული გმირი მასავით მოწყენილ ლანდშაფტებში პოულობს ნუგეშს. ბარათაშვილის საყვარელი წელიწადის დრო გაზაფხულია, საყვარელი თვე კი – მაისი. ნიკოლოზ ბარათაშვილი აღტაცებული იყო თბილისის გაზაფხულით, მისი გრძნობიერი პოეტური სტრიქონები მაისის ღამის ბუნების სურათებს გვიცოცხლებენ:

მიყვარს ყაბახის არემარე, თვალად საამო,  
მაისის ლამე, მიბუნდვილი, გრილი და ამო;  
მაგრამ უმეტეს მიყვარს ლამე, როს მთვარე შუქით  
მოჰყვენს ყაბახსა და კოჯორი დაჰქრის ნიავეთ,  
და მომდინარე ხან ზვირთთცემით, ხან ნელად მტკვარი,  
მოოხრავს შორით, ვით მიჯნური, ჟამთ მოჩივარი!  
(„ლამე ყაბახზედ“)

მაისის თვე განსაკუთრებული მისტიციზმით ხასიათდება მწერლის ფსიქოლოგიაში. მაისის საღამო მისთვის მყუდროებასა და მღუ-მარებასთან ასოცირდება:

დაფიქრებული ვიდეგ სერზედა და ცათა მიმართ მზირალს ტრფობითა,  
შემომერტყმოდა მაისის მწუხრი, აღმესენი ნაპრალთ მღუმარებითა;  
(„შემოლამება მთანმინდაზედ“)

პოეტის დრო-სივრცული კონცეფციის წარმოსადგენად ასევე მნიშ-ვნელოვანია სივრცეზე გადაადგილების მიმართულებების გააზრება პოეტური განცდისა და აზრის გრაფიკულად გამოსახვის თვალსაზ-რისით. როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფსიქოლოგიური პორტრე-ტის მკვლევარი ვლადიმერ ნორაკიძე აღნიშნავს, „მერანი“ ბარათაშ-ვილის ხასიათის ავტოპორტრეტი“. როგორც მწერლის გრიგოლ ორბელიანისადმი პირადი მიმონერით ირკვევა, ამ ლექსის დაწერა მას შთააგონა შამილის მიერ ილია ორბელიანის დატყვევებამ. წერ-ილში იგი ბიძას მოუთხრობს ილიას დატყვევების ამბავს, – თუ როგორ „დაუყრევინებია“ შამილს ილიას თვალწინ თავები ავარელი მხედრები-სთვის, რომელნიც დაუტყვევებიათ ილიასთან ერთად, – თუ როგორ ამაყად და ღირსეულად ეჭირა თურმე თავი ილიას გამძვინვარებული შამილის წინაშე, რომ ილიას ტყვეობა ამჟამად თბილისში მრავალი მითქმა-მოთქმის საგნად არის ქცეული. დასასრულს იგი წერს: „აი პო-ეტი რას ფიქრობს ილიას შესახებ: მირბის, მიმაფრენს, უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი“. ამის შემდეგ წერილში ჩანერილი აქვს მთელი ლექსი. არსებობს სხვა მოსაზრებებიც, თუ რატომ და ვის მიუძღვნა ეს ლექსი პოეტმა, მაგალითად, მოსაზრება, რომ იგი შეფარვით ალექსანდრე ბა-ტონიშვილს ეძრვნება, ტუმცა, ამ ჰიპოთეზის დამტკიცება რთულია. ასეა ტუ ისე, ეს ლექსი გამოხატავს პოეტური სულის სწრაფვას შინა-განი თავისუფლებისკენ და მას ეს მხატვრული მიზანდასახულობა აქვს.

მკვლევართა მხრიდან ხაზგასმულია, „მერანსა“ და „ვეფხისტყაო-სანს“ შორის შენიშნულ მრავალ პარალელს. მისი სწორი აღნიშვნით, თვით პოეტური სახე „მერანი“ – რუსთაველის პოემაში ჩანს:

ანაზღად მოყმე გამოჩნდა, კუშტი, პირ-გამქუშავია,  
ზედან ჯდა შავსა ტაიჭსა, მერანი რამე შავია...

ტაიჭი მიუქს მერანსა, მიეფინების მზე ველად...

მიუხედავად ამ ორი სახის პოეტური ბუნებისა და მხატვრული სტილის სხვაობისა ბარათაშვილის „მერანზე“ რუსთაველის გავლენა აშკარაა. „მაგრამ, რასაკვირველია, ბარათაშვილის „მერანის“ გმირი თავგანწირული მხედარი მაინც სრულებით სხვაა, ვიდრე რუსთაველის თავგანწირული მხედარი ავთანდილი, ისევე როგორც სხვაა მე-12 საუკუნის საქართველო და ბარათაშვილის ეპოქის „ახალი ქართველი“ (ინგოროყვა 1969: 132).

„მერანის“ პრობლემის გადაჭრა ღრმად რეალისტურია. აქ გაცხადებული ჰუმანიზმის წყარო ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში, მის კულტურასა და მსოფლმხედველობაში უნდა ვეძიოთ. აქ ასახულია ის ნებისყოფა, რომელიც ქართველ ხალხს საუკუნეობით ვერაგ მტერთან ბრძოლამ ჩამოუყალიბა. ეს ლექსი ქართველმა ხალხმა ეროვნული თვითშეგნების უმაღლეს სიმბოლოდ მიიღო. ბარათაშვილის „მერანის“ მამოძრავებელი იდეებია დაუცხრომელი წინსვლის განდიდება, შეუდრეკელი ბუნება ერისა და პროგრესის უპირობო რწმენა. მერანი არა მარტო ერის ნებისყოფის, არამეს თვით პოეტის შინაგანი სწრაფვის გამოხატულებაცაა. „მერანის“ უკვდავ სტრიქონებში ბარათაშვილმა გამოამჟღავნა თავისი შეურიგებელი, მემამბოხე სული არსებულ წყბილებასთან. ეს ბრძოლის ჟინი იმდენად დიდია, რომ იგი ვერ ეტევა სივრცით საზღვრებში. სწორედ ამიტომ აურჩევია პოეტს ამ სწრაფვის გამოხატულებად მერანის სახე, რომელიც ლახავს დროისა და სივრცის საზღვრებს. „ბარათაშვილს სურს – ნერს ილია ჭავჭავაძე, – ეს საზღვარი ბედისა გაარღვიოს და ნიავს მისცეს თავისი „შავდმღელვარე ფიქრი“, რომ დაუსრულებელი სივრცე ცისა და ქვეყნისა მოიაროს“ (აბზიანიძე 1955: 48).

მერანი პოეტის სპეტაკ, შეუდრეკელ სულს განასახიერებს. შავი ყორანი კი ბედისწერა – პირშავი სინამდვილეა, რომელიც ყოველივე კარგს თან სდევს და გზას უხერგავს. ამ ორი არსის დაპირისპირება გაშლილია ლექსის სიუჟეტში. მერანზე ამხედრებული პოეტი მებრძოლი პოეტია, რომელსაც ვერანაირი წინააღმდეგობა ვერ აბრკოლებს. მისთვის წაშლილია სივრცის საზღვრები. ვერც ქარიშხალი და ზღვის ღელვა, ვერც კლდენი და ღრენი, ვერც სიცხე და ავდარი ვერ შეაჩერებს ბარათაშვილის მერანს, რადგან მის სულის ჭენებას სივრცის საზღვრები გადაულახავს:

მირბის მიმადრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი,  
უკან მომჩხავის თვალბედითი შავი ყორანი!  
გასწი, მერანი შენს ქენებას არ აქვს სამძღვარი,  
და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემ, შავად მღელვარი!  
(„მერანი“)

ბედთან ჭიდილის შედეგად შეიძლება შეიძლება ის მოაკლდეს მამულს, მშობლებლებს, სატრფოს, სწორთა და მეგობართ, შეიძლება დაილუპოს კიდეც, მაგრამ თუ აქამდე არ დამონებია ბედის მარწუხებს, დანებება არც ახლა მართებს:

გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი,  
თუ აქამომდე არ ემონა მას, არც ან ემონოს შენი მხედარი!

საკითხი, რომლის გადანყვეტასაც მთლიანი ლექსი ეძღვნება ბოლოს მთავრდება უდიდესი ოპტიმიზმით:

ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირულის სულის კვეთება,  
და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერიხო ჩემი, მაინც დარჩება;  
და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს,  
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!

თუ დავაკვირდებით, მსგავსად სხვა ლექსებისა, პოეტურ თხრობის განვითარებას თავისი მიმართულება აქვს: იგი იწყება მინიდან, რეალური სივრციდან და თანდათანობით მიიწევს ზეცისკენ, ვარსკვლავებისკენ, როცა დაუბოროკავ ქროლვაში გაძლიერებული მხედარი მხოლოდ „ვარსკვლავთა თანამავალთა“ გაანდობს თავის სულის საიდუმლოს. იგივე ვექტორია მოცემული მის სულიერი მოძრაობის გამომხატველ ლექსებში „ფიქრნი მტკვრის პირას“ და „შემოღამება მთანმინდაზე“. მზერა, ფიქრი, მიხვედრა და საბოლოოდ სული მიისწრაფვის ზეცისკენ: „და თვალნი რბიან შორად, შორად, ცის დასავალსა“; სულისმიერი მზერა სცილდება მინიერ სივრცეს და ხედავს „ზენაართ სადგომს“, სადაც აღარ იქნება ამოება, სადაც ბედისწერა დაიძლევა, სადაც აღარ იქნება მინიერი, ანუ დროითა და სივრცით დასაზღვრული რეალობა. ეს ზესწრაფვა ანიჭებს ნიკოლოზ ბარაზთაშვილის პოეზიას ზედროულ, ზესივრცულ და შედეგად ზოგადადამინაურ არსს.

მერნის ქროლვა იწყება მინიდან და თანდათანობით ნიკოლოზ „ვარსკვლავთა თანამავალთა“ სიმალლემდე აღწევს. ეს ვერტიკალური მოძრაობის დისკურსი ჩანს მთანმინდაზე „ზენაართ სადგომის“ განჭვრეტისასაც, თუმცა ნათლად ჩანს, რომ ადამიანს ბოლო წერტილის

მიღწევა არ შეუძლია, ისევე, როგორც არსებობის არსის შეცნობა, მაგრამ აღმავალი მოძრაობა არის იმავე მნიშვნელობის მქონე, როგორც ადამიანის ქმედება სამყაროში, „რადგანაც კაცნი გვქვნიან...“ ოპოზიცია „დაბლა“ – „მაღლა“ გაიზარება ასე: დაბლა, მიწიერ სივრცეში არის ამაობა, „მაღლა“ – ზეციურ სადგურში დაიძლევა ფუჭი განცდები. ამიტომაც მოძრაობა ყველა შემთხვევაში ამ მიმართულებით – დაბლიდან მაღლისაკებ მიემართება, რაც სრულიად ნათლად ჯდება სივრცის „ვერტიკალური ადამიანის“, ანუ, სულიერი ადამიანის მიერ დაძლევისა და ათვისების კონცეფციაში.

უდაბნოს მოდელი ბარათაშვილთან ასევე სულიერი პეიზაჟის ნაწილია და დრო მას ვერაფერს აკლებს. ის სახეები, რომლებიც უდაბნოში აღმოცენდება და წამიერადვე იშლება ნ(ზედლიერი დროული თანმიმდევრობა) უფასურდება და ქრება ცხოვრებისა და არა დროის გამო („ვპოვე ტაძარი“) და ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ემპირიული დროის პარამეტრებისა და ცხოვრების გამიჯვნა – ცხოვრება არა დროის დინების, არამედ ემოციურ-ზნეობრივი წერტილების მონაცვლებოადაა წარმოდგენილი და მთლიანად აბსტრაგირებულია.

შეიძლება ითქვას, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება, დრო-სივრცული თვალსაზრისით, წარმოაჩენს მეტად საინტერესო სურათს. ჩვენ უნდა შევეცადოთ გაგვეანალიზებინა პოეტის ტექსტების მხატვრული დრო-სივრცის არა უშუალო სტრუქტურა, არამედ გამოგვეკვეთა მათი, როგორც მხატვრული ნაწარმოების კონცეფციის საყრდენის როლი. ასევე ვაჩვენოთ, თუ როგორი მნიშვნელოვანია გარემომცველი სივრცე მთლიანობაში და კონკრეტული გარკვეული სივრცული მოდელებიც მხატვრული რეალობის შექმნის პროცესში და სათქმელის უკეთ გამოხატვისას, ასევე როგორ ამკვეთრებს სივრცული ფონი ემოციურ განცდას, ახალ ფერებს ჰმატებს პოეტის გრძნობიერ პალიტრას. დრო, რომელშიც მოუწია ცხოვრება ნიკოლოზ ბარათაშვილს, საკმაოდ რთულია და მისი ეპოქის მიმოხილვა და მისი ბიოგრაფიისთვის ეპოქალური, ემპირიული დროის თვალსაზრისით, მასთან მიმართების ასპექტში თვალის გადავლება კიდევ ერთხელ ამტკიცებს ამას. მისი ნაწარმოებების პოეტურ დროდ მკითხველი ხედავს რეალურ ისტორიულ კონტექსტს, რომელიც მწერალს თავის მხატვრულ ყალიბში გაუტარებია, რათა შეაფასოს ქვეყნის პოლიტიკური კურსის პოზიტიურ-ნეგატიური ასპექტები. დრო, როგორც ისტორიული რეალობა, მის ნაწარმოებებში თავის მკვეთრად გამოხატულ ფორმას იძენს და პრობლემატური, რთული სახელმწიფოებრივი საკითხის განხილვისა ერთგვარი რეალური საყრდენიცაა, როგორც წარსული და შედეგიც, როგორც პოეტის ანმყო და მასში ასახული შედეგები.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტურ სივრცეში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს პეიზაჟს, ბუნებას, როგორც ცალკე დამოუკიდებელ სივრცულ მოდელს, სადაც დრო თავისებურად მიედინება, თითქოს ზედროული ხდება და განზოგადებისკენ, ფილოსოფიური განჭვრეტისკენ უბიძგებს მწერალს. ეს არც არის გასაკვირი რომანტიკოსი პოეტისგან, იგი, როგორც ჭეშმარიტი რომანტიკოსი, ეტრფის ბუნებას, წვდება მის შინაგან სამყაროს და გრძნობების თანაზიარს პოულობს ბუნების ნიაღში. ბუნება ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვის არის ის იმპულსი, რომელსაც იგი მიჰყავს სიცოცხლის არსის, ადამიანის ამ სამყაროში არსებობის საზრისის ძიების, ღმერთის და „ზენაართ სადგომის“ დანახვისაკენ. სივრცე, რომელშიც არაა ადამიანის ხელით შექმნილი, არც შენობები, არც თუნდაც ნანგრევები, არც თავად ადამიანები ჩანან და მხოლოდ ბუნების შვილების სახეები ილანდება მინაზეც, წყალზეც, ზეცაშიც, მაინც სავსეა ადამიანური ყოფის დრამატულობით, როცა მას რომანტიკოსი პოეტი ეხება და ბარათაშვილი ბუნებას წარმოგვიდგენს როგორც ხატს, როგორც თავისი სულის ანაბეჭდს და ასევე როგორც მოდელს, სივრცეს, სადაც ადამიანი ერწყმის გარესამყაროს მასზე ზემოქმედების გარეშე, პირიქით, მისი მეშვეობით, მისი ზემოქმედებით სწვდება და აცნობიერებს საკუთარ თავს, თავის არსს.

ასევე მნიშვნელოვანია ქალაქის, თბილისის მოდელი, რომელშიც ძირითადად მიედინებოდა პოეტის კუთვნილი არც თუ ისე დიდი დროული მონაკვეთი, ამიტომ ეს მოდელი მისი პოეზიის ნაწილია, იმ შემთხვევებშიც, როცა პირდაპირ არც სახელდება. ეს სამყარო, რომელიც გამოიხატა ნიკოლოზ ბარათაშვილის მხატვრული ნაწარმოებების დროსა და სივრცეში, მთლიანად მისია და ამავე დროს ძალიან ხელშესახები და იოლად საგრძნობია მისგან დაშორებულ დრო-სივრცულ კონტინუუმში დაბადებული და აღზრდილი ადამიანებისთვისაც, ისინი ზუსტად იგებენ ამ ფონზე გაელვებულ მცირე მოძრაობასაც კი და ეს პოეტის განსაკუთრებული გამომსახველობითი ოსტატობისა და სათქმელის სიღრმის, ზოგადადამიანურობის დამსახურებაა. იგი, თავისი დროისა და სივრცის ბუნებრივი ნაწილი, თითქოს გადის ამ დროისა და სივრცისგან და ზედროულსა და ზესივრცულ პოეტურ სამყაროს ქმნის

მნიშვნელოვანია ისტორიული დრო-სივრცის ბარათაშვილისეული გააზრება, რომელიც ლირიკისაგან განსხვავებულია და უკვე ქრონოლოგიური ჩარჩოების, პარამეტრების და მოვლენების რეალურთან მიახლოებით მაინც დაცვას გულსიხმობს, თუმცა სუბიექტივიზმი აქაც არ გამოირიცხება



## **დამონშეპანი:**

**აბზიანიძე 1955:** აბზიანიძე გ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ცხოვრება და შემოქმედება. თბილისი: 1955.

**ინგოროყვა 1969:** ინგოროყვა პ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. თბილისი.: გამომცემლობა „მერანი“, 1969.

**ნადირაძე 1961:** ნადირაძე გ. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება და ესთეტიკური სამყარო. თბილისი: გამომცემლობა “საბჭოთა საქართველო”. 1961.

**ქართული პოეზია 1975:** ქართული პოეზია (ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი). ტ. VI (მთავარი რედაქტორი ა. სულაკაური). თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975.

## **NATALIA MIKHALENKO**

*Russia, Moscow*

*A.M. Gorky Institute of World Literature*

### **Using Religious and Philosophic Symbolism to Create the Image of a Romantic Hero in Vladimir Mayakovsky’s “The Man”**

Mayakovsky’s poem “The Man” can be seen as part of his autobiographical myth. Its titanic hero, capable of moving in time and space, resists the Lord of All Things, who reduces everything spiritualized by Man an object of consumption. Creating the image of a romantic hero, Mayakovsky addresses the biblical imagery, motives, associations, uses the speech patterns characteristic of Christian religious literature. It uses two major biblical motives: the Gospel story as a framework for the poem and the basis for its plot, and the Apocalypse as a symbol of cosmic catastrophe. Biblical imagery emphasizes the sacredness of the new concept of man. Following the aesthetics of neo-romanticism, Mayakovsky creates a theurgic myth using biblical symbols for this.

**Key words:** Vladimir Mayakovsky, poem “The Man”, Biblical Symbols

**Н.В. МИХАЛЕНКО**

*Россия, Москва*

*Институт мировой литературы им.А.М. Горького РАН (ИМЛИ РАН)*

**Использование библейской символики для  
создания образа романтического героя в поэме  
В.В. Маяковского «Человек»\***

В декабре 1917 г. Маяковский читал поэму «Человек» в «Кафе поэтов». В отзыве об этом выступлении в «Театральной газете» говорилось: «Маяковский – нагл, блестящ и умен... <...> У него четырехугольный рот, из которого вылетают не слова, а гремящие камни альпийского потока... <...> Ему очень хочется быть монументальным, но как истому янки величие представляется ему в виде огромных чисел. Оттого ему так милы тысячелетние, тысячерукие, тысячеглазые персонажи и вещи <...> У него замыслы — космогонические, но он не Дант, а Уолт Уитмен. Ему к лицу бы властвовать над стихиями... Его поэма “Человек”, которую он читает в “Кафе поэтов”, при всей своей кажущейся сумбужности, необыкновенно точна, логична и убедительна» («Театральная газета» 1917: 17 декабря).

Поэму Маяковского восторженно принял А. Белый. 28 января 1918 г. он читал поэму на квартире А. Амари (литературный псевдоним М.О. Цетлина). Из рассказа Д. Бурлюка об этом вечере, записанного Н.Асеевым: «Едва кончил Маяковский чтение [“Человека”], с места встал побледневший от переживаемого Андрей Белый и заявил, что он даже представить себе не мог, что в России в это время могла быть написана “поэма столь могучая по глубине замысла и выполнению, что вещь этой двинута на громадную дистанцию вся мировая литература <...>” («Дальневосточное обозрение» 1919: 29 июня 1919 г.). В «Охранной грамоте» Б.Пастернака (1931), присутствовавшего на вечере у А. Амари, отразилось его впечатление от поэмы Маяковского: «Читали по старшинству, без сколько-нибудь чувствительного успеха. Когда очередь дошла до Маяковского, он <...> принялся читать “Человека” <...> читал вещь необыкновенной глубины и приподнятой вдохновенности. Против него сидел Андрей Белый. Войну он провел в Швейцарии <...> Возможно, что Маяковского он видел и слышал впервые. Он слушал как замороженный, ничем не выдавая своего восторга, но тем громче говорило его лицо. Оно несло навстречу читавшему, удивляясь и благодаря <...> Я наблюдал остальных. Большинство из рамок завидного самоуваженья не выходило.

---

\* Статья подготовлена при поддержке РФФ. Проект № 17-18-01432.

Все чувствовали себя именами, все – поэтами. Один Белый слушал, совершенно потеряв себя <...>» (Пастернак 1931: 116).

В работе Н.В. Устрялова «Религия революции» особо отмечался библейский пафос работ Маяковского. В статье Устрялова поэт показан как пророк: «Он – рупор эпохи, образ творимого хаоса, неотделимый от атмосферы наших дней» (Устрялов 2010: 552); «...и голос нового поэта звучит неслышанным полнозвучием, подобно грохоту камней, низвергаемых титанами» (Устрялов 2010: 557). В творчестве Маяковского Устрялов видел религиозный пафос, обожествленное богоборчество: «Он увлечен в каком-то адском танце бунта, и бунтарские крылья эпохи подбрасывают его с удесытеренной силой – сквозь небо вперед!.. Он не принимает Божьего мира, но возвращает билет свой творцу <...>» (Устрялов 2010: 553). «Великую мощь самодовлеющего человека – вот что противопоставляет он старому небу <...>: “Мы сами – Христос, / Мы сами – Спаситель”» (Устрялов 2010: 553). Земля и небо в творчестве поэта меняются местами, земное бытие, плоть обожествляется: «Я о настоящих земных небесах ору» (Маяковский 1956: 211).

По мысли С.Г. Семеновой, Маяковский творит свой мир, обожествляя человека (обновленная религия грядущего мира – «гуманистическое человекобожество») (Семенова 2001: 149), но использует для этого библейские образы и традиционные приемы.

Поэма Маяковского тесно связана с разработкой темой смысла жизни, цели существования человека в литературе начала XX века. Вероятно, замысел поэмы «Человек» Маяковского, восходит к поэме М.Горького «Человек» (впервые напечатана в «Сборнике товарищества «Знание» за 1903 год», книга первая, СПб, 1904), а также связана с драмой Л.Андреева «Жизнь человека» (1906–1907), со стихотворением В.Я. Брюсова «Хвала Человеку» (1906).

В период написания поэмы «Человек» Маяковский и Горький много общались, возможно, последний рассказывал о своем замысле. М.Ф. Андреева вспоминала: «Очень часто он [Маяковский] бывал у нас в Петербурге, на Кронверкском проспекте, когда мы еще жили на пятом этаже. Это было в 1915—1916 году» (Андреева 1963: 118.) В течение 1916 года Маяковский работал над поэмами «Война и мир» и «Человек».

Представление о теургической миссии Человека, вероятно, связано со строками поэмы Горького: «Идет он, орошая кровью сердца свой трудный, одинокий, гордый путь, и создает из этой жгучей крови – поэзии нетленные цветы; тоскливый крик души своей мятежной он в музыку искусно претворяет, из опыта – науки создает и, каждым шагом украшая жизнь,

как солнце землю щедрыми лучами, – он движется все – выше! и – вперед! звездой путеводной для земли...» (Горький 1950: 362-363), «Настанет день – в груди моей сольются в одно великое и творческое пламя мир чувства моего с моей бессмертной Мыслью, и этим пламенем я выжгу из души все темное, жестокое и злое, и буду я подобен тем богам, что Мысль моя творила и творит!

– Все в Человеке – все для Человека!» (Горький 1950: 367)

Предположительно, образ «Повелителя Всего» Маяковского восходит к замыслам М. Горького поэмы о мещанине.

В начале второй половины октября 1903 года Горький послал К.П. Пятницкому первую редакцию поэмы «Человек» с запиской: «Продолжать я буду – о мещанине, который идет в отдалении – за Человеком и воздвигает сзади его всякую мерзость, которой потом присваивает имя всяческих законов и т. д. Тут уже другой язык, конечно...» (Горький 1950: 488).

В поэме М. Горького «Человек» (1903) прославляется сила его творческой мысли: «Человек.

Я вижу гордое чело и смелые, глубокие глаза, а в них – лучи бесстрашной, мощной Мысли, той Мысли, что постигла чудесную гармонию вселенной, той величавой силы, которая в момент утомления – творит богов, в эпохи бодрости – их низвергает...

Мое оружие – Мысль, а твердая уверенность в свободе Мысли, в ее бессмертии и вечном росте творчества ее – неисчерпаемый источник моей силы!» (Горький 1950: 362).

Гимн Человеку произнесен в стихотворении Брюсова «Хвала Человеку». Поэт писал о покорении Человеком природных стихий: «Змея, жалившего жадно / С неба выступы дубов, / Изловил ты беспощадно, / Неустанный зверолов, // И шипя под хрупким шаром, / И в стекле согнут в дугу, / Он теперь, покорный чарам, / Светит хитрому врагу» (Брюсов 1973: 518). Заканчивается стихотворение гиперболлизированной победой Человека: «Верю, дерзкий! ты поставишь / По Земле ряды ветрил. / Ты своей рукой направишь / Бег планеты меж светил, – // И насельники вселенной, / Те, чей путь ты пересек, / Повторят привет священный: / Будь прославлен, Человек!» (Брюсов 1973: 518).

Драму Л. Андреева «Жизнь человека» и поэму Маяковского сближает тема безысходного одиночества героя, бессмысленности существования, власти хаоса.

Автобиографический миф Маяковского в его поэзии связан с темой сверхчеловечества. В стихотворении «Я и Наполеон» (1915) лирический герой Маяковского уподобляется великому полководцу. Но, исполняя свою

миссию, он погибает, жертвуя собой: «Люди! / Когда канонизируете имена / погибших, / меня известней, – / помните: / еще одного убила война – / поэта с Большой Пресни!» (Маяковский 1955: 74).

В стихотворении «Кофта фата» (1914) герой Маяковского способен творить материю, преобразовать нематериальное в вещное («Я сошью себе черные штаны / из бархата голоса моего. / Желтую кофту из трех аршин заката» (Маяковский 1955: 59). В стихотворении «Эй!» (1916) человек способен пересотворять мир, изменять его: «Человек, / землю саму / зови на вальс! // Возьми и небо заново вышей, / новые звезды придумай и выставь, / чтоб, исступленно царапая крыши, / в небо карабкались души артистов» (Маяковский 1955: 102).

Тема сверхчеловеческой природы лирического героя отразилась в стихотворении «Дешевая распродажа» (1916): «Через столько-то, столько-то лет – словом, не выживу – / с голода сдохну ль, / стану ль под пистолет – / меня, / сегодняшнего рыжего, / профессора / разучат до последних иот, / как, / когда, / где явлен. / Будет / с кафедры лобастый идиот / что-то молоть о богодьяволе» (Маяковский 1955: 115).

Герой-гигант, чьи творения превышают создания признаваемых людьми гениев, воплотился в стихотворении «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» (1916): «Если б был я / маленький, / как Великий океан...» (Маяковский 1955: 126), «О, если б я ниц был! / Как миллиардер» (Маяковский 1955: 126), «Если б быть мне косноязычным, / как Дант / или Петрарка!» (Маяковский 1955: 126), «О, если б был я / тихий, / как гром...» (Маяковский 1955: 127), «Я / если всей его мощью / вырву голос огромный – / кометы заломят горящие руки, / бросятся вниз с тоски» (Маяковский 1955: 127), «...если б был я / тусклый, / как солнце!» (Маяковский 1955: 127).

Мотивы богоборчества в поэме Маяковского «Человек» связаны со сходными мотивами в творчестве Мильтона, Байрона, Шелли. Особенно близок герою Маяковского Демон М.Ю. Лермонтова. Сам поэт говорит об этом: «Пойти теперь / о новом – пойте – Демоне / в американском пиджаке / и блеске желтых ботинок» (Маяковский 1955: 258). В 1924 г. Маяковский писал в стихотворении «Тамара и Демон», адресуясь к Лермонтову: «Мы общей лирики лента» (Маяковский 1957: 76). Образ Демона связан с героем-богоборцем Маяковского. Главная черта лермонтовского Демона – «неугасимая жажда познания мира, острый аналитический ум, пытливая мысль. <...> В этом герое как бы сконцентрирована мощь всепознающего разума. Герой Лермонтова испытывает презрение к человечеству» (Ружина 1967: 97). Герой Маяковского – «подвижник, испытывающий трагедию

одинокства» (Ружина 1967: 97) («Шагну – / и снова в месте том. / Рванусь – / и снова зря» (Маяковский 1955: 256), думающий о самоубийстве («а сердце рвется к выстрелу, а горло бредит бритвою» (Маяковский 1955: 255).

По замечания А. Метченко, «в образе лирического героя поэмы «Человек» рельефно выступают прометеевские черты» (Метченко 1961: 83). Подтверждением этому тезису служат строки: «Я... / ...В самом обыкновенном евангелии / тринадцатый апостол. / И когда мой голос / похабно ухает – / от часа к часу, / целые сутки, / может быть, Иисус Христос нюхает / моей души незабудки» (Маяковский 1955: 190); «Городов вавилонские башни, / возгордась, возносим снова, / а бог / города на пашни / рушит, / мешая слово» (Маяковский 1955: 182).

Можно предположить, что в заглавие поэмы входит не только слово «Человек», но и включена фамилия поэта – «Маяковский». На обложке первого издания эти два слова были крестообразно перекрещены, соединены в букве «о». Подобное включение фамилии поэта в текст заглавия в творчестве Маяковского встречается довольно часто. Например: Все сочиненное Владимиром Маяковским, 1909–1919: [Стихотворения. Поэмы. Пьесы] / [С предисл. авт.]. – [Пг.]: ИМО, [май 1919]. v 283, [1] е., нот.; 22 с м. – [1 0 0 0 0 экз.]; Маяковский издевается: Первая книжица сатиры. – 2-е изд. – М.: ВХУТЕМАС, [июль] 1 9 2 2. – 48 е.; Избранный Маяковский: [Стихотворения. Поэмы]. – Берлин; Москва: Накануне, [февр.] 1923; Маяковский улыбается. Маяковский смеется. Маяковский издевается: [Стихотворения] / [С предисл. авт.]. – М.; Пб.: Круг, [апр.] 1923; 255 страниц Маяковского. Кн. I 3 2: [Поэмы]. – М.; Пг.: Гос. изд-во, [июль] 1923. Маяковская галерея: (Те, кого я никогда не видел). Пуанкарэ, Муссолини, Керзон, Пилсудский, Стинес, Гомперс, Вандервельде. [Стихотворения]. – М.: Красная новь, [дек.] 1923; Солнце в гостях у Маяковского: 33 [Стихотворение]. – New York: New World Press, [окт. 1925]; Школьный Маяковский: [Стихотворения] – М.; Л.: Гос. изд-во, [авг.] 1929.

Такой заголовочный комплекс подчеркивает автобиографичность поэмы, близость автора и лирического героя. Основная особенность Человека в поэме – его умение пересотворять, преображать обыденность. Он обладает необыкновенным зрением, творческой силой: «Булочная. / Булочник. / Булки выпек. / Что булочник? / Мукой измусоленный ноль. / И вдруг / у булок / погибаются грифы скрипок. / Он играет. / Всё в него влюблено» (Маяковский 1955: 249). Основываясь на этом, можно предположить, что свидетельством теургической миссии Человека становится и все творчество Маяковского, способного увидеть поэзию в обыденности. См., например, стихотворение «А вы могли бы?» и др.

В поэме «Человек» в качестве рамки и сюжетобразующей основы взята евангельская история («поэма конструируется как травестия ключевых мистериальных моментов Евангелия») (Ушаков, Семенова 2008: 457), а также предание Апокалипсиса как символа космической катастрофы. Названия главок поэмы «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского», «Возвращение Маяковского» соответствуют новозаветному сюжету. Не случайно на обложке первого издания поэмы фамилия «Маяковский» и заглавие «Человек» изображают крест, центром которого является гласная «о». Заглавия глав «Маяковский в небе», «Возвращение Маяковского», «Маяковский векам», вероятно, связаны с «Откровением Иоанна Богослова». Евангельская образность служит чистой изобразительности, подчеркивая сакральность нового представления о человеке.

Кроме подзаголовочного комплекса в тексте поэмы повторяются некоторые эпизоды евангельской истории. Так, например, молитва Христа в Гефсиманском саду – «сейчас придут, / придут за мной / и узел рассекут земной / секирами зари» (Маяковский 1955: 245), распятие Христа – «мой занавес не опустится на Голгофе» (Маяковский 1955: 246) («И завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу» [Мк. 15: 38], свадьба в Канне Галилейской – «воду в вино превращать чтоб смог» (Маяковский 1955: 248). Маяковский называет Человека «Новым Ноем», как в православной традиции нередко именуется Христос. В поэме используется большое число библейских и евангельских тем, мотивов, символов, аллюзивно упоминаются эпизоды.

Библейская образность в поэме используется не в богоборческом, кощунственном ключе, а помогает за счет пафоса слов и образов создать картину нового пришествия мессии. Маяковский создает ситуацию прямого диалога с евангельским текстом, переосмысляя его, делая акцент на божественной природе не только духа, но и тела. Это связано с поднимаемой в поэме проблемой вещности мира, материальности. Маяковский восхищается телом Человека, гармонией творения: «Две стороны обойдите. / В каждой / дивитесь пятилучию. / Называется “Руки”. / Пара прекрасных рук!» (Маяковский 1955: 247), «лучшую / шею выбрать могу, / обовьюсь вокруг» (Маяковский 1955: 247). Акцент он делает на физическую природу человека. В поэме разрушается дуальная схема плоти и духа. Маяковским воспеваются телесность человека, позволяющую создавать поэзию, творить. На небе героя Маяковского расстраивает именно отсутствие плоти. Вознесшись на небеса, его герой сохранит тоску по телесности, радостям земной жизни: «Раздражало вначале: / нет тебе / ни

угла одного, / ни чаю, / ни к чаю газет» (Маяковский 1955: 260), «Никто не толкается. / Впрочем и нечем» (Маяковский 1955: 261), «Пахучие весны развесили в селах. / Город каждый, должно быть, иллюминирован. / Поет семья краснощеких и веселых» (Маяковский 1955: 263). Даже на небесах он сохраняет эмоциональное восприятие величественности картины Вселенной: «показывая в рампе созвездий / величественную бутафорию миров» (Маяковский 1955: 260). Все восприятие Человека построено на чувственном опыте, он во всей целостности воспринимает окружающий мир. Поэтизируя свое уникальное тело, герой Маяковского сам становится идеальной вещью, физическим объектом. В статье «Новые пути слова...» А. Крученых писал о божественности каждого человека: «Трансцендентное во мне и мое... Нам не нужно посредника-символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?)» (Крученых 1967: 70-71).

Герой-странник свободно перемещается во времени и пространстве. Возносится на небо. Преодолевается граница между небесным и земным. Категории земного, дальнего врываются в описание райской жизни.

Вещи у Человека наполнены жизнью, вдохновением, искусством. Отличительной особенностью Человека является способность своей мыслью преобразовать мир, видеть творчество в быту: «Сапожная. / Сапожник. / Прохвост и нищий. / Надо / на сапоги / какие-то головки. / Взглянул / и в арфы распускаются голенища. / Он в короне. / Он принц. / Веселый и ловкий» (Маяковский 1955: 249). Человек может увидеть душу вещей, вдохнуть в них жизнь. Тема способности увидеть красоту, поэзию в обыденном была актуальна для ранней лирики Маяковского. См. стихотворение «А вы могли бы?» (1913) («А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?») (Маяковский 1955: 40).

Противоположная сторона восприятия вещного мира – Повелитель Всего («соперник мой / мой неодолимый враг» (Маяковский 1955: 252). Вещи, его окружающие, несут чисто утилитарное значение, предназначены для удовлетворения его бытовых потребностей. Все, что было одухотворено Человеком, низводится до объекта потребления Повелителя Всего: «И Бог / - его проворный повар - / из глин / сочиняет мясо фазаново» (Маяковский 1955: 253), «И вот / для него / легион Галилеев / елозит по звездам в глаза телескопа» (Маяковский 1955: 254). Акт божественного творения, раскрытие устройства Вселенной лишаются вдохновения, становятся прозой жизни. Власть Повелителя Всего безгранична, он многолик: «Их тот же / лысый / невидимый водит / главный танцмейстер земного канкана. / То в виде идеи, / то чорта вроде, / то Богом сияет за облако канув»



(Маяковский 1955: 266). Люди, идущие к нему на зов, воспринимают жизнь как пожирание, бесцельное времяпрепровождение: «Не спорьте / - зачем источник жизни дарен им. / Затем чтоб рвать, / затем чтоб портить / дни листкам календарным» (Маяковский 1955: 266). Даже творения Человека присваиваются Повелителем Всего: «Склонилась руке. / Губы волосикам / шепчут над ними они “Флейточкой” называют один / “Облачком” другой / третий сияньем неведомым / какого-то / только что / мною творимого имени» (Маяковский 1955: 255). Тема противопоставления утилитарного использования вещей и открытия души вещи, материального и духовного часто встречается в стихах Маяковского 1912-1916: («Через час отсюда в чистый переулочек / Вытечет по человеку ваш обрюзгший жир, / а я вам открыл столько стихов шкапулок, / я – бесценных слов мот и транжир. <...> / Все вы на бабочку поэтиного сердца / взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош. / Толпа озверев, будет тереться, / ошметнит ножки стоглавая вошь» («Нате», 1913 - Маяковский 1955: 56). Апофеозом материального, преобладанием вещного в человеке, отражением темы потери человеческого облика, превращения людей в вещи стало стихотворение «Надоело» (1916) («Нет людей. / Понимаете / крик тысячедневных мук? / Душа не хочет немая идти, / а сказать кому?» - Маяковский 1955: 113).

Пессимистическое окончание поэмы «Человек», предательство возлюбленной – характерная тема стихов Маяковского 1915–1916 гг. В стихотворении «Ко всему» (1916) свою судьбу (предательство самых близких) Маяковский уподобляет истории Христа («Армии подвижников, обреченным добровольцам / от человека пощады нет!» - Маяковский 1955: 104). Победа лирического героя над смертью становится актом бессилия: «Убьете, / похороните – / выроюсь». Герой стихотворения взывает к людям будущего, которые смогут понять его («Грядущие люди! / Кто вы? / Вот – я, / весь / боль и ушиб. / Вам завещаю я сад фруктовый / моей великой души» - Маяковский 1955: 105). Стихотворение «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» (1916), полное восхваления гиперболической мощи лирического героя, заканчивается строками, в которых выражен пессимистический пафос бесцельности существования героя: «...какими Голиафами я зачат - / такой большой / и такой ненужный» (Маяковский 1955: 127). Необычность лирического героя («заморский страус, / в перьях строф, размеров и рифм» - Маяковский 1955: 130) и его отторжение людьми выражено в стихотворении «России»: «Весь истыканный в думы и в пальцы, / переваливаю года. / Что ж, бери меня хваткой мёрзкой! / Бритвой ветра перья обрей. / Пусть исчезну, / чужой и заморский, / под неистовства всех декаблей» (Маяковский 1955: 131). Тема катастрофичности жизни,

всемирного разрушения отразилась в стихах «Адище городе», 1913, здесь разрушаются и гибнут даже светила: «...крикнул аэроплан и упал туда, / где у раненого солнца вытекал глаз» (Маяковский 1955: 55), «...а за солнцами улиц где-то ковыляла / никому не нужная, дряблая луна» (Маяковский 1955: 55).

Герой Маяковского, поэт, создатель упоминаемых в тексте поэм «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», обладает высшим, синтетическим взглядом на мир, он видит истинную суть явлений. Поэма может быть воспринята как метафизический опыт, попытка борьбы с Повелителем Всего. Наряду с ярким образом победы любви («И только / боль моя / острее — / стою, / огнем обвит, / на несгорающем костре / немыслимой любви» - Маяковский 1955: 272) финал поэмы пессимистичен. Фактически герой Маяковского переживает катастрофический спад от всемогущества и миротворчества до осознания малости своих сил, невозможности тягаться с демоническим двойником, Повелителем Всего. Происходит жестокий конфликт идеала и действительности, гибель лирического героя:

«Тысячью церквей  
подо мной  
затянул  
и тянет мир:  
«Со святыми упокой!»»  
(Маяковский 1955: 272)

Библейская символика в поэме «Человек» должна подчеркнуть появление нового героя, нового человека, способного изменять мир. Она поддерживает принципы создания образа романтического героя, возвышая дела нового человека, его безграничные возможности. Такая гиперболизация также способствует созданию конфликта между мощью лирического героя и его бессилием перед Повелителем Всего.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Андреева 1963:** Андреева, М. Ф. *Из воспоминаний // Маяковский в воспоминаниях современников* / Примеч. Н.В. Реформатской; Вступ. ст. З.С. Паперного. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. 731 с. (Сер. лит. мемуаров). С. 114—118.

**Брюсов 1973:** Брюсов В.Я. *Собрание сочинений в семи томах*. Под общ. ред. П.Г. Антокольского и др. Т. I. *Стихотворения. Поэмы. 1892—1909*. Вст. статья П.Г. Антокольского. Подготовка текстов Н.С. Ашукина и др. Примеч. Н.С. Ашукина и др. Оформл. худ. Е.А. Ганнушкина. М., «Худож. лит.», 1973. 672 с.

**Горький 1950:** Горький А.М. *Собрание сочинений: В 30 тт.* М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949–1955. Т. 5, 1950. С. 362–367.

Дальневосточное обозрение. 1919.

**Крученых 1967:** Крученых А. Новые пути слова... // Марков В. *Манифесты и программы русских футуристов.* München, 1967. С.70-71.

**Маяковский 1955:** Маяковский В.В. *Полное собрание сочинений: В 13 т.* / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955—1961. Т. 1. *Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912—1917 годов* / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. 1955. 464 с.

**Маяковский 1956:** Маяковский В.В. *«Мистерия Бурф»* // Маяковский В.В. *Полное собрание сочинений: В 13 т.* / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955—1961. Т. 2. [Стихотворения, поэма и пьесы 1917–1921 годов] / Подгот. текста и примеч. Н. В. Реформатской; Ред. В. Перцов. 1956. С. 167–241.

**Маяковский 1957:** Маяковский В.В. *Полное собрание сочинений: В 13 т.* М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955—1961. Т. 6. *Стихотворения 1924 года — первой половины 1925 года, поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Летающий пролетарий»* / Подгот. текста и примеч. И.С Эвентов, Ю.Л. Прокушев. 1957. С. 5-148.

**Метченко 1961:** Метченко А. *Путь к Октябрю* // *Маяковский в школе.* М.: Изд. АПН РСФСР, 1961. С. 83.

**Пастернак 1931:** Пастернак Б.Л. *Охранная грамота.* Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1931.

**Ружина 1967:** Ружина В.А. *Маяковский против религии.* Кишинев: «Карта Молдавенияскэ», 1967. 280 с.

**Семенова 2001:** Семенова С.Г. *«Новый разгромим по миру миф...» (Владимир Маяковский)* // Семенова С.Г. *Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия.* М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 144–211.

Театральная газета, 1917.

**Устрялов 2010:** Устрялов Н.В. *Под знаком революции* // Устрялов Н.В. *Избранные труды* [сост., авт. коммент. В.Э. Багдасарян, М.В. Дворковая, авт. вступ. ст. В.Э. Багдасарян]. М.: РОСПЭН, 2010. С. 197–674.

**Ушаков, Семенова 2008:** Ушаков А.М., Семенова С.Г. *Владимир Маяковский // Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов.* В 2 томах. Т. 1. Ред.-сост. А.Г. Гачева, С.Г. Семенова. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 457.

**MAIA NACHKEBIA**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

**Pessimistic Discourse:  
Baroque Lamentations and Romanticism Reflections**

The researchers emphasize significance of baroque literature and its influence on the further literary traditions. Baroque is the area of dramatic confrontation of the world and individual: individual of baroque is not a perfect one, he is weak and follows his passions. As for romanticism one of its literary traditions is seeking of life truths, motif of transience and vanity of life, but the lyrical character of romanticism has complex and many-sided inner world. Both, baroque and romanticism reflect negative attitude to life, pessimism. Baroque authors express their negative attitude to life, their dissatisfaction with complaints, weeping and wail (lamentations). Unlike Baroque, in the romanticist art authors start to seek way out of the tragic situations, discussion and arguing. Therefore, their pessimistic attitude, though frequently placed within the Biblical context, is more contemplative, this is dialogue with one's own self and it is expressed by philosophical reflections. Compared with baroque lamentations Romanticism Reflections are less emotional and more balanced.

**Key words:** Baroque, Romanticism, Lamentations, Reflections.

**მაია ნაჭყეზია**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

**პესიმისტური დისკურსი:  
ბაროკოს ლამენტაციები და რომანტიზმის რეფლექსიები**

მკვლევართა მიერ აღნიშნულია ბაროკოს ლიტერატურის მნიშვნელობა და მისი გავლენა შემდგომ ლიტერატურულ ტრადიციაზე, ხოლო ბაროკოს და რომანტიზმის ურთიერთმიმართების საკითხები ბოლო წლებში მკვლევართა ინტერესის სფეროში მოექცა და ყურადღებას იქვეცხს როგორც ამ ორი მხატვრული სისტემის მსგავსებანი, ისე განსხვავებანი. სხვადასხვა ეროვნულ ლიტერატურებში ბაროკოს გავლენა რომანტიკოსთა შემოქმედებაზე მოტივებისა და სახეების ფუნქციონი-

რების დონეზე აისახა, სიკვდილ-სიცოცხლის, ადამიანის ცხოვრების ამაოების, სწრაფწარმავლობის მარადიული საკითხებზე დაფიქრებით ბაროკოსა და რომანტიზმის ლიტერატურა ერთმანეთს ენათესავება.

**ბაროკო.** ბაროკო წარმოადგენს სამყაროსა და ადამიანის დრამატული დაპირისპირების მოედანს. სამყარო მასში წარმოდგენილია როგორც რალაც გრანდიოზული, დაუმორჩილებელი და სტიქიური, ხოლო ადამიანი კი ერთსა და იმავე დროს არის მისი გამუყოფელი ნაწილიც და მისი, ცხოვრებისეული ქარიშხლის მიერ დევნილი უმნიშვნელო მარცვალი. ადამიანი არ არის სრულყოფილი, იგი სუსტია და ვნებებს ემორჩილება, ეს კი ტრაგიკულია. ამიტომაც არის განმსჭვალული დიდი პესიმიზმით მთელი ბაროკო, მაგრამ არა მოწყინებით, რადგან არსებობს ღმერთი და მასთან ერთად უმაღლესი სამართლიანობა და ყოველივეს არსი. ბაროკოს წარმავლობის თემასთანაა დაკავშირებული ადამიანის განცდები, რომლებიც ალბეჭდილია ღრმა პესიმიზმით და საკუთერი უძლურობის შენებით.

ბაროკოს ავტორებისთვის დამახასიათებელია ცხოვრების უაღრესად დრამატული აღქმა და განსაკუთრებული ყურადღება ტრაგიკული მოტივებისადმი, რაც გამოიხატება შემოფოთებით, დაბნეულობით, განწირულობის განცდით. რომანტიზმის ლიტერატურული ტრადიციის ერთ-ერთ თავისებურებას კი ცხოვრებისეული ქმშარიტების ძიების, კერძოდ, ცხოვრების სწაფწარმავლობისა და ცხოვრების ამაოების მოტივი წარმოადგენს.

ტრაგიზმი ცხოვრებისულ წინააღმდეგობათა მხატვრული ათვისების ერთ-ერთი და, შეიძლება ითქვას, უმნიშვნელოვანესი ფორმაა. გონებაგანწყობის თვალსაზრისით ტრაგიზმის მხატვრული გამოვლინებაა სევდა, ჭმუნვა, მწუხარება და თანაგრძობა. ტრაგიკულის საფუძველში ადამიანის ან ადამიანთა ჯგუფში მომხდარი გადაუჭრელი კონფლიქტები ძევს, მაგრამ მათთან შერიგებაც შეუძლებელია. საერთოდ, ტრაგიკულის ტრადიციული გაგება არისტოტელეს სახელს უკავშირდება („მსჯელობა ტრაგედიაზე“), ხოლო თეორიულ დამუშავებას კი ეს ცნება უნდა უმაღლობედ რომანტიზმის ესთეტიკასა და ჰეგელს. ტრაგიკული გმირი რომანტიზმში განიხილება, როგორც ძლიერი, მონოლითური, ერთიანი ადამიანი, რომელიც ცხოვრებასთან დაპირისპირებაში აღმოჩნდა და ამიტომ იგი ტანჯვისა და სიკვდილისთვის არის განწირული. ტრაგიკული ლიტერატურაში ერთდროულად ალბეჭდავს ადამიანური ღირებულებათა დაკარგვისა და გაუფასურების აუნაზღაურებლობას და, იმავე დროს, რწმენას ადამიანისადმი, რომელიც არის მამაცი და საკუთარი თავის ერთგული რჩება გარდაუვალი და-

მარცხების წინაშეც კი. ტრაგიკული სიტუაციები ასევე მოიცავს ადამიანის დანაშაულის განცდასა და გრძნობას. ტრაგიკულის ცნება უნივერსალურია ჰეგელთან, რომელის მოსაზრებების თანახმად ტრაგუკული გმირი უკვე მცხოლოდ იმიტომ არის დამნაშავე, რომ იგი დადგენილ და ჩამოყალიბებულ წესრიგს არღვევს ([http://www.capta.ru/book1100\\_33.shtml](http://www.capta.ru/book1100_33.shtml)).

**ბაროკოდან რომანტიზმისკენ.** ამ თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვანია სასულიერო მწერლობაში „ეკლესიასტეს“, მსოფლიო გოდების, ლირიზმის მოტივები. ქართული ბაროკოს ლიტერატურაში (ე.წ. „აღორძინების ხანა“ მკვეთრად იჩენს თავს ის ტენდენციები, რომლებმაც საფუძველი შეამზადეს რომანტიზმისთვის. საერო მწერლობის ამ თემას განზოგადებულად კ. კეკელიძემ „სოფლის მღურვის“ მოტივი უწოდა, ხოლო თუ ამ საკითხს ლიტერატურული მიმართულებებისა და მიმდინარეობების ტერმინოლოგიური აპარატით განვიხილავთ, ეს არის ის პესიმიზმი, რომელიც დამახასიათებელია ბაროკოს ლიტერატურისთვის საერთოდ და კერძოდ ბაროკოს პოეზიისთვის. აქვეა განსახილველი სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემაზე დაფიქრება და გამოსავლის ძიება, რომელსაც ბაროკოს ავტორები რელიგიური დოგმების დაცვაში ხედავენ. ამის შესანიშნავი ნიმუშია არჩილის „გაბასება კაცისა და სოფლისა“. თეიმურაზთან პირველად იჩენს თავს ინდივიდუალიზმი, ჩანს პოეტური და არა ანონიმური „მე“, პირადი განცდების გადმოცემა და პირადი ემოციების გამოხატვა, ხშირია შორისდებულები და ემოციური ექსკლამაციები.

ე.წ. „აღორძინების ხანის“ მწერლობის მნიშვნელობას ქართული რომანტიზმისთვის აღნიშნავდნენ თავის ნაშრომებში მეცნიერები: კ. კეკელიძე, ალ. ბარამიძე, გ. ქიქოძე, პ. ინგოროყვა, გ. ჯიბლაძე, ა. განერელია, გ. ასათიანი, დ. გამეზარდაშვილი, განსაკუთრებით ვრცლად ეს საკითხი შეისწავლა და გააშუქა მანანა კაკაბაძემ წიგნში „ქართული რომანტიზმის ეროვნული საფუძვლები“ (კაკაბაძე 1983).

ქართველ მკვლევართა ნაშრომებში აღნიშნულია „ე.წ. აღორძინების ხანის“ მწერლობის მნიშვნელობა ქართული რომანტიზმისთვის, მაგრამ ამჯერად XVII-XVIII სს ქართულ ლიტერატურას ჩვენ განვიხილავთ როგორც ბაროკოს მხატვრულ სისტემას და გამოვყოფთ მის მთავარ მახასიათებლებს. ბაროკო ცხოვრებისადმი უარყოფითი დამოკიდებულებით ატრის განმსჭვალული. წარმავლობის და ამაოების მოტივთანაა დაკავშირებული ადამიანის განცდები, რომლებიც აღბეჭდილია ღრმა პესიმიზმით და საკუთერი უძლურების შეგნებით. ხოლო რაც შეეხება რომანტიზმს, უაღრესად მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ მან შექმნა

ისეთი თავისუფალი პოეტური ფორმები, რომლებიც მორგებულია კონკრეტულ ლირიკულ სიტუაციაზე და სრულყოფილად ასახავს იმ კონკრეტულ ლირიკულ სიტუაციას, რომელიც პოეტმა განიცადა: ეს არის ინდივიდუალური, ავტორისეული სახის, ავტორისეული ჰაბიტუსის შექმნა. ამოტომაც, რომანტიზმის ლირიკულ გმირს რთული და მრავალნახნაგოვანი შინაგანი სამყარო აქვს. ორივე მიმდინარეობაში, როგორც ბაროკოში, ისე რომანტიზმში აისახა ცხოვრებისადმი უარყოფით დამოკიდებულება, პესიმიზმი. სწორედ ქართული ბაროკოსა და რომანტიზმის ტექსტებში პესიმისტური დისკურსის შესწავლას და მისი თავისებურებების გამოვლენას ეძღვნება წინამდებარე ნაშრომი.

მნიშვნელოვანი გარდატეხა მდგომარეობს იმაში, რომ რომანტიზმმა უარი თქვა ჟანრულ ნილაბზე და ინდივიდუალური, ავტორისეული სახე გამოავლინა. აქვე უნდა ითქვას, რომ რომანტიზმში ხდება მზა, დაშტამპული სტილური სიტყვიდან გადასვლა კონკრეტულობის მქონე სიტყვაზე, რომელიც ავტორისეულ ხედვას ასახავს და მასასადამე გვევლინება, როგორც ანბიჯი რიტრიკული აზროვნებიდან ინდივიდუალურ, ავტორისეულ აზროვნებაზე გადასვლისა. რომანტიკოსების მონაპოვრად უნდა ჩაითვალოს ახალი ლირიკული გმირის აღმოჩენაც – გმირისა, რომელსაც აქვს რთული, მრავალნახნაგოვანი შინაგანი სამყარო.

რომანტიკოსი პოეტები მიმართავენ ლირიკული ემოციების ანალიტიკური დანაწევრების მეთოდს, სწავლობენ სხვადასხვა ფსიქოლოგიური მდგომარეობების მოტივებს, თვალს ადევნებენ მათ დინამიკას. ამის წყალობით რომანტიკოსების პოეზიამ შეიძინა შინაგანი კონფლიქტურობა და ახალი ლირიკული სიუჟეტი, ხოლო ლირიკული გმირის ემოციებმა — მძაფრი დაძაბულობა. პრინციპული მნიშვნელობის ახალი მოვლენა, რომლითაც აღბეჭდილია ალ. ჭავჭავაძისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია ეს არის ფილოსოფიური ლირიკა: ფილოსოფიური მედიტაციის, პოეტური რეფლექსიების ჟანრი, რომლის მიზანი და არსი პიროვნების თვითშემეცნება. რომანტიზმის ინტერესი ადამიანის პიროვნებისადმი უსაზღვროა და იგი მოიცავს ყოფიერების ფილოსოფიური ასპექტების, ბუნების საყოველთაო კანონების და კაცობრიობის ისტორიული განვითარების გააზრებას. მასასადამე, რომანტიზმმა პიროვნების სრულიად ახლებური კონცეფცია შეიმუშავა და გამოავლინა მისი შინაგანი სამყარო მთელი თავისი წინააღმდეგობებითა და სირთულეებით. თამარ ლომიძე განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობა „მე“-ს კონცეფციას ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედებაში და ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ რომანტიკულ ლიტერატურაში პიროვნების „მე“ გარკვეული სიმრავლის (რამდენიმე „მეს“

სახით) წარმოგვიდგა, რამაც საფუძველი ჩაუყარა ე.წ. „ორეულების პოეტის“ დამკვიდრებას, ამ რაკურსით აქვს მას განხილული ნილოლოზ ბარათაშვილის „მერანი“, სადაც „მეს“ ორული არის „შენ“ — მერანი. ლექსში ლირიკული გმირი პასიურია, ხოლო აქტიურობა, ქმედების უნარი დაკავშირებულია მწერანთან, რომელიც ლირიკული გმირს „ბედის სამზღვრისკენ“ მიაქროლებს (თამარ ლომიძე 2014: 95-103).

\* \* \*

აუცილებლად მიგვაჩნია ნაშრომში გამოყენებული იმ ტერმინების განმარტება, რომლებზეც შემდგომში მოხდება აპელირება.

### **Lamentatio → რელიგია → ბაროკო**

ბაროკოს ავტორები თავის უარყოფით განწყობას, უკმაყოფილებას ცხოვრებისადმი გამოხატავენ მღურვით, მოთქმითა და გოდებით, ამიტომ ამ უალრესად ემოციურ განწყობას ლამენტაციად მოვიხსენიებთ (ლათ. *lamentatio* -დან ტირილი, ვაება, გოდება). მას ლეიტმოტივად რელიგიური დოგმები გასდევს და ეს ორგანულია ღრმად რელიგიური ბაროკოს ლიტერატურისა და ხელოვნებისთვის, რომელიც ვითარდებოდა რელიგიური დაპირისპირებების ფორნზე. ამ ცხოვრებისეულ დაპირისპირებათა ათვისების და ემოციური შეცნობის ერთ-ერთი ფორმა ტრაგიზმია. განწყობის თვალსაზრისით მას შეესაბამება ჭმუნვა, დარდი და თანაგრძნობა. ამჯერად ქართულ ბაროკოს პოეზიაზე გვაქვს საუბარი კონკრეტულად, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მაგალითად ფრანგულ ბაროკოში ფილოსოფია და ფილოსოფიური აზრები პასკალის ფილოსოფიური ნააზრებიდან „აზრები“-დან შევიდა.

ამაოების მოტივი: „ამაოება ამაოთა, ყოველივე ამაო“ (*Vanitas vanitatum, omnia vanitas...*). ბაროკოს ფილოსოფიურ ბაზად „ეკლესიასტე“ იქცა, რომელშიც ამ ეპოქის ავტორებმა მათთვის ყველაზე ორგანულ ტექსტს მიაკვლიეს. მასში დახატული ბრძენის სახე, რომელმაც ყველაფერს მიაღწია, რაზეც ადამიანმა შეიძლება იოცნებოს, განიცადა ყველაფერი და მივიდა დასკვნამდე: „რამეთუ ესეცა ამაო და ჯდომა სულისა!“ (ეკლესიასტე 2: 26). სამყაროს წრებრუნვა უცვლელია, ხოლო ღვთის გზები შეუცნობელი. ეკლესიასტეს ანტინომიურობა მაგნიტივით იზიდავდა ბაროკოს ეპოქის ავტორებს, რომელთათვისაც ანტიუზა სააზროვნო სისტემას წარმოადგენდა. წარმავალ, ამოუხსნელ სამყაროში ეკლესიასტე ადამიანის სულიერ ძიებებს პასუხობდა და ამიტომ იქცა მის დევიზად „ამაოება ამაოთა, ამაოება ამაოთა, ყოველივე ამაო“ (ეკლესიასტე 1:2). ამაოებას განცდა, ადამიანისა და მისი ყოფიერების წარმავლობის თემა ხშირად ისმის გრიფიუსის პოეზიაში: „რად მეძახით, სადაც ყოველივე იმსხვრევა, ქრება, ყოფნა იცვლება



არყოფნით და სიამე — გლოვით!”. ამაოების განცდას უკავშირდება სამყაროს მეტამორფოზის, მისი მარადიული ცვალებადობის თემას: „არაფერია ისეთი მარადიული, როგორც ცვალებადობის მუდმივობა” (ონორე დ'ურფი) (ნაჭყებია 2016).

თეიმურაზ პირველის და დავით გურამიშვილის პოეზიის ინდივიდუალში და გოდების კილო რამდენჯერმე იქნა დაპირისპირებული რომანტიკოსთა განწყობასთან (კაკაბაძე 1983: 160). თეიმურაზის, მეფისა და პიროვნების ტრაგიზმი და ბედის სიმუხტლე ეპოქალური ხასიათისაა. იგი თავისი ეპოქის სულისკვეთებას გამოხატავს: საქართველოს სასტიკ ბედისწერას, ტრაგიზმით აღსავსე მოვლენებს. განცდების ამგვარი ექსტერიორიზაცია დამახასიათებელია ბაროკოს ლიტერატურისთვის. ამიტომაც, რომ ამ მიმართულებით ჩატარებულმა კომპარატივისტულმა კვლევებმა გამოავლინეს ის ფაქტი, რომ ე.წ. აღორძინების ხანის ლიტერატურა თავისი თემებით, მოტივებით, სტილური ხერხებით სრულად შეესაბამება ევროპილი ბაროკოს ლიტერატურას თავისი თვითმყოფადი, ეროვნული გამოვლინებებით. თეიმურაზ პირველით იწყება ახალი ეპოქა ქართული პოეზიის ისტორიაში, რომელიც სრულად შეესაბამება ევროპულ ბაროკოს. თეიმურაზმა შემოიტანა რიგი საკითხებისა და თემებისა, რომლებიც მანამდე არ არსებობდა ქართულ პოეზიაში, ახალმა ეპოქამ შემოიტანა ახალი თემები და მოტივები, სადაც წამყვანია კაცობრიობისთვის კარგად ნაცნობი განცდები და ტკივილები და მოთქმა ბედისწერის სისასტიკისა და დაუნდობლობის გამო (კაკაბაძე 1983: 162). ბაროკოს ლიტერატურული მიმდინარეობით განსაზღვრულ პოეზიაში იწყება ახალი ხანა, რომელიც ქართული საერო პოეზიისთვის მანამდე უცხო საკითხებს აყენებს. თეიმურაზის მიერ დამკვიდრებული, “სოფლის მღურვის” მოტივი, რომელიც იმანენტურია ევროპული ბაროკოსთვის. მან ზუსტან გამოხატა ეპოქის მაჯისცემა და მსოფლშეგრძნება და მსოფლალქმა“. ამ პერიოდისთვის, რომელსაც იმდენი ტკივილი ანუხებდა და ვერ ჰპოვებდა გამოსავალს და სულის შვებას, უცებ მთავრად შესაფერისი ფორმა მის კაემანთა გამოსახატვისთვის, სადაც შეეძლო სულის ნუხილთა გადმოღვრა და დაგუბებული სათქმელის აღმოთქმა. ეს იყო ის, რასაც ეძებდა მწუხარე, უბედურებისგან გაოგნებული სული და ჰპოვა ნუგეშად, მის ტანჯვათა გამომხატველად და შვებით ამოისუნთქა, ამიერიდან მოყოლებული, თეიმურაზისგან დანერგილი, “სოფლის სამღურავის” თემა იქცა ქალთველ პოეტთა საყვარელ თემად, რომელიც მათ სულიერ წონასწორობასა და მათი სამშობლოს ბედ-იღბლის გამოხატულებას მეტად კარგად შეესადაგა. ეს თემა საოცრად გაიზარდა, იგი განავრცო არა მარტო თეიმურაზთან ახლო მდგომმა პოეტთა წრემ და მისმა შემდგომმა, იმავე ეპოქასთან

დაკავშირებულმა პოეტებმა – ვახტანგ VI და დავით გურამიშვილი, არამედ თვით XIX საუკუნეშიაც, ამ თემის გამოძახილს ფართოდ ვხვდებით რომანტიკოსთა შემოქმედებაში – ალექსანდრე ჭავჭავაძის, გრიგოლ ორბელიანის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ვახტანგ ორბელიანის, მამია გურიელის და სხვ. პოეზიაში. რომანტიკოსთა მთელმა პლედამ მიიღო თეიმურაზის მიერ დანერგული თემა და ამისთვის მათ ჰქონდათ საკმაო საფუძველი. თეიმურაზის მიერ ამოკენესილი სოფლისადმი მდურვა შესანიშნავად შეესადაგა ახალი მიმართულების პოეზიას, რომანტიზმის სახელით ცნობილს (კაკაბაძე 1983: 162-163).

თეიმურაზ პირველმა ცხოვრებით უკმაყოფილობა, სულიერი შფოთვა, ტანჯვა და იმავდროულად სარწმუნოების ერთგულების, რწმენის აუცილებლობა „სოფლის სამღურავში“ ამგვარად ჩამოაყალიბა:

*სულო ნიადაგ ნვლილდები, ლხინი აროდეს მოგვეცა,  
ტანჯვისა მზა არს ლახვარი, საკრავად გულსა მო გვეცა,  
გიჯობდა ეკლესიისა კარი ნიადაგ მოგვეცა,  
და ცრემლითა მოლი მოგერწყო, ტანს მუდა ძაძა მოგვეცა.  
(„სოფლის სამღურავი“)*

ან *შენ ცოდვილო სულო ჩემო, სიკვდილს რად არ მოელოდი?  
ჯოჯოხეთში ქვა დაგკრიბონ, არ დაგრიდონ, მოელოდი.  
შენთვის ყოვლგან ღირებულია, მზემან დაგკრას – მოელოდი  
და კერპთ-მსახურთა განვეშორენით, არსად გვხადოს მოელოდი.  
(„სოფლის სამღურავი“)*

*რად სოფელი, სხვა არ დასწვი ჩემებრ, მე შენ დასადაგე?  
გლახ ლახვარი სასიკვდინე ყველა მე მკარ, დასად აგე?  
დამიკარგე ძე, ასული, ძმა არ ვიცი, და სად აგე?  
სხვა ნაყოფი მათებრ ტურფა რა აშენ და სად აგე?  
(„გაზაფხულისა და შემოდგომის შედარება“)*

ან *ხმელთა მფლობელსაც არ ასცდეს ბოლოს დაცემა მეხისა,  
და მას დაუდუმდეს ბაგენი, ველარვის შეუჭეხისა.*

თეიმურაზ პირველისთვის, მეფე მგოსანისთვის, მეფობა არ არის ბედნიერება, ტახტი, წუთისოფელი „უხანოა“, ხოლო მეფეთა ცხოვრება კი მწარე:

*სრულ განსაცდელში დავლიე ჩემნი ჟამნი და დღენია  
სხვა ვისმე ჩემნი პატიჟნი არც ვის კი ამბად სმენია.*

ვახტანგ მეექვსეს პოეზიაშიც საოცარი რელიეფურობით აისახა გამოუვალი მდგომარეობის სიმძიმე და უსასოობა:

*გამსაჯა მინყივ სოფელმან, უფრო ყველასგან აჯამა,  
არ შემინყალა არათი, არ გამომართვა აჯამა-მა,  
ამავსებინა ცრემლითა კალთა, ფიალა, აჯამა,  
მწვე მომანყინა სოფლისა ასე უბრალოდ გარჯამა*

ან *დამწვა სოფლისა სცდურმან, ველარა სცემოს მაჯამა.*

გურამიშვილის შემოქმედებაში ლამენტაციის – მოთქმისა და გოდების შედეგრი, რა თქმა უნდა, ღრმად რელიგიურ თემას, ქრისტეს ჯვარცმას უკავშირდება. ქრისტიანული აღმსარებლობისათვის თითქმის ტრივიალურად ქცეული დახასიათებები, ისეთი ჩვეულებრივი ტერმინოლოგია, როგორიცაა კარგი, ავი, ბოროტი, კეთილი — გურამიშვილის ექსპრესიულ მეტყველებაში ერთმანეთში მიჯრით მიწყობილ ანტითეზებში მძლავრ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს.

*ვაი, რა კარგი საჩინო, რა ავად მიგიჩინესო,  
ბოროტისაგან კეთილი შურით ვერ განარჩიესო,  
მაცხოვრებელი შენ მათი წამწყმედად მიგიჩნიესო,  
დიდება მოთმინებასა, შენსა უფალო იესო.*

გურამიშვილი ბაროკოსთვის დამახასიათებელ ბინარული ოპოზიციების ოსტატია, თავის განცდების იგი ანტითეზათა წყვილებით გადმოსცემა:

*გული ღონდება, ვინყო გოდება,  
ვაი სანუთრო, ცრუი სოფელო,  
ბორენა-გოდება, რაც მაგონდება  
ვაი სანუთრო, ცრუო სოფელო!  
რად მშვა დედამან, შავმა ბედამან,  
ვაი სანუთრო, ცრუო სოფელო!*

ემოციური დატვირთვის, განცდების სიძლიერით კი ჩვენი აზრით, მისი ეს სტრიქონები გამოირჩევა, რომლებშიც ბაროკოს გახლეჩილი, გაორებული ადამიანის სულის ტრაგიკული განცდაა გადმოცემული და გამთლიანების ვედრება ისმის.

*თუ ხარ ღვიძილი, რაღა არს ძილი?  
თუ ხარ სიმაძღრე, რა არს შიმშილი?  
თუ ხარ სიცოცხლე, რაღა არს სიკვდილი?  
იყავ ერთ-ერთი, ინამე ღმერთი!*

### **Reflexio → ფილოსოფია → რომანტიზმი**

ბაროკოსგან განსხვავებით, რომანტიკოსების შემოქმედებაში იწყება გამოსავლის ძიება ტრაგიკული სიტუაციიდან, მსჯელობა და განსჯა, ამიტომ, მათი პესიმისტური განწყობა, მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად ბიბლიის კონტექსტში თავსდება, უფრო ჭვრეტელობითია, ეს არის დიალოგი საკუთარ თავთან და მას ფილოსოფიური რეფლექსიებით გადმოსცემენ, ისინი ბაროკოს ლამენტაციებთან შედარებით ნაკლებემოციური და განონასწორებულა. რეფლექსია ადამიანის მიერ საკუთარი პიროვნების, შესაძლებლობებისა და უნარების გაცნობიერებაა. როგორც წესი, რეფლექსია ადამიანის ხელთ არსებულ ცოდნასა და წარსულში მიღებულ გამოცდილებაზე დამოკიდებული. რეფლექსია (ლათ. reflexio) ნიშნავს „უკან მიბრუნებას“, ფიქრს საკუთარ „მეზე“, მდგომარეობაზე, საქციელზე, წარსულ მოვლენებზე. ამრიგად, ეს არის „საუბარი საკუთარ თავთან“. ამასთან ერთად, რეფლექსია, თვითანალიზი, დამოკიდებულია თავად ადამიანის განათლებაზე და მის ზნეობრივ პრინციპებზე. ტრადიციულ ფსიქოლოგიაში განსხვავებენ სხვადასხვა სახის რეფლექსიას, საიდანაც პიროვნული შემეცნების ობიექტია თავად შესამეცნებელი პიროვნება, მისი თვისებები, ქცევა, სხვებთან ურთიერთობის სისტემა. რაც შეეხება ინტელექტუალური შემეცნებას, იგი გამოიხატება სხვადასხვა სახის ინტელექტუალური საქმიანობით და ანალიზით, მათ შორის ცხადია, ერთ-ერთი საქმიანობა, სწორედ ლიტერატურული შემოქმედებაა. აქვე მოიაზრება საუბარი საკუთარ თავთან, – „დღიურების“ ფორმა, მაგალითად ჩვეულებრივი დღიური, მხატვრული ალბომი, ასე ფართოდ გავრცელებული რომანტიზმის ეპოქაში, ციტატების კრებული უბის წიგნაკში და სხვა. ფსიქოლოგიაში არის ლიტერატურის სპეციფიკური ხერხების მეშვეობით საკმაოდ სრული, დაწვრილებითი და სიღრმული ასახვა გამოგონილი პიროვნების (ლიტერატურული პერსონაჟის) გრძნობებისა, აზრებისა და განცდებისა (ესინი). „სულიერი ცხოვრების კვლევა მთელი მის წინააღმდეგობრიობითა და სიღრმეებით“ (გინზბურგი) (ზოლოტუხინა 2009: О. Золотухина. <http://www.elib.grsu.by/katalog/137661-256675.pdf>).

**რამიფიკაციები: მოდერნიზმი – „ვერცხლის საუკუნე“.** საინტერესოა ამ ორი მსოფლმხედველობითი პრინციპის შერწყმის პროცესი რუსეთის „ვერცხლის საუკუნის“ მაგალითზე: რუსეთში XX საუკუნის

დასაწყისი ალბეჭდილი 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 ფრაგმენტი 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 განევრცოთ, 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\*.

**რომანტიზმი.** როგორც უკვე ვთქვით, რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია ისეთი თავისუფალი პოეტური ფორმების შექმნა, რომლებიც მორგებულია კონკრეტულ ლირიკულ სიტუაციაზე და სრულყოფილად ასახავს იმ კონკრეტულ ლირიკულ სიტუაციას, რომელიც პოეტმა განიცადა. უფრო რომ დავაკონკრეტოთ, ეს არის უარის თქმა ჟანრულ ნიღაბზე და ინდივიდუალური, ავტორისეული სახის, ავტორისეული ჰაბიტუსის შექმნა. აქვე უნდა ითქვას მზა, დაშტამპული სტილური სიტყვიდან გადასვლის შესახებ კონკრეტულობის მქონე სიტყვაზე, რომელიც ავტორისეულ ხედვას ასახავს, ანუ ეს არის რიტრიკული აზროვნებიდან ინდივიდუალურ, ავტორისეულ აზროვნებაზე გადასვლა.

რომანტიკოსების მონაპოვრად უნდა ჩაითვალოს ახალი ლირიკული გმირის აღმოჩენა – გმირისა, რომელსაც აქვს რთული და მრავალნაზნაგოვანი შინაგანი სამყარო.

---

\* ვრცლად ამის შესახებ იხილე ჩვენი სტატია: მაია ნაჭყებია „Vanitas vanitatum“ და „ცხოვრება — სიზმარია“ გალაკტიონის „ვილანელში“ (მოტივების დიალოგურობა: ბაროკო და მოდერნიზმი). X საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოდერნიზმი ლიტერატურაში. გარემო, თემები, სახელები\*. მასალები. 2017.

რომანტიკოსი პოეტები მიმართავენ ლირიკული ემოციების ანალიტიკური დანაწევრების მეთოდს, სწავლობენ სხვადასხვა ფსიქოლოგიური მდგომარეობების მოტივებს, თვალს ადევნებენ მათ დინამიკას. ამის წყალობით რომანტიკოსების პოეზიამ შეიძინა შინაგანი კონფლიქტურობა და ახალი ლირიკული სიუჟეტი, ხოლო ლირიკული გმირის ემოციებმა — მძაფრი დაძაბულობა.

პრინციპული მნიშვნელობის მოვლენა არის ის ფაქტი, რომ ქართველ რომანტიკოსთა ლირიკაში შემოიჭრა ფილოსოფიური განსჯები. ალ. ჭავჭავაძისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია ეს არის ფილოსოფიური ლირიკა: ფილოსოფიური მედიტაციის, პოეტური რეფლექსიების ჟანრი, რომლის შინაარსის და არსი არის პიროვნების თვითშემეცნება. რომანტიზმის ინტერესი ადამიანის პიროვნებისადმი და იგი მოიცავს ყოფიერების ფილოსოფიური ასპექტების, ბუნების საყოველთაო კანონების და კაცობრიობის ისტორიული განვითარების გააზრებას.

განსაკუთრები ღრმა არის რეფლექციაში „გოგჩაში“. ძველი ნანგრევები იწყებს მოგონებათა და ისტორიაში ჩაღრმავების მთელ ტალღას, ამაობებასაც და ყოველივეს წარმავლობას ყველაზე მკვეთრად ადამიანის სწორედ ნანგრევებად ქცეულ ოდესღაც დიდებულ შენობებთან გრძობს და განიცდის და ამიტომაც ალექსანდრე ჭავჭავაძის რეფლექსიები ესოდენ სულისშემძვრელი და დამაფიქრებელი.

საერთოდ, ბაროკოსა და რომანტიზმის კომპარატიული ანალიზისას განსაკუთრებით მკაფიოდ იკვეთება ერთი რამ: ის, რომ, ბაროკო, რიტორიკული ეპოქა დასრულებულია და რომანტიზმს ახალ ეპოქას მოაქვს ახალი პოეტიკა... ჩერნო.. ჩავუმატოტრადიციული პოეტიკის დაძლევის ცდა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ალ. ჭავჭავაძის ლირიკის პატრიოტული და სოციალური კრიტიკის შემცველ ლექსებში. ამ თვალსაზრისით საგანგებო ყურადღებას იქცევს „ცაჰ, სოფელსა ამას“; „ეჰა ჩემო ოცნებავ“, „დიმიტრი დ.“... „გოგჩაქში“ რომანტიკულ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული ჟანრის — ფილოსოფიური ლირიკის ამ საყურადღებო ძეგლში, დიდი მხატვრული ძალით გამოხატული მსოფლიო სევდა, გამოწვეულია ადამიანის წარმავლობის შეგნებით, იმით, რომ ეს ნანგრევები (ლაშქარაძე 249-251)

*აჰა, ქალაქთა ჩინებულთა ხვედრი უცილო,  
აჰა, ჩვენისა მომავლისაც ნამდვილი ხატი;  
მხოლოდ ანმყოზე რას დაბმულხარ, ხედვავ ბრმობილო!*

„გოგჩაში“ პესიმისტური განწყობა გამონწვეული გარდაუვალი გახადგურების გაცნობიერებით:

*რავდენგ ზის მთვარეს, თავ-მომწონეს მათთან შთახედვით,  
უგრძნვია თვისი ჩავრულ-ყოფა და მოღრუბლვილა!  
მაგრამ რა?! დროსა მსრველის ცელით, ყოვლთა წარწყმედით,  
ციურთა მჯობი მშვენებლობაც სხვათებრ მოსთვლილა!*

აღ. ჭავჭავაძე წარმოგვიდგება ახალი მხატვრული ხედვის პოეტად, რომელიც, დაფიქრებული ადამიანის ბედზე და ცხოვრების წარმავლობაზე, ბუნების კონკრეტული პეიზაჟის ხატვისას, მასში ღრმა განცდებს არეკლავს და ადამიანის გრძნობები ერთიენდება დედა ბუნებასთან, რაც რომანტიკული პოეზიის ერთ-ერთი ძირითადი დამახასიათებელი ნიშანია.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება კი ფილოსოფიურ რეფლექსიური ლირიკის საუკეთესო ნიმუშია, სადაც მან არაერთი შედეგრი შექმნა: „ფინრნი მტკვრის პირას“, „სულო ობოლო“, „სულო ბოროტო“, „მერანი“. ლევ ტოლსტოის აქვთ თავის ცანანერებში ასეთი სიტყვები: ყველა, ვინც კი ცხოვრების არსზე ცაფიქრებულა, უკვე ფილოსოფოსი არისო. ეს მთელი სისრულით მიემართება ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებას. გარდა ამისა, არსებობს მოსაზრება, რომ ფილოსოფოსობის ასაკი ეს არის ყმანვილობა და ახალგაზრდობა, როდესაც დამოუკიდებელ ცხოვრებაში შედის ადამიანი, როდესაც პირისპირ ეჯახება ცხოვრებისეულ სირთულეებსა და უსამართლობას. ყოველივე ეს, დაფიქრება, ანალიზი, თვითჩაღრმავება — ვირტუოზულად გამობს-ატა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა პოეზიის ენით:

*მინც რა არის ჩვენი ყოფა - წუთისოფელი,  
თუ არა ოდენ სანყაული აღუვსებელი?  
ვინ არის იგი, ვის თვის გული ერთხელ აღევსოს,  
და, რაც მიეღოს ერთხელ ნატვრით, ისი ეკმაროს?  
თვითონ მეფენიც უძლეველნი, რომელთ უმაღლეს  
ამაო სოფლად არღა არის სხვა რამ დიდება,  
ჰშოფთვენ და დრტვინვენ და იტყვიან: „როდის იქნება,  
ის სამეფოცა ჩვენი იყოს?“ და აღიძვრიან  
იმავე მიწისთვის, რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან...  
თუნდ კეთილ მეფე როდის არს მოსვენებული?  
მისი სიცოცხლე - ზრუნვა, შრომა და ცდა ქებული;  
მისი ფიქრია, თუ ვით უკეთ მან უპატრონოს  
თავისს მამულსა, თვისთა შვილთა, რომ შემდგომსა დროს  
არ მისცეს წყევით თვის სახელი შთამომავლობას!..  
მაგრამ თუ ერთხელ სოფელსაც უნდ ბოლო მოეღოს,*

*მაშინ ვილამ თქვას მათი საქმე, ვინ სადღა იყოს?..  
მაგრამ რადგანაც კაცნი გვექვიან - შვილნი სოფლისა,  
უნდა კიდევცა მივსდითო მას, გვესმას მშობლისა.  
არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს,  
იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს.*

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. რომანტიზმის ლიტერატურასაც „ექლესიასტეს“ მოტივები ასაზრდოებდა, როგორც მანანა კაკაბაძე წერს თავის ფუნდამენტურ გამოკვლევაში, რომანტიკულ ლიტერატურას „ექლესიასტეს“ მრავალსაუკუნოვანი სევდა კვებავდა. ბარათაშვილის უდიდესი სევდა გამოწვეულია უდიდესი მართობით, რომელთან შედარებითაც არაფერია ადამიანთა დაკარგვით გამოწვეული მარტოობა და ტკივილები, რადგან ამ ტკივილებს პოეტი შველის სამყაროს კანონთა ფილოსოფიური განსჯით და მომავლის რწმენით (კაკაბაძე 1983: 105). ბარათაშვილის ეკლესიასტესეული სევდით გამოწვეული ფილოსოფიური რეფლექსების ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია მისი „სული ობოლი“:

*ნუ ვინ იტყვის ობლობისა ვაებას,  
ნუ ვინ სჩივის თავის უთვისტომობას!  
საბრალოა მხოლოდ სულით ობოლი,  
ძნელდა პოვოს, რა დაკარგოს მან ტოლი!  
მეგობართა, ნათესავთ მოკლებული,  
ისევ ჩქარად ჰპოვებს სანაცვლოს გული;  
მაგრამ ერთხელ დაობლებული სული  
მარად ითმენს უნუგეშობას კრული!  
არღარა აქვს მას ნდობა ამა სოფლის;  
ეშინიან, იკრძაღვის, არღა იცის,  
ვის აუწყოს დაფარული მან გრძნობა,  
ეფიქრება ხელმეორედ მას ნდობა!  
ძნელი არის მარტოობა სულისა:  
მას ელტვიან სიამენი სოფლისა,  
მარად ახსოვს მას დაკარგვა სწორისა,  
ოხვრა არის შვება უბედურისა!*



**ბაროკოსა და რომანტიზმის ფორმა და სტილი.** „ფორმა ძვირი ღირს“ – უპასუხა ვალერიმ, როდესაც ჰკითხეს, რატომ არ აქვეყნებს „კოლეჟ დე ფრანსში“ ნაკითხულ წერილებს. ამასთან, მთელი ბურჟუაზიული წერის ტრიუმფის ეპოქის მანძილზე ფორმის ფასი თითქმის მასში განსხეულებული აზრის ფასს უდრიდა. რა თქმა უნდა, იმ დროსაც ზრუნავდნენ ფორმის კომპოზიციაზე, მის კეთილზომიერებაზე და მიუხედავად ამისა ფორმა საკმაოდ იაფი იყო, რადგანაც მწერალი მას იყენებდა, როგორც მზა ინსტრუმენტს, რომლის მექანიზმებიც არ ექვემდებარებოდნენ რა ცვლილების ცთუნებას, ხელუხლებლად გადაეცემოდა თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. ფორმას არ ჰყავდა პატრონი, კლასიკური ენის უნივერსალურობა სწორედ იქიდან მომდინარეობდა, რომ ეს ენა საყოველთაო მონაპოვარი იყო და მხოლოდ მწერლების აზროვნება იყო განსხვავებული. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი ამ დროის მანძილზე ფორმაც მხოლოდ სამომხმარებლო ღირებულება ჰქონდა.

დაახლოებით 1850 წელს ლიტერატურა დადგა თავისი არსებობის გამართლების აუცილებლობის წინაშე: ამიტომ გაჩნდა მთელი რიგი მწერლებისა, რომლებიც შეეცადნენ საკუთარ თავზე აეღოთ პასუხისმგებლობა ლიტერატურული ტრადიციის გაგრძელებაზე და წერის სამომხმარებლო ღირებულების ადგილზე დააყენეს მასში ჩადებული შრომის ღირებულება. მათ გადანყვიტეს გადაერჩინათ წერა არა მისი დანიშნულების, არამედ მასში ჩადებული შრომის ფასის გამო. მაშინ დაიწყო მწერალი-მუშაკის სახის ჩამოყალიბება, რომელიც თავის ლეგენდარულ კოშკში იკეტება ისე, როგროც ხელოსანი თავის სახელოსნოში და იწყებს გაშალაშინებას, გაპრიალებას, ფორმის დახვეწას ისე, როგორც ამას იუველირი აკეთებს, როდესაც მისთვის მიცემული მასალიდან ხელოვნების მიმუშს ქმნის. ისეთი მწერლები, როგორებიც არისნ გოტიე და ჟიდი ქმნისან თავისებურ ფრანგული სიტყვიერების სახელოსნოს.

ნაწარმოებში ჩადებული შრომის ფასი, ნაწილობრივ მასში განსხეულებული გენიის ღირებულებას ცვლის, იმ მწერლების სიტყვებში, რომლებიც ამაცობენ თავისი ხანგრძლივი და რთული მუშაობით ფორმაზე, გამოსჭვივის კეკლუცობა, ზოგჯერ ტავად სტილის ლაკონურობის აღქმასაც დახვეწილობის ნიშნად აღიქვამენ, რომელიც მნიშვნელოვნად განსხვავდება ბაროკოს ეპოქის ლვარჭნილობისგან. ბაროკოს პრეციოზულობა ბუნების შეცნობის აუცილებლობიდან წარმოიშვა, ამას კი ენის ყველა რესურსების ფართო გამოყენებას მოითხოვდა და მოწმობს ისტორიულ კრიზისზე, რომელიც მაშინ მოხდა, როდესაც აღმოჩნდა, რომ მოძველებული ლიტერატურული ენის პირობითობის

გამართლებისთვის უკვე აღარ არის საკმარისი მხოლოდ ესთეტიკური საბუთები, ანუ სხვა სიტყვებით: როდესაც ისტორიის მოძრაობამ მიგვიყვანა აშკარა შეუთანხმებლობამდე მწერალის სოციალურ მონო-დებასა და ინსტრუმენტს შორის, რომელიც მას ტრადიციის არსენალი-დან ერგო.

ყველაზე დიდი თანამიმდევრულობით ეს ხელოსნური წერა ფლო-ბერმა დაასაბუთა. მანამდე ბურჟუაზიული მიღებული იყო ყოველ-დღიურობას აღქმა, როგორც რაღაც კურიოზულის ან ეკზოტიკურისა, იმის გამო, რომ ბურჟუაზიულ იდეოლოგიას საკუთარი თავი უნივერსა-ლურობის საზომად მიაჩნდა, იგი ასაბუთებდა/ამტკიცებდა იდეალური ადამიანური ბუნების არსებობას და ამიტომ თავს უფლებას აძლევდა ისე ეცქირა კონკრეტული ბურჟუას საქციელისთვის, როგორც სანახ-აობისთვის, რომელსაც არავითარი კავშირი არ ჰქონდა საკუთარ პრინ-ციპებთან. ლობერს კი თავად ბუტყუაზიის სული უკურნებელ ავად-მყოფობად ესახება, რომელიც მწერალში სახლდება და მხოლოდ მაშინ იკურნება, როდესაც მწერალი სრულად აცნობიერებს ამას – ეს კი უკვე ტრაგიკული მსოფლალქმის ნიშანია (ბარტი 2015: 229-276).

რაც შეეხება „რიტორიკულისა“ და „მხატვრულის“ ურთიერთ-მიმართების საკითხის გადაჭრას, პირველ რიგში უნდა ითქვას იმის შესახებ, თუ რამდენად მემკვიდრეობითია მათი ურთიერთობა. რა თქმა უნდა, მხატვრული ლიტერატურას ღრმად აქვს გადგმული ფეს-ვები რიტორიკულ ლიტერატურაში (განსაკუთრებით ღრმა ეს ფეს-ვები ევროპულ ლიტერატურაში არის, რუსულში ისინი საგრძნობლად „მოკლეა“). მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მხატვრული ლიტ-ერატურე ბუნებრივად არის რიტორიკულის პირმში. „მხატვრულობის გამონათებები“ რიტორიკულ ლიტერატურაში იყო სიტყვიერებაში ანტირიტორიკული ტენდენციების გამოვლინება. მხატვრული ლიტ-ერატურე მკვიდრდება მაშინ, როდესაც ევროპულ კულტურაში ხდება არნახული მასშტაბის გადატრიალება, რომელიც უპირველეს ყოვლისა განპირობებულია იმით, რომ ევროპელმა ადამიანმა შეწყვიტა ყოფნა „რიტორიკულ ადამიანად“ (როგორც მას არცთუ იშვიათად უწოდებენ კულტუროლოგები და თავი ინდივიდუალობად გააცნობიერა/ იგრძნო. მგვარად, მხატვრულობის დამკვიდრება ხდება არა იმდენად ევოლუ-ციის, რამდენადაც რევოლუციის შედეგად. ამიტომ „მხატვრულობის“ და „რიტორიკულობის“ მემკვიდრეობით/თანამიმდევრობით ურთიერ-ობებზე დაუშვებელია.

ავტორის აზრით „მხატვრულობის“ და „რიტორიკულობის“ ურთ-იერთობებში რაიმე იერარქიულობის დანახვა შეუძლებელია. კულ-ტურა საერთოდ იშვიათად ირებს ისეთ შეფასებებს ისეთ ტერმინებში,

როგორებიცაა „უკეთესი“, „უარესი“, „უფრო მაღალი“, „უფრო დაბალი“ და ეს მართებულია განხილული ფენომენების მიმართ. რიტორიკული ლიტერატურე არაფრით არ ცამოუვარდება მხატვრულ ლიტერატურეს – უბრალოდ ისინი სრულიად განსხვავებულია. ყოველი მათგანი თავისი დროის პირმშოა და თითოეული მათგანი აკმაყოფილებდა ადამიანის მოთხოვნილებებს მისი განვითარების გარკვეულ ეტაპზე“ (ჩერნოივანენკო 2001).

ყოველივე ზემოთ გამოკვლეულისა და ანალიზის საფუძველზე ცხადი ხდება, რომ ბაროკო, რიტორიკული ეპოქა ლიტერატურის განვითარების ღერძზე არის ემოციური, ხშირად დაუბალანსებელი განცდების, **ლამენტაციების** სარბიელი, ხოლო ბაროკო კი – იგივე ცხოვრებისეულ ტრაგიზმსა და ბედის უკვლმართობას განსჯით, ფილოსოფიური **რეფლექსიებით** უმკლავდება.

### **დამონებიანი:**

**ბარტი 2015:** ბარტი რ. „ნერის ნულოვანი ხარისხი“. თარგმანი რუსულიდან. *ლიტერატურის თეორია*. ქრესტომათია III. თბილისი: GCLAPress, 2015.

**ზოლოტუხინა 2009:** О. Б. Золотухина. Психологизм в литературе <http://www.elib.grsu.by/katalog/137661-256675.pdf>.

**კაკაბაძე 1983:** კაკაბაძე მ. *ქართული რომანტიზმის ეროვნული საფუძველები*. გამომცემლობა „მეცნიერება“ 1983.

**ლამქარაძე 1977:** ლამქარაძე, დ. *ევროპეიზმის პრობლემა ქართულ ლიტერატურაში*. თბილისი: 1977.

**ლომიძე 2014:** ლომიძე თ. *ქართული რომანტიზმის პოეტიკა*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა., 2014.

**ნაჭყებია 2009:** *ქართული ბაროკოს საკითხები*. მონოგრაფია. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 2009.

**ნაჭყებია 2016:** ნაჭყებია მ. „რენესანსული ანტროპოცენტრიზმიდან ბაროკოულ თეოცენტრიზმამდე“. „სჯანი“, 17. თბილისი: 2016.

**ნაჭყებია 2017:** ნაჭყებია მ. “Vanitas vanitatum” და “ცხოვრება — სიზმარია” გალაკტიონის „ვილანელი“ (მოტივების დიალოგურობა: ბაროკო და მოდერნიზმი). *X საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოდერნიზმი ლიტერატურაში. გარემო, თემები, სახელები. მასალები*. თბილისი: 2017.

**ჩერნოივანენკო 2001:** Е.М.Черноиваненко. О соотношении понятий «риторичность» и «художественность» *Зборник. наук. праць. – Одеса: Маяк, 2001.*

**ILIA PATCHKORIA**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

## **The Romantic Hamlet, and Nikoloz Baratashvili**

Shakespeare's Hamlet is sometimes seen as a Romantic hero. The Romantics discovered a new depth in *Hamlet*. They focused their attention primarily on the protagonist, rather than the plot. The phenomenon of Hamletism has its roots in the Romantic movement. Nikoloz Baratashvili's work is a peak of Georgian Romanticism. It is full of national spirit, and at the same time, it reveals western values. The paper studies thematic and philosophical connections between Shakespeare's *Hamlet* and Baratashvili's poetry, as well as the spiritual affinity between the Romantic Hamlet and Nikoloz Baratashvili.

**Key words:** Hamlet, Shakespeare, Nikoloz Baratashvili, Romantic.

### **ილია პაჭკორია**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### **რომანტიკული ჰამლეტი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი**

შექსპირის ჰამლეტს ზოგჯერ რომანტიკულ გმირად აღიქვამენ. რომანტიკოსებმა ახალი სიღრმე აღმოაჩინეს „ჰამლეტში“. ისინი ძირითად ყურადღებას პროტაგონისტზე ამახვილებდნენ და არა სიუჟეტზე. ჰამლეტის დაყოვნება უკვე აღარ განიხილებოდა სიუჟეტურ ხერხად. რომანტიკოსები მასში უფლისწულის შინაგანი სამყაროს გამოძახილს ხედავდნენ, გამომდინარე მისი ინტელექტუალიზმიდან და თვითნაღიზური ბუნებიდან.

რაკი რომანტიზმმა წინა პლანზე წამოიწია ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი ინდივიდუალიზმი, ბუნებრივია, რომ პირველად სწორედ მან გამოაცალკევა მკაფიოდ უფლისწული ჰამლეტი პიესიდან და დაინყო მისი შინაგანი სამყაროს გამოძიება. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ შექსპირმა ეს გარკვეულწილად თავადვე გააკეთა.

ჰამლეტი არა მხოლოდ პიესის ცენტრალური პერსონაჟია, არამედ შექსპირის შემოქმედებაში ყველაზე ღრმა და ინტროსპექტული გმირიცაა. ჰამლეტის დამოკიდებულება პიესის დანარჩენი პერსონაჟებისადმი დიდწილად განსაზღვრავს იმას, თუ როგორი იქნება ჩვენი

დამოკიდებულებაც მათდამი. უფლისწულის აზრი სხვა პერსონაჟებზე თითქმის პირდაპირპროპორციულად აისახება მათ მიმართ ჩვენს აზრზე. პოეტური სამართლიანობის საზომი შექსპირმა ჰამლეტის ხედვაში ჩადო და ამგვარად, მისი თვალებით შეგვახედა პიესაში მოცემულ ადამიანურ სამყაროს, რაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიზეზია იმისა, რომ ჰამლეტური განწყობილება ასეთი ნაცნობი და ახლოა ჩვენთვის. პროტაგონისტისა და მკითხველის შინაგანი განწყობილების ასეთი დაახლოება და თანაზიარობა რომანტიკული ლიტერატურის ტიპური მახასიათებელია.

„ჰამლეტით“, ფაქტობრივად, შექსპირის შემოქმედების ტრაგიკული ხანა იწყება. ეს ის ეტაპია, როდესაც დრამატურგი პირველად დაეჭვდა ადამიანში. ეს ის მომენტიცაა, როდესაც მან უფრო ღრმად ჩაიხედა მის სულში და ნათლად გააცნობიერა, რომ ადამიანი ვერ ამართლებს ჰუმანიზმის იდეალებს, რომ იშვიათი გამონაკლისია ჰორაციო, როზენკრანც-გილდენსტერნებით კი სავსეა ქვეყანა. ადამიანურ სამყაროში შექსპირის ამ ჩაღრმავების გამოძახილია სწორედ „ჰამლეტის“ ეპონიმიური პროტაგონისტის, დანიის უფლისწულის ტრაგიკული განცდა და პესიმიზტური ფილოსოფიური მსჯელობანი, რამაც განხილულ პიესას ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა მისცა.

ტერმინი „ჰამლეტიზმი“ რომანტიკული მიმდინარეობიდან იღებს სათავეს. ჰამლეტიზმის ფენომენს გარკვეული როლი შეაქვს პიესის სუბიექტურ გააზრებაში, ისევე როგორც ჰამლეტთან ჩვენი სიახლოვის განცდაში. ჰამლეტიზმი – ეს ის ჰამლეტური მდგომარეობაა, როდესაც ადამიანს მაღალზნობრივი მიზნები ამოძრავებს, მაგრამ ზედმეტი ინტელექტუალური აქტივობა ხელს უშლის მოქმედებაში. პრინციპში, „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგის ბოლოს თავად ჰამლეტი აყალიბებს თავისი სიტყვებით ჰამლეტიზმის განსაზღვრებას:

აი ასე გვხდის ლაჩრად ჩვენივე ცნობიერება,  
გაბედულობას მოსაზრება უსუსტებს შუქსა  
და სასახლო ძლიერ საქმეთ, დიდად განზრახულთ  
წინ ეღობება...“ (შექსპირი 1987: 350)

საინტერესოა, რომ ინგლისელი რომანტიკოსი სემუელ ტეილორ კოლრიჯიც ჰამლეტში უფრო ინტელექტუალს და გადამეტიებული ფიქრებისგან უმოქმედობით შეპყრობილ პერსონაჟს ხედავს, ვიდრე რომანტიკულ გმირს (იხ. ბლუმი 2008: 156-157). მართალია, ჰამლეტი

\* აქ და შემდგომ „ჰამლეტიდან“ მოყვანილი ქართული ტექსტის ინგლისურიდან თარგმანი ეკუთვნის ივანე მაჩაბელს.

ბევრს ფიქრობს, მსჯელობს, ორჭოფობს, მაგრამ მას მძაფრი ემოციური ქმედებებიც ახასიათებს. ალბათ ისევ კოლრიჯის რომანტიკოსობით აიხსნება ის ფაქტი, რომ იგი ჰამლეტის გრძობად სამყაროში იმ სიმძაფრეს ვერ ხედავს, რაც, მისი ხედვით, რომანტიკულ გმირს მოეთხოვება.

ყველასათვის ნათელია, რომ პიესა „ჰამლეტისადმი“ არსებულ უშრეტ ინტერესში ლომის წილი სწორედ მის ეპონიმურ პროტაგონისტს უფლისწულ ჰამლეტს უდევს. ზნეობრივი სიმაღლე, ღრმა ინტელექტისა და ძლიერი ემოციის იშვიათი სინთეზი, ქარიზმა, ბედისაგან უსამართლოდ დაჩაგრულობა, სიმართლისათვის ბრძოლა და კიდევ ბევრი სხვა რამ არის ის, რაც ხდის ამ პერსონაჟს ერთობ მიმზიდველს. ცოტა მხატვრული ხასიათი თუ შექმნილა მსოფლიო დრამატურგიაში, რომლის ტრაგედიასაც ისე ძლიერ თანაუგრძნობს მკითხველი თუ მაყურებელი, როგორც ჰამლეტისას.

ჰამლეტი რენესანსული გმირია. იგი აღორძინების ეპოქის ჰუმანისტურ იდეალებზეა გაზრდილი, მაგრამ იგი გარკვეულწილად რომანტიკული გმირიცაა. რაში მდგომარეობს უფლისწულის ტრაგედია? რა არის მისი პესიმიზმის უმთავრესი მიზეზი? ამ კითხვას სავსებით დამაჯერებლად პასუხობს თეოდორ სპენსერი (სპენსერი 1943: 94): ადამიანი, როგორც ის არის და არა როგორც უნდა იყოს. სწორედ აქედან იღებს სათავეს ჰამლეტის სულიერი გაორება. იგი ადამიანში ღმერთს ეძებს, მაგრამ დემონს პოულობს, სამოთხეს ეძებს, მაგრამ ჯოჯოხეთს ხედავს, სიყვარულსა და სინმინდეს ეძებს, მაგრამ შიგ მხოლოდ სიძვა და სიმყრალეა. თავის პირად, ოჯახურ ტრაგედიაში ჰამლეტი მთელი კაცობრიობის ტრაგედიას ხედავს და ამ გზით თვითონვე გვიადვილებს მის პერსონაჟში ჩვენი პიროვნების ანარეკლი დავინახოთ.

მიუხედავად ყველაფრისა, ჰამლეტს ბოლომდე მაინც არ ჩაუქნევია ხელი კაცობრიობაზე. მას სჯერა ადამიანში კეთილი საწყისის არსებობისა და მასში სიკეთისა და სათნოების გაღვივების შესაძლებლობისა. როგორც ნიკო ყიასაშვილი (ყიასაშვილი 1992: 118-119) აღნიშნავს, ჰამლეტურ პესიმიზმს ჯერ კიდევ თან ახლავს მის გამომწვევ მიზეზებთან ბრძოლის სულისკვეთება. მიუხედავად, იმედგაცრუებისა უფლისწული, ასე თუ ისე, მაინც იბრძვის სიმართლისათვის და ხედავს კიდევ ამ ბრძოლაში საზრისს, თუმცა წამხდარი დროების გასწორება მას ურთულეს საქმედ ესახება.

„ჰამლეტში“ აშკარად ჩადებულია რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი მძაფრი დაპირისპირება ამაღლებულ წარსულსა და დაცემულ აწმყოს შორის. პიესაში ამაღლებულ წარსულს უფლისწული ჰამლეტის გარდაცვლილი მამა, მეფე ჰამლეტის აჩრდილი განასახიერებს,

დიდებული მეფე, რომელიც ბილნმა ანმეომ, მუხანათმა კლავდიუსმა აჩრდილად და წარსულად აქცია. ამდენად, ჰამლეტის ამხედრება კლავდიუსის მანკიერი რეჟიმის მიმართ თავისი სულისკვეთებით ეხმიანება რომანტიკულ ამბოხს მისი თანამედროვეობისადმი.

ქალისადმი სიყვარული, მიჯნურობა რომანტიკული ლიტერატურის ერთ-ერთი ნამყვანი თემაა. არც „ჰამლეტისთვისაა“ უცხო ეს თემა. უფლისწულ ჰამლეტს ოფელია უყვარს და პატარა ლექსაც უძღვნის მას:

თუნდ ნუ ენდობი ვარსკვლავთ სინათლეს,  
ნურც ცის სფერაში ტრიალსა მზისას,  
თუნდ ნუ ენდობი მართალთ სიმართლეს, –  
ენდე ძალს ჩემის სიყვარულისას.  
(შექსპირი 1987: 341)

ჰამლეტის ლექსი რომანტიკულ პოეზიას შეგვიძლია მივაკუთვნოთ, რადგან აქ სუბიექტის შინაგანი გრძნობა თვით ჭეშმარიტებაზე მალ-ლაა დაყენებული და ამდენად, რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი გრძნობის პრიმატი სახეზეა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება ქართული რომანტიზმის მწვერვალია. იგი გაჟღენთილია ეროვნული სულისკვეთებით და ამავე დროს ამყვანებს დასავლურ ღირებულებებსაც. „ქართული პოეზიის ჰამლეტი“, როგორც პოეტს ვალერიან გაფრინდაშვილმა უწოდა, უდავოდ ენათესავება სულიერად შექსპირსა და მის ჰამლეტს. ბარათაშვილის ინტროსპექტული ლექსები ნათლად ავლენენ ჰამლეტურობას. გაფრინდაშვილი პოეტზე წერს: „ის არის ქართული პოეზიის ჰამლეტი. მისი ლექსები დანიის პრინცის მონოლოგებია და ის თვითონ ჰამლეტის ნილაბში მღერის თავის ლექსებს და წარმოსთქვამს სახელგანთქმულს „ყოფნა არ ყოფნას“. ბარათაშვილმა, პირველმა ქართველ პოეტებიდან, გაბედა ჩაეხედა სახეში თავის სულისთვის – მედუზასთვის და მისი პოეზია არის უცხო და ჟრუანტელით სავსე დიალოგი პოეტსა და მის ორეულს შორის“ (გაფრინდაშვილი 1990: 596).

„ხმა იდუმალი“ ალბათ არის ის ლექსი, სადაც პირველად იკვეთება მკაფიოდ პოეტის სულიერი გაორება, რომელიც უდავოდ ენათესავება ჰამლეტურ გაორებას. ამ დროს ბარათაშვილი მხოლოდ ცხრამეტი წლისაა.

ვისი ხმა არის ეს საკვირველი?  
რად აქვს გულს ესე ჩუმი ნალველი?  
(ბარათაშვილი 1968: 90)

ასე იწყებს ლექსს პოეტი და ამ იდუმალი ხმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებლად ნაღველს ასახელებს, რაც შეგვიძლია პირდაპირ ჰამლეტურ მელანქოლიას დაუფუკავშიროთ. პოეტი გვამცნობს, რომ ყმანვილობიდან გამოსვლის შემდგომ, მას ეს ხმა მარად-ჟამს მოუწოდებს:

„ექიე, ყმაო, შენ მხვედრი შენი,  
ვინძლო იპოვნო შენი საშვენი!“  
(ბარათაშვილი 1968: 90)

თუმცა იქვე შენიშნავს:

მაგრამ მე მხვედრსა ჩემსა ვერ ვჰპოვებ,  
და მით კაეშანს ვერლა ვიშორებ!  
(ბარათაშვილი 1968: 90)

ჰამლეტიც ამაოდ ეძებს თავის გულისწორს. ოფელია მას ვერ უგებს. და თუ არ ჩავთვლით მის ერთგულ მეგობარს – ჰორაციოს, ჰამლეტი ყველასგან მიტოვებულია, ზოგისგან კი დევნილიცაა.

ნუთუ ხმა ესე არს ხმა დევნისა  
შეუწყალისა სინიდისისა?..  
(ბარათაშვილი 1968: 90)

აგრძელებს პოეტი. „სინდისი“ კი საკვანძო სიტყვაა „ჰამლეტში“. უფლისწულის მოქმედების მთავარი საზომი ყოველთვის სინდისია და ამ სიტყვას იგი პიესაში რამდენჯერმე ახსენებს. „ეს წარმოდგენა მე გამომიხელს მეფის სინდისს“ (შექსპირი 1987: 349) – ამბობს ჰამლეტი, მას მერე, რაც გადაწყვეტს, „გონზაგოს მკვლელობა“ დადგას კლავდიუსის წინაშე და ამ პიესის მეშვეობით გამოსცადოს მეფის სინდისი. ჰამლეტი ამავე დროს ცდის აჩრდილის სიტყვების სარწმუნოობას, ვინაიდან ბოლომდე დარწმუნებული არ არის, მამის სული იხილა თუ ბოროტი სული, რომელმაც მამამისის სახე მიიღო. და აქვე გვაქვს პარალელი ბარათაშვილის განხილული ლექსის დამასრულებელ ნაწილში, სადაც პოეტი საკუთარ იდუმალ ხმას კითხვით მიმართავს:

ანგელოზი ხარ, მფარველი ჩემი,  
ან თუ ეშმაკი, მაცთური ჩემი,  
ვინცა ხარ, მარქვი, რას მომისწავებ,  
სიცოცხლეს ჩემსა რას განუმზადებ?  
როს ვსცნა მე შენი საიდუმლობა,  
როს მხვდეს ამ სოფლად ჩემი წილობა?..  
(ბარათაშვილი 1968: 91)



ჰამლეტი აჩრდილს მიმართავს:

რაც უნდა იყო, წყეული, თუ ნეტარი სული,  
ციტ მოსული, თუ ამომძვრალი ჯოჯოხეთიდად,  
ბოროტებისა, თუ სიკეთის გულსგამზრახველი, —  
ისე საამო სახე გქევს, რომ უნდა გითხრა რამ.  
(შექსპირი 1987: 332-333)

როდესაც აჩრდილი გაუმხელს ჰამლეტს თავის სიკვდილის საიდუმლოს, უფლისწული ნამოიძახებს:

ოჰ, წინათმგრძნობო ჩემო გონებავ!  
მაშ გველი ბიძაჩემია!  
(შექსპირი 1987: 341)

ამით დასტურდება, რომ ჰამლეტის სულში უკვე იყო იდუმალი ხმა, რომელსაც ეხმიანება აჩრდილის მიერ გამხელილი საიდუმლო.

ძიების შედეგად, ჰამლეტი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი საბოლოოდ მაინც განსხვავებულ დასკვნებამდე მიდიან. „სათაგურის სცენის“ შემდეგ უფლისწული უკვე სრულიად დარწმუნებულია იმაში, რომ აჩრდილი პატიოსანი სულია: „ოჰ, ჩემო კარგო ჰორაციო. იმ აჩრდილის თითო სიტყვა ათასი ოქრო ღირებულა...“ (შექსპირი 1987: 357). შვიდი წლის შემდგომ კი ქართველი პოეტისთვის „ხმა იდუმალი“ უკვე გამოვლენილი მაცდური სულია ლექსში „სულო ბოროტო“. აქ ბარათაშვილი უმხედრდება ბოროტ სულს, რომელმაც გონება აუმღვრია, ხიბლში ჩააგდო, ცრუ იმედებით გამოკვება და შემდგომ გაუცრუა ეს იმედები. პოეტი მოთქვამს, რომ ამის შედეგად, მის გონებას ურწმუნოება დაეუფლა, გულს – უნდობლობა, სულს კი – მძიმე დარდი. ჰამლეტსაც შეპარული აქვს ეს ყოველივე სულში, მაგრამ რომანტიკოსი პოეტისგან განსხვავებით, უფლისწული ამ ყველაფრის მიზეზს მხოლოდ საკუთარ სულში კი არ ხედავს, არამედ ჯერ კიდევ გარესამყაროშიც, სხვა ადამიანებშიც ეძიებს. გასაკვირი აღბათ არცაა, რომანტიკოს პოეტთან შინაგანი სულიერი ბრძოლა უფრო სრულად და მასშტაბურად რომაა წარმოჩენილი. გასათვალისწინებელია აგრეთვე დრამასა და ლირიკას შორის არსებული განსხვავებაც, სადაც უკანასკნელი, ბუნებრივია, პირველზე ბევრად უფრო მეტად მიისწრაფვის სუბიექტური სიღრმეებისკენ.

„ჰამლეტში“ ერთ-ერთი საკვანძო საკითხია ამქვეყნიური, წარმავალი ფასეულობების ამაოება. თავის პირველსავე მონოლოგში, სულდამძიმებულ უფლისწულს აღმოხდება:

ოჰ, ღმერთო, ღმერთო! ყველა საქმე ამ წუთის სოფლის  
როგორ ფუჭია, უნაყოფო, დაობებული.

(შექსპირი 1987: 328)

წუთისოფლისეული ფუჭი და ამო მიზნების ჰამლეტური განქიქების  
აშკარა კვალია ბარათაშვილის ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირზედ“:

თვითონ მეფენიც მებრძოლენი, რომელთ უმაღლეს  
ამო სოფლად არლა არის სხვა რამ დიდება,  
შფოთვენ და დრტვინვენ და იტყვიან: „როდის იქნება,  
ის სამეფოცა ჩვენი იყოს?“ და აღიძვრიან  
იმავე მიწისთვის, რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან!..

(ბარათაშვილი 1968: 95)

ჰამლეტიც ანალოგიურად განაქიქებს ფორტინბრასის და მისი ჯა-  
რის საბრძოლო მიზნებს:

უნდა იბრძოლოს რალაც მცირე მიწის გულისთვის,  
რაიც მაჩხუბარ მეომართა ვერც კი დაიტევს  
და არ იკმარებს მისთვის მკვდართა მისაბარებლად!

(შექსპირი 1987: 369)

მესაფლავეების სცენაში კი ჰამლეტი კიდევ უფრო ღრმად ანვითა-  
რებს იდეას ამქვეყნიური დიდების ამოების შესახებ:

„ოჰ, ჰორაციო, როგორ ადვილი ყოფილა ჩვენი გარდაცვლა უბრალო  
სახმარ ნივთად! რატომ არ შეიძლება ვითომ, რომ გონებით მივყვეთ და  
დიდი ალექსანდრეს ნაშთი ლუდის ჭურჭლის საცობში ვიპოვოთ?! ... აი,  
იფიქრე: ალექსანდრე მოკვდა. ალექსანდრე დამარხეს, ალექსანდრე  
მტვრად იქცა. მტვერი და მიწა ერთი და იგივეა. მიწისას თიხას აკეთე-  
ბენ და რა არის აქ დაუჯერებელი, რომ ალექსანდრეს მტვრისგან შექმ-  
ნილი თიხით ჭურჭელს პირი დაუცონ?“ (შექსპირი 1987: 380).

შემდეგ კი ჰამლეტი ლექსად ამატებს:

თიხად გარდიქცა კეისარი ყოვლად ძლიერი  
და სახლთ სალესად ხმარობენ მას, მას ქვეყნის მზარავს!  
ის, ვის წინაშეც შიშით ძრნოდა ურიცხვი ერი,  
ზამთრის სუსხისგან უბრალო ქოხს ეხლა იფარავს.

(შექსპირი 1987: 380)

აშკარაა, რომ ამ სცენაში, ჰამლეტი ამქვეყნიური დიდებისაკენ მოს-  
წრაფე ადამიანის სულიერ მდგომარეობას, მიწაში მისი სხეულის ხორ-  
ციელ ხრწნასთან აკავშირებს.

ჰამლეტურ სულისკვეთებასთან ბარათაშვილის ნათესაობა რამდენადმე შეინიშნება აგრეთვე მის ლექსში „მერანი“. როგორც ცნობილია, ბარათაშვილის შთაგონების წყაროდ ამ ლექსისათვის იქცა პოეტის ბიძის, ილია ორბელიანის ჩავარდნა შამილის მძიმე და ხანგრძლივ ტყვეობაში. როგორც ბარათაშვილის ბიოგრაფი, იაკობ ბალახაშვილი წერს: „ასე შეიქმნა სიკვდილის შიშის დამთრგუნველი, ადამიანის შემოქმედებითი ნებისყოფისა და ძალის სადიდებელი, თავისუფლებისა, სამშობლოს საკეთილდღეოდ თავშენიწიანობის მარად მზად ყოფნის დიადი ჰიმნი, – გენიალური „მერანი“ (ბალახაშვილი 1967: 242). სიკვდილის შიში მკაფიოდ გამოსჭვივის ჰამლეტის „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგში:

ვინ ზიდავდა ჯაფით, კენესით ამ სიცოცხლის ტვირთს,  
რომ არა გვექონდეს იმის შიში, თუ სიკვდილის შემდეგ  
იქ რა იქნება, იქ, იმ ბნელსა და უცნობ მხარეს  
სადით არც ერთი მგზავრი უკან აღარ ბრუნდება.

(შექსპირი 1987: 380)

თუმცა პიესის ბოლო მოქმედებაში ჰამლეტს უკვე გადალახული აქვს სიკვდილის შიში, როდესაც ჰორაციოს მიმართავს: „მე წინათ-გრძნობებისა არ მეშინიან. ხომ იცი, ჩიტიც უგანგებოდ არ მოკვდება. თუ ეხლა მოხდება, მერე ხომ აღარა იქნება-რა; თუ მერე არ იქნება, ხომ ეხლა უნდა მოხდეს; და თუ ეხლა არ იქნება, მერე ხომ მაინც არ აგვცდება“ (შექსპირი 1987: 386). ამგვარი განწყობილებით უფლისწული უკვე ემსგავსება „მერანის“ ავტორს:

გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამზღვარი,  
თუ აქამომდე არ ემონა მას, არც აწ ემონოს შენი მხედარი!  
დაე მოვკვდე მე უპატრონოდ მისგან ოხერი!  
ვერ შემაშინოს მისმა ბასრმა მოსისხლე მტერი!

(ბარათაშვილი 1968: 121)

თუმცა ისიც ცხადია, რომ შექსპირისგან განსხვავებით, ბარათაშვილთან, როგორც რომანტიკოსთან, „განწირულის სულის კვეთება“ უფრო დიდ მასშტაბებს აღწევს.

ამრიგად, ჰამლეტის პერსონაჟში ნათლად ვლინდება რომანტიკული ელემენტები, ისევე როგორც ბარათაშვილის შემოქმედებაში – ჰამლეტური ელემენტები. უფლისწულისა და პოეტის ტრაგიკულ განცდებს საერთო საფუძვლები აქვთ. მათ აერთიანებთ მებაზოხე სულისკვეთება, ამხედრებული ამქვეყნიური უკეთურებისა და ფუჭი დიდების წინააღ-

მდეგ. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ბედუკულმართობის გამო, ორივენი ნაადრევად გადაინ ცხოვრების სცენიდან, თუმცა კი საფიქრალს ბევრს ვეციტოვებენ ჩვენი ყოფიერების საზრისზე.

### **დამონებიანი:**

**ბალახაშვილი 1967:** ბალახაშვილი ი. ბარათაშვილის ცხოვრება. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1967.

**ბარათაშვილი 1968:** ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

**ბლუმი 2008:** Bloom, Harold, and Brett Foster. *Hamlet*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008.

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

**სპენსერი 1943:** Spencer, Th. *Shakespeare and the Nature of Man*. Cambridge: Cambridge University Press, 1943.

**ყიასაშვილი 1992:** ყიასაშვილი ნ. *სკილასა და ქარიბდას შორის*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1992.

**შექსპირი 1987:** შექსპირი უ. *თხზულებათა სრული კრებული* ხუთ ტომად. ნიკო ყიასაშვილის საერთო რედაქციით, წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1987.

## **KHATUNA TABATADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Georgian Technical University (GTU);*

*International Black Sea University (IBSU)*

### **Manifestation of Romantic Attitude in G. Gazdanov's Creativity**

In article the novel of one of the brightest writers of the Russian abroad – G. Gazdanova is considered. The romantic discourse exerts the impact and on emigrant creativity. The work of the writer “Ghost Alexander Wolf”, having almost detective plot, creates emotional pressure. In a research of a role of fatal fatality, in the novel direct reflection of creativity of M. Lermontov is looked through. Between two novels there is an analogy and in creation of a plot. In both novels an organizing role is played by a road chronotope. But the main thing that unites two heroes, is a similarity of characters, their psychological relationship. The

revealed relationship between Pechorin and Wolf allows to speak about Wolf, as about a new image among “excess people”. In the work each microplot has a source romantic motives.

**Key words:** romantic worldview, the literature of Russian emigration, the motive of death, fatalism.

## **ХАТУНА ТАБАГАДЗЕ**

*Грузия, Тбилиси*

*Грузинский технический университет (ГТУ);*

*Международный черноморский университет (МЧУ)*

### **Проявление романтического мироощущения в творчестве Г. Газданова**

Гайто Газданов был ярким представителем первой волны эмиграции во Франции. Он являлся автором многочисленных рассказов, романов, блестящим литературным критиком. Вспоминая его творчество, в памяти невольно всплывает его знаменитый роман *«Вечер у Клэр»*, а также произведение этого же жанра – *«Призрак Александра Вольфа»*.

В монографиях, статьях, публикациях и диссертационных сочинениях, посвященных роману *«Призрак Александра Вольфа»*, и малой прозе Г.Газданова, ни раз поднимались вопросы эволюции художественного метода, литературных связей, рассматривалась поэтика этих текстов, мифологическая парадигма и мифопоэтическая традиция, документально иллюстрировались отдельные эпизоды литературного быта. Таким образом, была подготовлена почва для углубленного изучения творчества писателя с помощью современных научных методик.

Благодаря творчеству этого писателя, литературная традиция, зародившаяся еще в XIX веке в русской культуре, нашла свое отражение и в эмигрантской литературе. Ведь именно годы парижской эмиграции стали для него временем плодотворного труда. В.Чалмаев верно замечает: *«К счастью для русской культуры при всех превратностях судеб Бунина и Шмелева, Марины Цветаевой и Георгия Иванова, Георгия Адамовича и Алексея Ремизова, Париж не похоронил, а сберег многое, созданное этими художниками на земле Франции во имя России»* (Ремизов 1990: 23). Эти слова непосредственно можно отнести и к творчеству Гайто Газданова.

Культура русской эмиграции XX века выплеснула в европейское культурное пространство «волну» такой силы, что она теперь уже в

свою очередь повлияла на многие черты западной культуры (Мегрелишвили 2005). Если старшее поколение писателей-эмигрантов стремилось «удержать то действительно ценное, что одухотворяло прошлое» (Адамович 1955), то молодое поколение писателей и поэтов эмиграции было ориентировано на развитие традиций русского Серебряного века и на поиск новых средств художественного изображения действительности, видение которой существенно изменилось под влиянием пережитого в период революции и в изгнании (Г. Иванов, поэты «парижской ноты», Н. Берберова, В. Набоков).

В 1929 году в Париже после выхода в свет первого романа «*Вечер у Крэр*», имя Г. Газданова за считанные дни приобрело известность в среде русской эмиграции. Критики заметив талант молодого писателя, признали, что он сопоставим с талантом другого, уже признанного поэта и прозаика В. Сирина (В. Набокова).

Творчество Газданова можно разделить на несколько этапов. Ранний этап, который длился с 30-х годов до начала Второй мировой войны, прошел под знаком автобиографической поэтики, к которой мы можем отнести три романа – «*Вечер у Клэр*», «*История одного путешествия*» и «*Ночные дороги*», представляющие своего рода единый текст. Эти романы обращаются к одним и тем же темам, мотивам и сюжетам, но рассматривают их под разным углом зрения. Все три текста демонстрируют по отношению друг к другу один из основных принципов газдановской поэтики – принцип дополненности. Речь идет о темах и мотивах, проходящих через все три текста, но приобретающие в каждом из них новое значение. В первую очередь мы имеем в виду тему памяти и мотивы *дороги*, а также метафору жизни как путешествия.

Следуя известному культурологу и литературоведу Г. Гачеву, к основным составляющим национальной картины мира русского сознания можно отнести следующие мифологемы: *река*, *степь* и *дорога*, как основа мифологем *пути*, *странствия*. Именно они характерны для русской ментальности (Гачев 1988: 5), которые активно использует в своем творчестве писатель.

То, что было впервые начато в творчестве Газданова – нацеленность на будущее – найдет отражение в более поздних его романах. В послевоенном творчестве исследователи чаще всего обращаются к «*Призраку Александра Вольфа*», который считается лучшим творением писателя. Роман был впервые напечатан в «Новом журнале» (1947, № 16–17 и 1948, № 18). В нем писатель почти целиком обращается к разным жанровым структурам, смешивает в одном произведении детектив, приключенческий,

романтический и любовный роман. Для данного этапа определяющим становится обращение к постмодернистской эстетике. Однако не следует забывать, что на каждом этапе творчество Газданова было слишком многообразным и неоднородным, чтобы его можно было заключить в строгие рамки какой-либо одной эстетики, жанрового направления или стиля.

Первым к творчеству Газданова обратился американский славист Ласло Диенеш, исследовавший архив писателя в Гарварде. На сегодняшний день его диссертация «Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov» («Русская литература в изгнании: жизнь и творчество Гайто Газданова») – одно из наиболее полных исследований о Газданове. В ней, главным образом, рассмотрены устойчивые мотивы газдановской прозы. В основе творчества Газданова, по Диенешу, лежат агностицизм и чувственное восприятие мира. Одна из наиболее важных особенностей Газданова – синтез «духа мучительного о сомнениях и метафизического ужаса» (Диенеш 1995), привнесенных из творчества Л. Толстого и Ф. Достоевского, и «экзистенциального подхода и проблематики», заимствованных из западной литературы. Для Газданова неотделимы содержание и форма, так как язык, которым написана его проза, имеет свой особый ритм и «музыкальную» выстроенность. В триаде автор-рассказчик-персонаж – лирическое Я, по мнению Л. Диенеша, занимает центральное место. Эпизодичность, в которой упрекали Газданова многие критики, славист считает одним из наиболее важных принципов, на которых строятся его произведения. Человеческая жизнь состоит из «движений души» и «эволюции чувств» (Диенеш 1995: 201) – именно они более всего интересуют Газданова в его героях. Его произведения состоят из серии эпизодов, зачастую не связанных между собой. Отсутствие причинно – следственных связей привело к отсутствию фабулы, а традиционный сюжет уступил место изображению «движений души». Мотив путешествия Диенеш справедливо рассматривает как один из самых важных: «Путешествие, конечно же, является древней метафорой жизни» (Диенеш 1995: 200). Также Диенеш обращает внимание на мотив превращения и перевоплощения, встречающийся почти во всех произведениях Газданова. Особо Диенеш отмечает присутствие «эзотерических моментов», т.е. некоторого почти мистического чувства приближения «окончательного просветления». Размышления писателя о смысле всего происходящего и его уверенность, в конечном итоге, в том, что жизнью управляет случай, привели Газданова к состоянию, которое Диенеш, отсылая к Толстому, назвал «ужасом Арзамаса». Именно такое восприятие действительности и послужило причиной частого обращения

к теме *смерти*, убийств и т.д. Заключительная часть книги Диенеша посвящена связи творчества Газданова с его предшественниками Л. Толстым и Ф. Достоевским, а также с его современником В. Набоковым.

Известный лермонтовед Т. Мегрелишвили в своей монографии «*Антиномии Михаила Лермонтова*» считает, что «именно Лермонтов оказался созвучен как русским символистам и акмеистам, так и представителям молодого поколения поэтов «парижской ноты» в литературе русской эмиграции XX столетия» (Мегрелишвили 2000: 133). Здесь просматривается связь творчества Лермонтова с творчеством Г.Газданова.

По мнению Т. Мегрелишвили Лермонтов был личностью, во многом вырвавшейся за пределы своего времени. Ему был свойственен «удивительный синтез субъективно-экспрессивного, когда чувственная окраска изображения преобладает в художественной палитре творца, и художественно-аналитического, отличающегося единством аналитического и конкретно-чувственного элементов творчества, «идеи» и «образа», типов художественного сознания. Индивидуальное своеобразие творческого процесса, выраженное в динамике, у Лермонтова может быть определено как *становление*» (Мегрелишвили 2000: 132). Кроме всего этого «самая сложнейшая композиционная структура романа «*Герой нашего времени*», глубина отображенных в нем и в поздней лирике поэта проблем, его рефлексивность и во многом тоже цитатность позволяют предположить, что *становление* применительно к творческому пути Лермонтова в искусстве следует понимать в движении к модернистской парадигме. (Мегрелишвили 2000: 133).

А также в исследовании роли роковой фатальности в романе Г.Газданова «*Призрак Александра Вольфа*» просматривается прямое отражение творчества М. Лермонтова, точнее роман «*Герой нашего времени*». Оба произведения можно соотнести к одному нарративному типу.

Между двумя романами существует аналогия и в построении сюжета. В обоих романах организующую роль играет хронотоп дороги. Первый и главный эпизод в романе Газданова происходит на дороге, здесь Повествователь впервые увидел Вольфа. В романе герои Газданова вечно едут «*по пустынной, извивающейся дороге*», шагают «*по пустынным улицам*», возвращаются домой «*по пустынным ночным дорогам*» (Газданов 2008: 71).

Сходство между Печориным и Вольфом не ограничивается их внешностью и возрастом. Но главное, что объединяет двух героев, - это сходство характеров, их психологическое родство. Мотив раздвоенности или раздвоения наблюдается у большинства значимых героев романа, что



указывает на его центральную роль в мотивной структуре произведения. Несомненным также видится романтический «источник» данного мотива. В большинстве случаев мотив раздвоенности соединяется в романе с мотивом душевной болезни. Этот мотив также вошёл в литературу наиболее широко в эпоху доминирования романтизма: священное безумие поэта сменяется неистовством и другими отклонениями от нормы у романтического героя. Душевная болезнь становится своеобразным знаком избранности, неизбежным клеймом, свидетельствующим о тонкой духовной организации героя и о его способности глубоко чувствовать. Элементы безумного поведения сами становятся своего рода нормой, общим местом в наборе романтических штампов. Даже Печорин, созданный Лермонтовым как своеобразный «диагноз обществу», получил в наследство свою долю романтических странностей, граничащих с сумасшествием («Да-с, с большими был странностями...») (Лермонтов 1983). Вовсе не удивительно, что и Газданов наделяет своих героев симптомами душевной болезни, выражающейся, прежде всего, в раздвоенности: «...я всё же не мог избавиться от размышлений по поводу этого человека, о котором рассказывала Елена Николаевна. Что могло случиться с ним, что вызвало в нём этот страшный вид душевной болезни?» (Газданов 2008: 82). Итак, душевная болезнь становится признаком незаурядности персонажа.

Продолжая сравнивать типы романских героев (Печорин – Вольф), можно понаблюдать множество совпадений. В первую очередь обратим внимание на такие общие мотивы, как: успех среди женщин, имение литературного таланта, «душевная болезнь», о которой было сказано выше, способность приносить несчастье другим, фатализм.

Следуя вышеперечисленным общим мотивам, в романе Газданова встречается довольно интересный диалог между героями: – *Вы думаете, что смысл всего существующего сводится к этому смертельному фатализму? – Это не фатализм, это направление жизни, это смысл всякого движения. Вернее, даже не смысл, а значение. – Много лет тому назад я встретил свою смерть. ... Но в силу необыкновенной случайности, она пропустила меня. (Elle t'a rate (фр.) Она дала осечку)* (Газданов 2008: 77).

Главного героя Газданова смело можно отнести к «исключительным» героям. Этот вопрос детально затронут автором «*Реализм в историко-литературном ряду русской культуры: движение в рамках парадигмы модерности*» – Т.Мегрелишвили. Следуя ее наблюдениям, в основе поведенческой модели «исключительных» героев, галерею которых в русской литературе открывает «лермонтовский Печорин, лежит такая черта, как отсутствие корысти в жизни, нежелание вписаться в официально принятую

жизненную стратегию (сделать карьеру, удачно жениться, обогатиться, добиться чинов - цель и мечта европейских Растиньяка, в чем-то – Жюльена Сореля). Печорин же весь наполнен нравственными исканиями. Эти искания во многом сродни тем экстремальным «экспериментам», которые продолжают в русской литературе герои Достоевского (Раскольников, Иван Карамазов). В литературе русской эмиграции это герои Г.Газданова («Призрак Александра Вольфа») и особенно Б.Поплавского («Аполлон Безобразов», «Домой с небес»), который следует за Лермонтовым не только в композиционном строе романа «Аполлон Безобразов», но и подчеркивает в своем герое черты, роднящие его с Печориным (скепсис, глубина страданий, духовных сражений с Творцом за несовершенство мироздания, глубокое отчаяние, одиночество)» (Мегрелишвили 2012: 98)

В поэтической структуре романов Б.Поплавского «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес» выявляются как черты прозы 1920-х – 1930-х годов «молодого» поколения первой волны русской эмиграции, так и прослеживается влияние традиций классической литературы. Мифологизированный герой писателя-эмигранта по мере движения нарратива «мельчает» наподобие мифологизированных героев. Однако русский «изгнанник», каким он предстает на страницах литературы русского зарубежья и в прозе Б.Поплавского, несет в себе такие черты исконно русской ментальности, как самопожертвование и самоотречение. Мифологизированные герои прозы Поплавского сохраняют в себе эту «национальную уникальность» (Табатадзе 2013: 448).

В небольшой статье-воспоминании о Б. Поплавском Газданов писал: *«Если можно сказать, «что он родился, чтобы быть поэтом», то к Поплавскому это применимо с абсолютной непогрешимостью – и этим он отличался от других. У него могли быть плохие стихи, неудачные строчки, но неуловимую для других музыку он слышал всегда»* (Газданов 1935).

У обоих писателей-эмигрантов в романах фигурирует Апокалипсис. В романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» не раз упоминается о всаднике Апокалипсиса, которого писатели-эмигранты ждут, но так и не смогут дождаться. *«Вскоре его опрокинул извозчик, которого он принял за всадника из Апокалипсиса»* (Поплавский 2000: 158).

Газданов также детально описывает своего «апокалиптического коня». Роман начинается так: *«Лучшая лошадь, которая мне когда-либо принадлежала, был жеребец белой масти, полукровка, очень крупных размеров, отличавшийся особенно размашистой и широкой рысью. Он был настолько хорош, что мне хотелось бы его сравнить с одним из тех коней, о которых говорится в Апокалипсисе. Это сходство, вдобавок,*

подчеркивалось тем, - для меня лично, - что именно на этой лошади я ехал карьером навстречу моей собственной **смерти**, по раскаленной земле, в одно из самых жарких лет, какие я знал за всю мою жизнь»; «Мой апокалиптический конь не успел довести меня до самой **смерти**». (Газданов 2008: 72).

Роман Газданова насквозь пронизан «мотивом смерти», думами о ней. «Мой труп лежит с венком, стрелой пронзенный»; «Может ли человек своевольно располагать своей жизнью, или каждому назначена роковая минута...». Автор приводит примеры смертей. Происходит своеобразная тяга к смерти – «смерть их находит счастливыми». (Газданов 2008: 82).

Психологические особенности творческого сознания эмигрантов, подразумеваемые существованием в ареале «чужой» культуры, когда «стран-ник» превращался в изгоя. Эти люди оказываются вне своей социальной среды.

Именно статья Т. Красавченко «Лермонтов, Газданов и своеобразие экзистенциализма русских младоэмигрантов» продолжает тему культурных и литературных контекстов, которым сопричастна газдановская проза. В ней затронута и проблема соотношения младоэмигрантской эстетики с эстетикой XIX века, и сложный комплекс их отношения к двум поэтам – А. Пушкину и М. Лермонтову. «Младоэмигранты будучи и ощущая себя маргиналами, тем более живущими во Франции, где так сильна традиция «проклятых поэтов», т.е. поэтов-маргиналов, вполне могли изобразить себе в качестве символа хорошо известных им Бодлера, Рембо, Верлена. или, скажем, Франсуа Вийона <.>. Как правило, литераторы - младоэмигранты были хорошо начитаны, знали французский, и то, что при всей свободе обширного выбора в качестве «символа» был избран Лермонтов, знаменательно: они предпочли поэта-одиночку и маргинала из «своей», российской традиции» (Красавченко 2005: 35). Помимо связи с лермонтовской традицией Красавченко обращается к вопросу об экзистенциализме младоэмигрантской прозы. «Безусловно младоэмигрантскому экзистенциализму присущи архетипные черты европейского экзистенциализма: признание одиночества человека в этом мире, алогичности и трагизма его бытия...».

В творчестве Г. Газданова наблюдается активное развитие традиций русской классической литературы, а также проявляется его романтическое мироощущение. В то же, время немаловажным является и тот факт, что общий культурный контекст эпохи диктовал авторам самых разных литературных течений схожие мотивы и темы – метанаррации.

Подводя итоги, следует заметить, что наблюдения газдановедов сводятся к общему выводу: в центре романа «Призрак Александра

*Вольфа*» – философский спор рассказчика и Вольфа о смысле жизни, о взаимоотношениях человека со смертью. С наблюдениями исследователей сложно не согласиться, в то же время несколько недооцененной оказывается, на наш взгляд, лирическая составляющая романа, которая дополняет его гетерогенную жанровую структуру исповедальным началом. Выделенные исследователями черты святочного рассказа, экзистенциального романа, романа о воспоминании, детектива (Проскурина 2010: 24), безусловно, присутствуют в тексте, но являются в большей степени формой игры автора с различными жанрами, признаки которых свободно комбинируются в романе. К примеру, экзистенциальная проблематика занимает в романе обширное, но и не самое важное место. Образ Вольфа, несмотря на то, что его имя вынесено в заглавие, а его образ играет значительную роль для развития сюжета, остается схематичным, он необходим автору как актант – носитель определенной сюжетной функции, как представитель экзистенциального отчужденно-враждебного всему живому начала, а также как катализатор внешних авантюрно-детективных событий. Подчеркнута литературность его образа, его литературными прототипами названы Печорин и герои Достоевского (Агеносов 1998: 312).

Таким образом, в «*Призраке Александра Вольфа*» метанарративный план отличается высокой степенью интертекстуальности, обнаруживается тесная связь с творчеством М. Лермонтова. Думая о главном герое Газданова, невольно вспоминаешь знаменитый роман писателя «*Герой нашего времени*». Здесь перед нами явно прослеживается интертекстуальная параллель. В творчестве обоих писателей замечаем «психологические параллели» в выборе героев.

Немаловажным является тот факт, что на протяжении всего творчества Газданова претерпевает изменение и образ главного героя, а также героя-повествователя. Если в довоенных произведениях подчеркивается его самостоятельность и творческое начало, то в поздних герой обладает противоположными качествами. Делается вывод о том, что лирический рассказчик является ценностно-смысловым центром произведений Г. Газданова. Для всего творчества писателя характерно смешение различных жанров, а также намеренное разрушение жанрового канона. Хотя на наш взгляд, он более примыкает к романтическому жанру. Ведь романтический герой писателя остается одиноким и непонятым, постепенно превращаясь в «лишнего человека».

Исходя из этого, можно смело заметить, что Г. Газданов не только использует литературную традицию классиков (М. Лермонтова), но старается проследить за их творчеством сквозь призму своего мировоз-

зрения. Прямого романтического влияния М. Лермонтова в литературном плане на творчество писателя не наблюдается. Однако влияние последнего на творчество писателя присутствует опосредованно, а именно: некоторые стилистические и нарративные приемы Газданова имеют своим истоком стилиевые аспекты прозы Лермонтова.

Одним словом, особенность газдановской прозы, которая безошибочно выделяет Газданова из плеяды «незамеченного поколения», заключается в выборе романтических мотивов, придавая писателю более значительный масштаб.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Адамович 1955:** Адамович Г. *Одиночество и свобода*. Нью-Йорк, 1955.
- Агеносов 1998:** Агеносов В. *Литература русского зарубежья (1918-1996)*. – М.: Terra-Спорт, 1998. 543 с.
- Газданов 1935:** Газданов Г. О Поплавском. *Современные записки, т. 59*, 1935, с 463.
- Газданов 2008:** Газданов Г. *Призрак Александра Вольфа. Роман-газета*. 12/2008.
- Гачев 1988:** Гачев Г. *Национальные образы мира*. М.: Космо-Психо – Логос, 1988.
- Диенеш 1995:** Диенеш Л. *Гайто Газданов. Жизнь и творчество*. Владикавказ: Сев. -Осетия, 1995. 304 с.
- Красавченко 2005:** Красавченко Т. Лермонтов, Газданов и своеобразие экзистенциализма русских младоэмигрантов. *Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур*: Сб. науч.тр. ИНИОН РАН. Центр гуманит.науч.-информ.исслед. М., 2005. С. 27-49.
- Лермонтов 1983:** Лермонтов М. *Избранные сочинения*. М.: Худ. Литература, 1983, 653с.
- Мегрелишвили 2000:** Мегрелишвили Т.Г. *Антиномии Михаила Лермонтова*. Тбилиси: издательство Тбилисского университета, 2000.
- Мегрелишвили 2005:** Мегрелишвили Т.Г. *Поэтика мемуаров русского зарубежья (1925-1960)*. Тбилиси: Мерани, 2005, 180 с.
- Мегрелишвили 2012:** Мегрелишвили Т.Г. Реализм в историко-литературном ряду русской культуры: движение в рамках парадигмы модерности. *Сджани 13*, 05/2012. Тбилиси. 2012.
- Поплавский 2000:** *Поплавский Б. Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы*. М.: Согласие, 2000.
- Проскурина 2010:** Проскурина Е.Н. *Романы Гайто Газданова: динамика художественной формы*: автореф. дисс. докт. филол. наук. Новосибирск, 2010. 37 с.
- Ремизов 1990:** Ремизов А.М. *В розовом блеске: автобиографическое повествование* // Чалмаев В. М., 1990. 750 с.
- Табатадзе 2013:** Табатадзе Х. Мифологические модели прозы Ф.Сологуба и их литературная преемственность в творчестве Б.Поплавского. *Материалы Международной научной конференции «Тенденции и перспективы развития гуманитарных наук»*. Кутаиси, 2013.

**ZOIA TSKHADAIA  
TAMAR TSITSISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Representation of the Urban-Ashugh Text in the Georgian Romanticism**

Urban-ashugh poetry was never considered as a major part of Georgian literature, however it is significant sub-genre of Georgian poetry. New style Urban-ashugh poetry was written by Aleqsandre Chavchavadze and Grigol Orbeliani. A. Chavchavadze's romanticism is synthesis of Western and Oriental cultures, which is the writers distinct characteristic of the poet. Vakh. Kotetishvili calls A. Chavchavadze's works "Blend of Scents". A. Chavchavadze's urban motives and style was embodied in mukhbambazs and mustazids. Ashugh poetry is important part of Grigol Orbeliani's works. His poetry especially his mukhbambazs is very high artistic and perfectly written. In late period many talent less poets stalled the development, which "was overcome with Nikoloz Baratashvilis's talent" (E. Kvitaishvili).

**Key words:** Georgian, Romanticism, Urban-Ashugh.

**ზოია ცხადაია  
თამარ ციციშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

## **აშულურ-ქალაქური ტექსტის რეპრეზენტაცია ქართულ რომანტიზმში**

საქართველო თავისი გეოპოლიტიური და გეოკულტურული მდებარეობით ყოველთვის იქცეოდა მეზობელი, და არა მხოლოდ მეზობელი, ქვეყნების ყურადღებას. ამან განაპირობა ის გარემოება, რომ თბილისი სხვადასხვა ეროვნების ადამიანების კულტურათა დაახლოებისა და დიალოგის ცენტრად იქცა, სადაც ძალზედ ხელსაყრელი პირობა იყო შექმნილი აქ მცხოვრები ხალხების სოციოკულტურული იდენტობის შენარჩუნებისათვის. თბილისი ღია ქალაქი იყო, რომელშიც მშვიდობიანად თანაცხოვრობდა ქრისტიანი, მუსლიმი, იუდეველი სარწმუნოების მოსახლეობა. ჯერ კიდევ შარდენი წერდა, რომ ქართველებს

ჰქონდათ მიმოსვლა მრავალ ხალხთან და თვით საქართველოში ყველას ჰქონდა უფლება ეცხოვრა თავისი რჯულისა და ადათის მიხედვით, თავისუფლად გამოეხატა თავისი აზრი და დაეცვა თავისი შეხედულება. სწორედ ასეთ ვითარებაში ყალიბდებოდა აშუღური პოეზია.

აშუღური პოეზიის განვითარება XVII საუკუნიდან იწყება. აშუღები ჭიანჭურზე, ჩონგურზე ქართულ-აზერბაიჯანულ-სპარსულ ენებზე ბაიათებს მღეროდნენ და უკრავდნენ. XVIII საუკუნის ბოლოს ისინი სამეფო კარზე ჭირშიც და ლხინშიც მეტად მიღებული პიროვნებები იყვნენ. XVIII საუკუნის ბოლოს ჩნდებიან ვაჭრულ-ხელოსნური წრიდან გამოსული პოეტები და მელექსეები: ბისტოკა, მებალე დავითა, პაჭუა, ბლიაძე, კოტაშვილი და სხვ. ლიტერატურაში იჭრება ვაჭრულ-ხელოსნური თემატიკა და მოტივები აშუღური პოეზიის სახით. აშუღური პოეზია ქალაქის მოსახლეობის წიაღში განვითარდა და თბილისის ქალაქური „ფარგონიც“ გამოიყენა. XVIII ს-ში ასევე მრავლად იყვნენ ბაიათ-მუხამბაზების მთხზველები და მომღერლები: ალავერდა, მირზაჯანა, აბდულბაღია (ბულბულა), ჰაშიმ, იაკობ, სტეპანოვი, სათარა, ჯაფარა; საიათნოვა და დავით გივიშვილი, რომლებიც სამ ენაზე წერდნენ აშუღურ ტექსტებს (უფრო მოგვიანებით: ჰაზირა, ბეჩარა, მანაბელი, იეთიმ გურჯი, სკანდარნოვა და სხვ.). „სპარსული ყვავილების მებალენი“ უწოდა მათ ძველი თბილისის ბოჰემური ცხოვრების მკვლევარმა, პოეტმა იოსებ გრიშაშვილმა.

აღმოსავლური პოეზიის სიტკობა და სევდიანი ჰანგები იგრძნობოდა აშუღების ნათქვამ-ნამღერში, მაგრამ ეს მაინც არ იყო აღმოსავლური პოეზიის სტერეოტიპების ტყვეობაში მოქცეული ტექსტები და ჰანგები. როგორც მკვლევარი პეტრე მირიანაშვილი აღნიშნავდა, სპარსული ბაიათები საქართველოს მეფის კარზე დედაქალაქ თბილისში ისე დამუშავდა, რომ საკუთარი ელფერი მიიღო. იოსებ გრიშაშვილი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ევროპაშიც იყვნენ აშუღი პოეტების მსგავსი (XVII ს-ში) მომღერლები, ქურა-ქურა რომ მღეროდნენ სიმღერებს, მაგრამ თბილისელ აშუღებს არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდათ ევროპის მოხეტიალე მუსიკოსებზე ... „აშუღი მხოლოდ თბილისმა შექმნა და მისი პირმშოა, მისი პირის ზიარება“. იოსებ გრიშაშვილი აშუღების ოთხ კატეგორიას აღწერს: „დაინტერესებულ მკითხველს წარმოვუდგინეთ ოთხი სერია მაშინდელი მოღვაწეებისა. პირველი, რომელნიც ნამდვილი აშუღები იყვნენ. მეორე: რომელნიც სწერდნენ აშუღურ ლექსებს, მაგრამ კი არ აშუღობდნენ. მესამე: ის ქართველნი, რომელნიც სპარსული ლიტერატურის (და განსაკუთრებით აშუღთა) მიმდევარნი იყვნენ და მეოთხე: ის მომღერალ-საზანდრები, რომლებიც საუცხოვოდ მღეროდნენ ზემოჩამოთვლილ მწერალთა ლექსებს (გრიშაშვილი 1973: 40-41).

აშუღებისთვის მთავარი იყო სატრფიალო მოტივები, მაგრამ ისინი ასევე ამხელდნენ ცხოვრების ყოფის სიმახინჯეს, სოციალურ-ეროვნულ საკითხებს. რაც მთავარია, ცალკეულ მათგანში არ იკარგებოდა საკუთარი გენი, იდენტობა, და, ამასთანავე, ეს ზომიერად, ჰარმონიულად ერწყმოდა სხვა ერის სულიერ წყობას.

თბილისელი აშუღების ცხოვრების წესი და პოეტური ტექსტები თავისუფალი იყო ღვთისმოსაობისგან, იცავდნენ მამაპაპურ ადათებს და ამაში ავლენდნენ ინდივიდუალურ ხასიათს; აწყობდნენ აშუღურ დღეობებს, სადაც ზეიმობდა ლექსი და საერთო განწყობა. ყოველივე ეს ხელს უწყობდა იმას, რომ თბილისელ აშუღებს შორის, ისე როგორც, ზოგადად, საქართველოში, იყო ტოლერანტული დამოკიდებულება, არ იყო აგრესია. ისინი ეთვისებოდნენ ერთმანეთს და ითვისებდნენ ერთმანეთისგან. მუდმივი ურთიერთობის ზეგავლენით, როგორც იოსებ გრიშაშვილი აღნიშნავს, თბილისის ქართული ენაც განსაკუთრებულ ინდივიდუალურ და კოლორიტულ ელფერს იღებდა. „ქალაქის მოსახლეობა მუდამ ჭრელი და მრავალფეროვანი იყო, მაგრამ იგი ყოველთვის თავისი ენით მეტყველებდა. ეს იყო ქალაქური ენა. ქართული ენის ბგერაში ხშირად ისმოდა არაბულ-სპარსული, სომხური სიტყვები, მაგრამ ეს სიტყვები ყოველთვის შესისხლხორცებული იყო ქართული ენის ცოცხალ გამოთქმასთან. თბილისმა მოანარუქა სხვადასხვა ენის ნახნაგოვანი სიტყვები და მისცა თავისებურება“ (გრიშაშვილი 1963: 132).

აშუღურ-ქალაქური პოეზია ქართული მწერლობის მაგისტრალურ ხაზად არასოდეს მიიჩნეოდა, მაგრამ ის ქართული პოეზიის ერთ-ერთი საგულისხმო შენაკადია. მიუხედავად აღმოსავლური (სპარსული) წარმომავლობისა, მასში აშკარად იკვეთება ქართული ეროვნული ხასიათი, რაც ქართული კლასიკური ლექსის ტრადიციების ათვისებამ განაპირობა, განსაკუთრებით კი ქართულმა ენამ, რომელშიც ხშირად ისმოდა უცხო სიტყვები. აშუღურ-ქალაქურმა პოეზიამ დაამკვიდრა თავისი ახალი ენა, ძველი თბილისის პოეტური ენა.

აშუღური პოეზიისადმი ინტერესმა თავი იჩინა XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართველი პოეტების ტექსტებში. აღმოსავლური ყაიდისაა, როგორც ფორმით, ისე თემატურადაც დიმიტრი თუმანიშვილის, დავით ბაგრატიონის, ალექსანდრე ორბელიანის ზოგიერთი ლექსი, აშუღურ-ქალაქური ტექსტების მოტივები ახლებურად გაჟღერდა ქართველი რომანტიკოსი პოეტების ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედებაში.

აშუღური პოეზიის სტილი და ხასიათი აშკარად გამოიხატა დიმიტრი თუმანიშვილის პოეზიაში (მუხამბაზები, მუსტაზიდი და ბაიათები). იგი XVIII საუკუნის მინურულსა და XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მოღ-



ვანობდა, როგორც მკვლევარი ბორის დარჩია აღნიშნავს (დარჩია 1990: 643), ბიოგრაფიული ცნობები მასზე ძალზე მცირეა. ცნობილია ის, რომ იგი ეკუთვნოდა ქართლ-კახეთის სამეფო კარის მდივან-მნიგნობარ თუმანიშვილთა იმ შტოს, რომელშიც ეს თანამდებობა მემკვიდრეობით გადადიოდა. დაბადებული უნდა იყოს XVIII საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოსა და 70-იანი წლების დასაწყისში, გარდაცვალების თარიღი ცნობილია (1821 წ.). ახალგაზრდა დიმიტრი თუმანიშვილს ერეკლეს უმცროს მდივანთა შორის მოიხსენიებენ. გიორგი XII-ის დროს კი ერთ-ერთი უფროსი მდივანი ყოფილა. ისტორიას კი ის უფრო პოეტის სახით შემორჩა. მისი პოეზია ფორმითაც და შინაარსითაც აღმოსავლური ყაიდისაა. სალექსო ფორმებად იყენებს მუხამბაზს, მუსტაზადს, თეჯნისს, გაფის, ბაიათს, უჩლამას და სხვ. უმეტესობა ლექსებისა სიყვარულის თემაზეა შექმნილი, რომლებშიც ბესიკის პოეზიის დიდი გავლენა იგრძნობა. შეიძლება ითქვას, რომ თუმანიშვილი სევდიანი განწყობით ენათესავება ქართველ რომანტიკოსებს. განსაკუთრებით პოპულარული ყოფილა მისი ლექსი „ახალ აღნაგო“, რომელიც რუსულად და ინგლისურად უთარგმნიათ და პოპულარულ სიმღერად ქცეულა. მას შთამბეჭდავი გავლენა მოუხდენია ალექსანდრე პუშკინზე, პოეტი ამაზე წერს თავის მემუარულ თხზულებაში „მოგზაურობა არზრუმში“ (დარჩია 1990: 643). ეს ტექსტი მყარი სალექსო ფორმის, უჩლამის ნიმუშია. უჩლამა აზერბაიჯანული ფოლკლორის ტერმინია და სამეულს ნიშნავს. ასეთი ლექსის თითოეული სტროფი სამი ტაეპისგან შედგება და ყოველ სტროფს ორტაეპოვანი რეფრენი ემატება. განასხვავებენ უჩლამის ორ სახეობას. დიმიტრი თუმანიშვილის ეს ლექსი უჩლამის პირველი სახეობას ეკუთვნის:

ახალ აღნაგო სულო და,  
ედემში აღმოსულო და,  
ჩემს ეტლზედ დანერგულო და,  
სიცოცხლე შენგან მოველი,  
უკვდავება ხარ ცხოველი.

პოეტის ბაიათებში ჩანს სევდა სიყვარულის გამო. საინტერესო და დახვეწილია მისი მაჯამური რითმები. მოვიტანთ რამდენიმე ნიმუშს:

ვარდი მეც მხვდეს ეგების,  
ლანვზედ ბაგე ეგების,  
ლხინი, შვება განქარდეს, სიყვარული ეგების.

სურვილი აქვს მას რისა?  
შაქარ-ყანდის, მასრისა,  
მისის ბაგის შარბათი ნეტამც ტუჩზე გასრისა!

ტანი წვრილი ახევდეს,  
გულსა სხვიით ახევდეს,  
ვინც ვერ შეხვდეს თანასწორს, სულთქმით ბევრჯელ ახევდეს.

სევდა გექმნათ ვისობით? —  
ვინ კეკლუცობს ვისობით,  
თქვენ გზისაგან შემცდარ ხართ ჩვენ ეშყითა ვისობით...

დავით ბაგრატიონი (ბატონიშვილი) (ერეკლე II-ის შვილი, 1767-1819) – პირველი ქართველი ვოლტერიანელი თაობის წარმომადგენელია, მრავალმხრივი მოღვაწე: ისტორიკოსი, სამართლისა და საბუნებისმეტყველო ნაშრომების ავტორი, მთარგმნელი და პოეტიკი. შემორჩენილია მისი რამდენიმე ლექსი, ტიპური ამულური პოეზიის ნიმუშებია ბატონიშვილის „გამიფრინდა სიყვარულის ფრინველი“, რომლის ხიბლს ქმნის სტროფებს შორის მცირეოდენი ვარიაციებით შეცვლილი რეფრენი „შემთხვევისა გამო სხვისა და სხვისა“. ლექსი სატრფიალო ხასიათისაა, სევდის, უნუგეშობის მოხდენილად გამოხატველი:

გამიფრინდა სიხარულის ფრინველი  
შემთხვევისა გამო სხვისა და სხვისა,  
დავშობილვარ ასე ან უნუგეშოდ  
უბადობის გამო, სხვისა და სხვისა...

მაჯამური (ომონიმური) რითმებით, სიტყვათა თამაშითა და აღმოსავლური პოეზიის მგრძნობელობით გამოირჩევა ბატონიშვილის მეორე ლექსი „დისკო“. ეს ლექსიც სატრფიალო განწყობას გამოხატავს: „აღმასით დაჭრილი გულის“ წუხილს, „ზეფირ-ვარდების“, „ბულბულ-ნარგიზის“ მეტაფორებით ზუსტი ანუ ერთნაირი ბგერაწერისა და სხვადასხვა შინაარსის მქონე სიტყვებით და სიტყვათა კომპლექსით:

წამწამ შენთა, ლახვარ შენთა შენება,  
მარისხ ნებავს ღანვთა საგნად შენება,  
ხამს, გლახ გულო, მოადგილედ შენ ება,  
ამისათვის, რომ აფსინდისა არია...

დასჭრა გული აღმასისა დანამა,  
ცრემლთა ღვარმან ღანვნი სრულად დანამა,  
იკლო ფრენაც სიხარულის დანამა,  
რა ზეფირობ, ვარდი შალა, არია...

ასევე, აშუღური პოეზიის ნიმუშებია ალექსანდრე ორბელიანის „ბაიათი“ და „თეჯღლისი“. „ბაიათი“ – მოცემულ ლექსში პოეტს დაცული აქვს ამ სალექსო ფორმისთვის დამახასიათებელი ნიშნები: ლექსი შედგება ოთხტაეპიანი სტროფებისგან. ტაეპი შვიდმარცვლიანია, გამართულია ააბა სქემით. დედააზრი გადმოცემულია ორ უკანასკნელ ტაეპში:

თვალნო, ველსა ვინახე?  
იგი რადგან ვინახე!  
რომ რალაც სულსა მოსცა  
უკვდავებად ვინახე.

საინტერესოა ამ თვალსაზრისით XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის უცნობი პოეტის ლირიკული კრებული „ნარგიზოვანი“ (განერეულია 1981: 210). ლექსები „ნარგიზოვანი“, „პირი ზამბახი“ და სხვები, რომლებიც ბესიკურ სასიყვარულო განწყობას გამოხატავს, ერთგვარად ინტონაციითაც ეხმიანება მას.

პირი ზამბახი, ფერად ახალი, ზედა გაქვს ხალი,  
შენთა ბაგეთა სიყვარულითა ღვინით დამათვრე,  
ტანი გაქვს ალვა, შენთან მნადს ხილვა, აღარ ხამს მალვა,  
ჩემის გულისა სასწაულისა შენა ხარ ღონე.

ნეტამცა შენსა სახედ ნაშენსა მახვია ყელსა,  
მე შენი კოცნა თუმცა მეოცნა, აღარ მეხოცნა.  
ჰე, ჩემი გული, შენთვის დაგული, არ ცად აგული,  
შენთა არეთა ტრფიალებითა ძებნად მომვლელმა.  
(„პირი ზამბახი“)

აშუღურ-ქალაქური ტექსტის მოტივები ახლებურად გაჟღერდა ქართველი რომანტიკოსი პოეტების ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და გრიგოლ ორბელიანის პოეზიაში. ალექსანდრე ჭავჭავაძის რომანტიზმი აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა ერთგვარი სინთეზია, რაც მწერლის პოეზიის მთავარ ნიშანდობლივ თვისებად უნდა მივიჩნიოთ.

მის ტექსტებს ამ ორი გზის „სურნელების შეერთებას“ უწოდებს ვახტანგ კოტეტიშვილი: „აღ. ჭავჭავაძის პოეზია თუ ფორმალურად აღმოსავლურ პოეზიასთან არის დაკავშირებული, საგნობრივად ევროპის ლიტერატურულ ორბიტაში არის მოქცეული... ევროპული რომანტიზმის განვითარებაში აღმოსავლეთს წილი უდევს, რადგან სპარსეთისა და ინდოეთის პოეზიამ გავლენა მოახდინა მასზედ... მის პოეზიაში სინთეზი აქვს მომხდარი აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურას, რაც მთელი ჩვენი შემოქმედებითი ცხოვრების ნიშანდობლივ თვისებად უნდა ჩაითვალოს“ (კოტეტიშვილი 1965: 65-66).

კიტა აბაშიძე ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსების უმეტესობას „ვარდ-ბულბულის“ გალობას ადარებდა, მაგრამ ხაზს უსვამს, რომ ისინი „თავს არ გაბეზრებენ, სიამოვნებით კითხულობთ და მისი კითხვით ესთეტიურ კმაყოფილებაში ხართ“ (აბაშიძე 1962: 32). ილია ჭავჭავაძე „შვების და ლხენის“ მომნიჭებელს უწოდებდა აღ. ჭავჭავაძის პოეზიას მისდამი მიძღვნილ ლექსში და ამის საფუძველიც უთუოდ ის იყო, რაზედაც კიტა აბაშიძე მიაჩნებდა.

აღ. ჭავჭავაძის აღმოსავლური ყაიდის ლექსების უმეტესობა დასათარებულია როგორც „მუხამბაზი“ და „მუსტაზადი“. \* მუხამბაზიც და მუსტაზადიც ხუთი სტროფისგან შედგება, რომელთაც, მეხუთე ტაეპის გარდა, ერთი რითმა აქვს. პირველი სტროფის უკანასკნელი ტაეპის რითმა კი მეორდება მომდევნო სტროფების მეხუთე ტაეპის ბოლოს; აკაკი განწერელის დაკვირვებით, XVIII-XIX საუკუნის პირველი ნახევრის პოეტები მუხამბაზის დაკანონებულ ფორმას ყოველთვის ზუსტად არ იცავენ. აქედან წარმოსდგება ქართული მუხამბაზის მრავალნაირობა“ (განწერელია 1981: 210). მისივე აზრით, ქართულ პოეზიაში მუხამბაზი დარჩა ქალაქურ-პერიფერიულ განშტოებად და გარკვეული სოციალური წრეების გემოვნებას აკმაყოფილებდა. თუ XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში მეფის კარზე მუხამბაზი სასიმღერო ლირიკულ ფორმად ითვლებოდა, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში კი – აშუღური პოეზიის ერთ-ერთ ჟანრულ სახედ მიიჩნეოდა.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის მუხამბაზები მრავალნაირია: ათმარცვლიანი, თოთხმეტმარცვლიანი, რვა მარცვლიანი („მუხამბაზი ლათაიური“), მუხამბაზის დაკანონებულ ფორმას უახლოვდება ერთ-ერთი „მუხამბაზი“):

---

\* ალექსანდრე ჭავჭავაძე თავის ლექსებში მიმართავს, აგრეთვე, თურქული წარმომავლობის მყარი სალექსო ფორმის ერთ სახეობას – ყოშმას. იხ. მარია ჯიქია. (თურქული სალექსო ფორმა – ყოშმა – ქართულ პოეზიაში).

მოვედ ამ არეს შესამკობელად,  
ნიავო, მქროლე კეთილმყოფელად,  
მზე მოინვიე დამათბობელად,  
თოვლთა, ყინულთა დასადნობელად.  
მდელთო ყოველთა მოსახმობელად,  
პირველ იასა ექმნას მშობელად,  
სიყვარულისა აღმაგზნობელად.

ალექსანდრე ჭავჭავაძის ერთ-ერთი მუხამბაზი („მუხამბაზი“),  
ოთხმეტმარცვლიანი, გამოირჩევა განსაკუთრებულად გულწრფელი  
ემოციით, სატრფოსადმი რაინდული მგრძობელობით, თავდავინყე-  
ბული მიჯნურის უხვსიტყვაობით. ინტონაციით, სათქმელის არსით  
ბესიკ გაბაშვილს გვაგონებს, მაგრამ დაკვირვებულ მკითხველს არ  
გაუჭირდება მასში იმის ამოკითხვა, რასაც ალექსანდრე ჭავჭავაძის  
პოეტურ-ადამიანური ამონათქვამი გულისხმობს.

აღვასა წვრილსა, ორ შტოვანსა გული ემონვის,  
ექადის ხვევნად, უბის ვარსკვლათ შორით ეკონვის,  
საროსა ნაზსა სათაყვანოდ არ დაეყოვნოს,  
ვაჰ, თმენა ჩემი, ესდენ გრძელი, რას შეეწონვის.  
უბედობის ზღვას ვით განმიყვანს ცრემლში ცურვანი!  
ბედმან გაგყარნა, შემომყარნა, ამაღ ურვანი...

„მუხამბაზი ლათაიური“, ერთი შეხედვით, მეტად ლალი, დარდიმან-  
დული ხასიათის გამოვლენაა. ავტორის განწყობა ზეანუელია, თრობით  
დაბანგული. სიტყვის, ღვინის და ვაზის სურნელსაც განაცდევინებს  
მკითხველს, მსმენელს, რომელსაც მიმართავს.

ლოთებო, ნეტავი ჩვენა,  
დღეს მოგვეცა შვება-ლხენა,  
შემოდგომამან ბახუსი,  
სანნახელში ჩააყენა...

...დავეხსნათ ცოდვილთ ქებასა,  
ღვინო სჯობს ყოველს მცნებასა,  
ბრძენი სულ სიკვდილსა ფიქრობს  
და ლოთი გამარჯვებასა...

... მაშ, მოდით ისევ ღვინითა,  
დრო გავატაროთ ლხინითა,  
ქეიფი მაინც მოგვივა,  
გოგრითა ვსვათ თუ ჩინითა...

დღევანდელი გადასახედიდან უფრო გასაგები ხდება პოეტის ეს განწყობა, ემოცია. ვისაც ალექსანდრე ჭავჭავაძის მარან-საწნახელში შეუხედავს, ჯერ კიდევ ლამის ორი საუკუნის მტვერი რომ შემორჩენია, ვინც გაცნობია მისი ბიოგრაფიის იმ ნაწილს, რომელიც მოგვითხრობს ალექსანდრე ჭავჭავაძეზე, როგორც წარმატებულ მეღვინე-შემოქმედზე, ცხადი გახდება განხილულ ლექსში თავდავინყებულ ქება ნინანდლის ვაზით დაწერილი ღვინისა; აქ უნდა გავიხსენოთ გერონტი ქიქოძის საგულისხმო ნათქვამი: „ქალსა და ღვინოს სპარსულ ლირიკაში კიდევ უფრო დიდი ადგილი უჭირავს, ვიდრე ქრისტიანი ერების პოეზიაში, მაგრამ იქ ქალი და ღვინო მოკლებულია სხეულს, ხოლო ზოგიერთი სპარსელი მისტიკოსის შემოქმედებაში ქალსა და ღვინოს მხოლოდ ალეგორიული მნიშვნელობა აქვს. გერონტი ქიქოძეს მიაჩნია, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძის წინამორბედი ბესიკი იყო, რომელმაც თავისი რეალური, ნაწილობრივ ტრაგიკული სიყვარულის ვნება მანერულად გადმოსცა სპარსული ნიმუშების ნაბაძულობით, მაგალითად „ტანო-ტატანოში“ (ქიქოძე 1965: 193); თუმცა კრიტიკოსი იმასაც წერს, რომ, მართალია, ჭავჭავაძე ბესიკისა და სპარსული ლირიკის გავლენას განიცდის, მაგრამ ის მაინც მათ ეპიგონად ვერ ჩათვლება, რადგან ღვინოს და ქალს ის განიცდის ან როგორც ძველი ელინი, ან როგორც გემოვნება გაფაქიზებული ქართველი“ (ქიქოძე 1965:).

ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემოქმედების თანამედროვე მკვლევარის, პოეტის კრებულის შემდგენლის, ირაკლი კენჭოშვილის დასკვნით, ალექსანდრე ჭავჭავაძის „ლოთურ სიმღერაში“ (ამ კრებულში ლექსი ასეა დასათაურებული) შერწყმულია ევროპული ანაკრეონტიკა“, ბაკხური სიმღერები და აღმოსავლური პოეზია“. იგი „ამ წყაროთა ნიმუშია, რომელიც თბილისის მდაბიოთა ბოჰემის სიმღერათა ყაიდაზეა დაწერილი და ამდენად ამ ლექსში გამოთქმული აზრები გარკვეული ფსიქოლოგიური წყობის სოციალური წრის ცხოვრების ფილოსოფიის გამოხატულებაა“. „ლოთურ სიმღერაში“ სიბრძნის, ცოდნის ირონიზება წარმოადგენს არა გარკვეულ რიტორიკულ დებულებათა გამოხატულებას, არამედ ცხოვრებისადმი საღი და ჯანმრთელი დამოკიდებულების გამოვლენა ერთგვარი ეპიკურული მოძღვრების სახით“ (კენჭოშვილი 1986: 12).

გურამ ასათიანის აზრით, „ალ. ჭავჭავაძე იყო საქართველოს უკანასკნელი „წარმართი“ პოეტი. „მუხამბაზი ლათაიური“ და განსაკუთრებით „შექცევისათვის“ წარმოადგენენ ჰედონიზმის ნამდვილ ეტიკურ კოდექსს“ (ასათიანი 1988: 40).

ალექსანდრე ჭავჭავაძის მუსტაზიდები (5 ლექსი) არა მხოლოდ სამიჯნურო განწყობილების გამოხატველია, არამედ (და უფრო მეტად)

სევდა და ტკივილია ჟამთასვლის უღმობელოების გამო, რომელსაც მიაქვს ყოველივე საუკეთესო „ჟამისა ფრთითა“. სამშობლოდან შორს მყოფი პოეტი, გრძნობს და ხვდება, რომ არაფერია მარადიული, არც ჭირი და არც ლხინი. ტექსტის თითოეული სტროფი მთავრდება ტაეპ-რეფრენით „ნუ ჰგონებთ, ვითა სიშორითა ვიყომცა ცვლილი“, რომლითაც გამოკვეთილია ლირიკული გმირის მთავარი სათქმელი – მისი სევდის მიზეზია, არა მხოლოდ სიშორე მოყვასთაგან, არამედ შემეცნება „სოფლისა ანბანისა“, შეცნობა საკუთარი თავისა („თუ მცვალა დრომა ამით ოდენ, რომ მაცნო თავი“).

აჰა, ყარიბო, სევდის მკრიბო, ნუ გაქვს ღანვთ ბანა,  
მოკვდავთათვის ჭირი, ანუ ძვირი უკვდავ არს განა?  
ჟამისა ფრთითა, მალად მფრენთა წარიღონ თანა.  
ჩემებრთა ჰკითხე, წარიკითხე სოფლის ანბანა,  
მაშინ ჰსცნო რეცა ერთგზის მეცა ვიყავ პყრობილი,  
ნუ ჰგონებთ, ვითა სიშორითა ვიყომცა ცვლილი.

ამ მუსტაზიდთან დაკავშირებით გიორგი ავალიშვილის მოსაზრებას, რომ „ყარიბი“ პეტრე გიორგის ძე ლარაძის ფსევდონიმი იყო და მას უნდა ეძღვნებოდეს ეს ლექსი, საეჭვოდ მიიჩნევს ირაკლი კენჭოშვილი. ეს ფსევდონიმი მრავალი პოეტის და მათ შორის პეტრე ლარაძის ფსევდონიმიც ყოფილა. ლექსი თარიღდება 1808 წლით. ლარაძე 1803-1810 წლებში სპარსეთში ყოფილა. ამიტომაც მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ის ვერ იქნებოდა პოეტის ადრესატი. თუმცა, გამორიცხული არ უნდა იყოს ისიც, რომ სწორედ სამშობლოდან შორს მყოფს უძღვნის და ამხნევეს, რადგან სამშობლოდან სიშორემ ვერ შეცვალა თავად პოეტი და ვერც მის ადრესატს შეცვლიდა. არ იყო აუცილებელი, ლექსი გაეგზავნა სპარსეთში.

მუსტაზადი (... „ისმინეთ, მსმენნო“) ნათლად გამოხატავს პოეტის ფიქრებს სამშობლოს მდგომარეობის გამო. იგი ადრეული პერიოდის უნდა იყოს, როდესაც ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეზიაში თავს იჩენს სამშობლო-პატიმრის მეტაფორული გააზრება.

ისმინეთ, მსმენნო, ჭირთა მთმენნო, მაპყარით ყურნი,  
რაგვარნი ჭირნი, ცეცხლნი ხშირნი, მწველნი აღმურნი  
ვნახენით, როცა ამა დროსა ზედა-ზედ რთულნი...  
წყეულ არს ის დრო, როს სამკვიდრო დაგვარგეთ კრულნი!  
გვძლივა სოფელმან ხელმყოფელმან, ან გვაგო შურნი.

„სამყოფთაგან დაშორებული“ პოეტის, ზოგადად კი – სამშობლოდან შორს მყოფთა სევდას გამოხატავს ალექსანდრე ჭავჭავაძის მუსტაზიდი ... „უნწყალო სენმან, ყოველთ მანყენმან, დაგვკოდა გული“. აქაც თოთხმეტმარცვლიანი საზომია გამოყენებული, ყოველი მეხუთე ტაეპი რეფრენით სრულდება, რომლითაც პოეტი მიმართავს იქ, სამშობლოში დარჩენილ ბანოვანებს; „მუსტაზიდი“ („... ვარდის გაყრილი“) ეძღვნება სატრფოს. მყარი სალექსო ფორმით დაწერილი ეს ლექსი ყაიდიტაც და შინაარსობრივადაც წმინდა აშულური სტილისაა.

მიუხედავად იმისა, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემოქმედებაში საკმაოდ ვრცელი სურათი იკვეთება აღმოსავლური პოეზიის ფერისა და მგრძნობელობისა, ის მაინც უფრო ევროპული აზროვნების დამამკვიდრებლად მიიჩნევა ქართულ პოეზიაში. ამას აღიარებს ყველა მისი მკვლევარი. „ალექსანდრე ჭავჭავაძე კარგად იცნობდა სპარსულ პოეზიას, მაგრამ იგი როგორც დამწყები ახალი ქართული ლიტერატურისა და რომანტიზმისა, საფუძველს ჰყრის არა აღმოსავლური პოეზიის ელემენტებით, არამედ ევროპული პოეზიით“ (ხუციშვილი 1978: 19). ალექსანდრე ჭავჭავაძეს ეკუთვნის საადის, ჰაფეზის, პუშკინის, ჰიუგოს, გოეთეს ჩინებული თარგმანები სპარსულიდან, რუსულიდან, ფრანგულიდან და გერმანულიდან.

კიტა აბაშიძე ალექსანდრე ჭავჭავაძეს ქართველ პოეტთა შორის უკანასკნელ პოეტად მიიჩნევდა, რომელიც აღმოსავლური პოეზიის გავლენას განიცდიდა.

გრიგოლ ორბელიანის რამდენიმე მუხამბაზი და „დიმიტრი ონიკაშვილის დარდები“ ერთგვარი შემოქმედებითი ხარკია აღმოსავლური პოეზიისადმი, რომელიც ჩინებულად გამოუვიდა პოეტს. ილია ჭავჭავაძე აღნიშნავდა, რომ გრიგოლ ორბელიანი ქართულ პოეზიაში ევროპეიზმის გამგრძელებელი იყო დ. გურამიშვილისა და ალ. ჭავჭავაძის შემდეგ. მისი მუხამბაზები, ძირითადად, ქალაქის დაბალი ფენის მოსახლეობის გულისთქმას გამოხატავდა, მათს ჭირსა და ღებინას. ეს იყო დიდებული პოეტური ჟესტი დედაქალაქის მრავალფეროვანი სოციალური მიმართ. რუსეთის იმპერიის გენერალი ლირიკული ტექსტებით უხსნიდა გულს თანამოქალაქეებს. მუხამბაზები: „...ნუ მასმევ ღვინოს“, „არავისთვის მე დღეს არა მცალიან“, „სულით ერთნო“, „გინდ მეძინოს“ და სხვ. სავსეა ეპოქის სურნელებით, იმ დროის კოლორიტული სურათებითა და სახეებით. განსაკუთრებულ ხიზლს ქმნის პოეტის ენა და ძალდაუტანებელი თხრობის მანერა, ლირიკის ამღერებული ფერადოვანი ჰანგებით. გამორჩეულად პოპულარულია ორბელიანის „გინდ მეძინოს“, რომელსაც ეპიგრაფად მინანერი აქვს XVIII საუკუნის მინურულის ცნობილი აშულის, შამჩი მელქოს პოეტური სტრიქონი „მუხამ-



ბაზო, რა ტკბილი რამ ხმა ხარო“; გრიგოლ ორბელიანის „გინდ მეძინოს“ თერთმეტმარცვლიანია (განსხვავებით ალ. ჭავჭავაძის მუხამბაზების-აგან), უმეტესად, დაცულია მუხამბაზისთვის დაკანონებული რითმისა და რეფრენის ადგილი ტექსტში:

გინდ მეძინოს, მაინც სულში მიზიხარ!  
თვალთ ავახელ, ზედ წამწამზედ მიზიხარ!

ათი გზა მაქვს, ათივე შენკენ მოდის!  
ფიქრები მაქვს, წინ შენი სახე მოდის!

მინდა რამ ვჰსთქვა – შენი სახელი მოდის!  
ჩემს გულში რა ამბებია, რა მოდის?  
ერთხელ მაინც მკითხე, ეგრე რათა ხარ?

საგულისხმოა ისიც, რომ გრიგოლ ორბელიანი მუხამბაზებს და, ზოგადად, აღმოსავლურ სტილს იყენებს უკვე საკმაოდ გამოცდილ ასაკში. მისთვის ეს უკვე პოეტური თამაშია. მისი ლექსების თარიღი ცნობილია და ამით ისიც ჩანს, რომ აქ მიბაძვასთან არ გვაქვს საქმე. პოეტისათვის საინტერესო ხდება უბრალო ადამიანების წარმოჩენა. ასეთია ბეჟანა მკერვალის სათქმელი: „არავისთვის მე დღეს არა მცალიან, სალომესთან სადილად მეძახიან...“ ან მუხამბაზი „სულის ერთ-ნო“, რომელშიც ის თავს უყრის აშუღური სიმღერების და ლხენის კოლორიტს:

სულით ერთნო, მოლხინენო, ან შეკრბით  
თასით, ჯამით, ყანწით, აზარფეშებით!  
ლხინის სუფრა მოჰფინეთ ყვავილებით;  
ალაფერდა დასვით თარით ნაქები,  
ყოჯა ბულბულ ტკბილის ხმით აღულუნეთ,  
დიპლიპიტო დაჰკარ – დაარაკუნეთ!..

გრიგოლ ორბელიანის ამ ტიპის ლექსები ქართული ქალაქური პოეზიის საუკეთესო ნიმუშებად არის აღიარებული. „გრიგოლ ორბელიანის მუხამბაზში ფერების ზეიმია, მთელი აღმოსავლეთის ჰიპერბოლურობა. ყოველი შედარება მინიატურის მსგავსია და ქართული სიხარული გაშლილი და ხელაღებითი“ (კოტეტიშვილი 1965: 106). ვახტანგ კოტეტიშვილის ეს სიტყვები პოეტის ლექსების საუკეთესო და მართებული შეფასებაა.

აღმოსავლური პოეზიის მკვლევარი გიორგი შაყულაშვილი აშუღურ პოეზიაზე მსჯელობისას ასკვნის, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის უზარმაზარი პოეტური ენერჯია და ეროვნული სული რომ არა, აშუღური პოეზია ალბათ, XIX საუკუნის ქართულ მხატვრულ სიტყვიერებასაც კი გაჰყვებოდა“ (შაყულაშვილი 1970: 21-22). თუმცა, ბარათაშვილის შემდეგაც, XIX საუკუნის II ნახევრის ქართულ ლირიკაში თავი იჩინა აშუღური პოეზიის ინტერპრეტაციამ (რ. ერისთავი, ა. ნერეთელი).

## **დამონებიანი:**

**აბაშიძე 1962:** აბაშიძე კ. *ეტიუდები*. თბილისი. თსუ გამომცემლობა, 1962.

**ასათიანი 1988:** ასათიანი გ. „აღექსანდრე ჭავჭავაძე“. *საუკუნის პოეტები*. თბილისი. „მერანი“, 1988.

**განერელია 1981:** განერელია ა. „ვერსიფიკაცია“. *რჩეული ნაწერები*. ტ. III. თბილისი: „მერანი“, 1981.

**გრიშაშვილი 1973:** გრიშაშვილი ი. „საიათნოვა, ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა“. *თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად*. ტ. III. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

**დარჩია 1990:** დარჩია ბ. „ბოლოსიტყვა. მოკლე შემოქმედებითი ბიოგრაფიები“. *ქართული მწერლობა*. ტ. III. თბილისი: „ნაკადული“, 1990.

**კენჭოშვილი 1986:** კენჭოშვილი ი. ა. *ჭავჭავაძის თხზულებები*. თბილისი: „მერანი“, 1986.

**კოტეტიშვილი 1965:** კოტეტიშვილი ვ. ნაწერები. ტ. 2. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1965.

**ქიქოძე 1965:** ქიქოძე გ. *რჩეული თხზულებანი*. ტ. 2. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1965.

**შაყულაშვილი 1970:** შაყულაშვილი გ. *საიათნოვას აზერბაიჯანული ლექსები თეიმურაზისეული დავთრის მიხედვით*. სსსრ მეცნიერებათა აკადემია, აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტი. თბილისი: „მეცნიერება“, 1970.

**ხუციშვილი 1978:** ხუციშვილი ს. „ქართველი რომანტიკოსები“. *ქართული რომანტიზმი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1978.

**ჯიქია 2017:** ჯიქია მ. *თურქული სალექსო ფორმა – ყოშმა – ქართულ პოეზიაში*. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი. 2017. 5 – 6.

**MAYA JALIAHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Baratashvil's Poetry in the Context of Søren Kierkegaard's „Either/Or“ Philosophy**

Nikoloz Baratashvili's poetry typologically is considered in the context of Romanticism. However, his creations are beyond the scope of a particular course. It is like breaking the limits of time and space and pass through to metaphysical dimension. Baratashvili poetry's depth and wisdom of his poems allows us to analyze his creations in the contexts of existentialism. There are always the equal importance of different values on its thinking scale, which create even philosophical context, formulated as „either/or“ antagonism. In this case, he echoes the danish philosopher, Søren Kierkegaard's thoughts, in which context of aesthetic views we are considering Baratashvili's poetry.

**Key words:** Nikoloz Baratashvili, Georgian Literature, Romanticism

### **მაია ჯალიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

## **ბარათაშვილის პოეზია კირკეგორისეული „ან-ან“ ფილოსოფიის კონტექსტში**

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება ტიპოლოგიურად რომანტიზმის კონტექსტში მოაზრება, თუმცა, როგორც ნებისმიერი გენიოსის ხელოვნება, მისი პოეზიაც კონკრეტული მიმდინარეობის ფარგლებს სცდება. იგი თითქოს არღვევს დროისა და სივრცის სამანებს და მეტაფიზიკურ განზომილებაში გადის, სადაც დრო უწყვეტი მთლიანობაა. ბარათაშვილის პოეზია ყოველ ეპოქაში აჩენს მისი განსხვავებული ნაკითხვის, გააზრებისა და ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას.

ბარათაშვილი თავისი გონებისმიერი ფილოსოფიური ნიაღვრეებითა თუ სულისმიერი პოეტური ხილვებით თანაბრად ეხმანება წარსულსაც და მომავალსაც, რადგან მისი შემოქმედება კაცობრიობის კულტურულ გამოცდილებას ირეკლავს და ყოფიერების უზოგადეს კანონზომიერებებს წარმოაჩენს. ადამიანური არსებობის, ეგზისტენციის, პიროვნულობის არსში გარკვევის და ამ გზით სამყაროსეული

საიდუმლოებების ამოხსნის მცდელობაა მისი პოეზია, რომელიც მრავალგანზომილებიან სივრცეს ქმნის და მკითხველს თავისუფალი ინტერპრეტაციის საუკეთესო პირობებს უქმნის. ბარათაშვილის პოეზიის სიღრმე და მრავალნაზნაგონება საშუალებას იძლევა მისი ლექსების საანალიზო კონტექსტად დანიელი ფილოსოფოსის, კირკეგორის ფილოსოფიური შეხედულებებიც მოვიხაზოთ.

ქართველი რომანტიკოსები იცნობდნენ ევროპულ ფილოსოფიასა და ლიტერატურას. ისინი თარგმნიდნენ და ამრავალფეროვნებდნენ ქართულ კულტურას. ბარათაშვილი ერთ ნერილში გრიგოლ ორბელიანს წერს: „ჩვენმა ლიტერატურამ ორი კარგი თარგმანი იშოვა: ყიფიანმა გადმოთარგმნა „რომეო და ჯულიეტა“, შექსპირის ტრალედია, და მე ვთარგმნე „იულიუს ტარანტელი“, ტრალედია ლეიზევიცისა“ (ბარათაშვილი 2012: 70). სამწუხაროა, რომ მისმა ამ თარგმანმა ჩვენამდე ვერ მოაღწია და მკითხველს შესაძლებლობა დაეკარგა, თარგმანის მისეულ სტილისტიკას გასცნობოდა და დაკვირვებოდა, რომელიც, სავარაუდოდ, მის ენობრივ თავისთავადობასაც აირეკლავდა და წარმოაჩენდა. „ლიტერატურა ჩვენი ღვთით დღე და დღე შოულობს ახალთა მოყვარეთა. მრავალნი ყმანვილნი კაცნი, მოცლილნი სამსახურითგან, მყუდროებაში და მარტოობაში შეეწევიან მამეულს ენას, რაოდენიცა ძალუძთ. ესე საზოგადო სული ბუნებითის ენის ტრფიალებისა ყმანვილთ კაცთ შორის აღმოაჩენს, რომ ქართველთ არა სძინავთ გონებით!“ (ბარათაშვილი 2012: 71). ქართველთა ამგვარი „გამოღვიძება“ დროდადრო არღვევდა, ბარათაშვილის თქმითვე, „გონებისა და გულისთვის უსარგებლო ტფილისის“ მყუდროებას და მამულის გულშემატკივართ მომავლის იმედს უჩენდა.

ერთი ყველაზე გამორჩეული „მღვიძარე გონების“ პატრონი კი თვითონვე იყო, რომელიც კარგად ხვდებოდა, რა როლი და ფუნქცია ეკისრებოდა კულტურას ეროვნული თვითშეგნების განვითარების საქმეში, ტრადიციასთან უწყვეტი კავშირისა და ერთიანი სულისკვეთების შენარჩუნებითვის. განსაკუთრებით გრძნობდა ამ საქმეში ლიტერატურის გამოკვეთილ მისიას, რომელიც მას წარმოუდგებოდა, როგორც საუკეთესო გზა ერის მატერიალურ-სულიერი გადარჩენისა. ამის გამორჩეულ მაგალითად მას ჰქონდა „ვეფხისტყაოსანი“, როგორც ქართველი ერის რაობის განმსაზღვრელი კულტურული ძეგლი, ქართული ენის შემნახველი და განმავითარებელი, ნიგნი, რომელმაც დიდწილად განსაზღვრა მისი დამოკიდებულება ენასა, მხატვრულ სამყაროსა და ზოგადსაკაცობრიო იდეალებთან.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ტრადიციასთან დამოკიდებულებას პირველად ილია ჭავჭავაძემ მიაქცია ყურადღება. რით განსხვავდე-

ბოდა მისი შემოქმედება წინამორბედ, უპირველეს ყოვლისა, ალექსანდრე ქავჭავაძისა და გრიგოლ ორბელიანის, შემოქმედებისაგან? ილია ქავჭავაძემ ზუსტად შენიშნა და გამოკვეთა მისი პოეზიის ორიგინალურობის, თავისთავადობისა და ევროპული მასშტაბით მნიშვნელობის განმაპირობებელი ნიშნები. ილია ქავჭავაძემ ბარათაშვილის სააზროვნო სივრცის საანალიზო კონტექსტად „კაცობრიობის სულიერი გამოცდილება“ და, უპირველესად, ევროპული ლიტერატურა მიიჩნია, ამიტომაც თამამად დაანწყილა მისი სახელი ბაირონთან, რომელმაც ევროპული კულტურის სულისკვეთება გამოხატა და ჰამლეტთან, რომლის სახეშიც სიმბოლურად წარმოჩნდა ადამიანური ყოფის ტრაგიზმი: „განა ვაება კაცობრიობისა ის არ არის, რომ მიზეზი აქვს ძებნისა, ეძებს და ვერ უპოვია? აი, სად არის სათავე ადამიანის სასონარკვეთილებისა, თავგანწირულებისა, ჭკუა-გონების არევისა, ყოვლისფრის უარყოფისა, რომელიც ზოგჯერ, ხანდახანა, ასე დაიპყრობს ხოლმე მთელს მოაზროვნე კაცობრიობასა და შავად მღელვარის ფიქრებით ავსებს ადამიანის ცხოვრებასა. ბაირონი და მთელი მის მიერ დაპყრობილი ხანა ევროპის სულიერ ცხოვრებისა განა ამისი მაგალითი არ არის? ჰამლეტის „ვიყო თუ არ ვიყო“ განა სულის უბინაობისაგან არ არის ამოკვნილი?“ (ქავჭავაძე 1987:71). კიტა აბაშიძის აზრითაც, ნიკოლოზ ბარათაშვილის წინამორბედი პოეტები „ბულბულეზივით დამღეროდნენ ვარდს და მარტო ამით კმაყოფილდებოდნენ, თუ ვარდი ახლო მიიკარებდა. ბარათაშვილმა კი ვარდის – სატრფოსგან აღძრულს გრძნობის საიდუმლოების შეგნება მოიწადინა, უნდოდა, არსებითი მხარე ამ გრძნობისა გაეგო. მისი ბულბული, შუალამეში მწუხრს ამ ვარდზედ მჯდარი, ჰყეფს და მსტვინავი შეეკითხება ვარდს, მალისე, თუ როგორ არს გაშლა შენი მღინავიო (ნელი, ჩუმი)“ (აბაშიძე 2012: 122). კიტა აბაშიძეც ფიქრობდა, რომ ბარათაშვილის შემოქმედების გასააზრებლად ევროპული ლიტერატურის კონტექსტის გათვალისწინება იყო საჭირო, ამიტომაც თვითონაც ბარათაშვილს ბაირონის, შელის, ალფრედ დე მიუსეს, ვიქტორ ჰიუგოს, ლამარტინის და სხვა რომანტიკოსთა გვერდით მოიხსენიებდა.

ივანე გომართელი ეთანხმებოდა ამ საყოველთაო აზრს, მაგრამ დიდ სხვაობასაც გამოკვეთდა ბარათაშვილსა და ბაირონს შორის: „მაშინ, როდესაც ბარათაშვილის პოეზია მსოფლიო გოდებაა ობოლი სულისა, ბაირონის პოეზია, მსოფლიო გოდების გარდა, ბასრი მახვილია. თავისი ნიჭით, ტემპერამენტით, მოქმედების წყურვილით ბარათაშვილი იმგვარსავე ტიპს წარმოადგენს, როგორც ბაირონი, მაგრამ ბაირონის გარშემო ცხოვრება დულდა, საზოგადოება მოქმედებდა. ბარათაშვილის გარშემო კი ცხოვრება დუმდა, საზოგადოება ფრიად უფერული,

ფრიად მძინარი იყო. ბაირონს თვით დრო და ცხოვრება უწყობდა ხელს, რომ მას თავისი პოეზია ბასრ მახვილად გადაეცია. დრო და ცხოვრება კი ბარათაშვილის მხოლოდ სულიერ ობლობას უწყობდა ხელს და რაც უფრო უკვირდებოდა პოეტი ცხოვრებას, მით უფრო ეძლეოდა საკუთარ თავს და მსოფლიო პესიმიზმს“ (გომართელი 2012: 162).

იონა მეუნარგიას აზრით: „კარგად რომ თარგმნოს კაცმა ბარათაშვილის ლექსები „მერანი“, „სულო ბოროტო“ და ბაირონის „დონ-ჟუანში ჩაურთოს“, ან „ჩაილდ-ჰაროლდში“, არა მგონია, დიდებული პოეტის ქმნილების ერთობა დაირღვეს, ისე მწარედ და სწორად არის გამოთქმული ამ ქმნილებებში კაცობრიობის საყვედური ბოროტი ხვედრის წინააღმდეგ“ (მეუნარგია 2010: 367).

ვალერიან გაფრინდაშვილმა ნიკოლოზ ბარათაშვილს უწოდა „ქართული პოეზიის ჰამლეტი“, რომელიც „ქართული პოეზიის როდენმა“, ილია ჭავჭავაძემ აღმოაჩინა. ვალერიან გაფრინდაშვილი წერს: „მისი ლექსები დანიის პრინცის მონოლოგებია და ის თვითონ ჰამლეტის ნილაბში მღერის თავის ლექსებს და წარმოთქვამს სახელგანთქმულ „ყოფნა არყოფნას“ (გაფრინდაშვილი 1990: 596). „ლექსში „ღამე ყაბახზე“ ბარათაშვილმა შექმნა პოეზია დენდიზმისა და ვერლენის აჩრდილებების“ (გაფრინდაშვილი 1990: 596). „მთვრალი ხომალდი“ არტურ რემბოსი და „მერანი“ ბარათაშვილის არიან ერთი კატეგორიის ლექსები. აქ დიონისი დღესასწაულობს თავის გამარჯვებას „საღ გონებაზე“ და შეუჩერებლად მიეჩანება ნირვანისკენ“ (გაფრინდაშვილი 1990: 598). „თუ ფრანგმა პოეტმა ლაფორგმა მიანდო თავისი გულის ჩვილები და საყვედურები პროვინციალურ მთვარეს, ბარათაშვილმა გაუზიარა თავისი ტანჯვა ერთ პირქუმ ვარსკვლავს, რომელიც დღემდე ანათებს ჩვენთვის და იწვის თავისი გაყინული სხივებით“. „არ არის სხვა დიალოგი უფრო საკვირველი თავისი ინტიმით, როგორც სიმბოლური დიალოგი „მწირისა და სუმბულის“. ეს ორი ჭიანურის დუეტია, რომელნიც სტირიან წყდიადში და უპასუხებენ ერთმანეთს უფრო ნაზი ვედრებით, ვიდრე სიტყვები მეტერლინკის დებისა“ (გაფრინდაშვილი 1990: 597).

ამგვარად, გაფრინდაშვილმა გააფართოვა ის ინტელექტუალური სივრცე, რომელშიც შეიძლება მკითხველს ბარათაშვილის შემოქმედება გაეაზრებინა. მან პოეტის მხატვრული შემოქმედების საზღვრები დაუახლოვა არა მხოლოდ მსოფლიო პოეზიას, არამედ ფერწერასაც, მაგალითად, მისი აზრით, „როგორც ალბრეხტ დიურერის რაინდი, ის პირველი და ერთადერთი რაინდია სევდისა, რომელიც არ უღალატებს ოცნებას და მოგონებას“ (გაფრინდაშვილი 1990: 596). ან კიდევ: „პოეტი ვრუბელისებურ სერაფიმივით დგას მთანმინდაზე და იქიდან გადაჰყურებს თავის სიცოცხლეს. კიდევ ერთი წუთი და იგი, როგორც ვრუ-

ბელის დემონი, გადავარდება ნაპრალში და დაიხრჩობა დაისის დამაბრმავებელ ალში“ (გაფრინდაშვილი 1990: 597).

ამგვარი ორიგინალური პარალელებით გამოირჩეოდა გურამ ასათიანი, რომელმაც ბარათაშვილსა და ჯაკომო ლეოპარდს შორის სულიერი ნათესაობა დაინახა: „იტალიელი პოეტის ეპისტოლარული მემკვიდრეობა, ისევე, როგორც ბარათაშვილის პირადი წერილები, სავსეა დაობლებული, უთვისტომო სულის ჩივილით, მოქმედების ფართო სარბიელისა და სახელის მოპოვების სურვილით, რაც მარტოოდენ ჭაბუკურ პატივმოყვარეობას როდი ამჟღავნებს, მშობლიური გარემო მასაც „გონებისა და გულისთვის უსარგებლო ქალაქად“ წარმოუდგება, ხოლო თანამემამულეთა მოქმედებაში უმთავრესად ზრახვის სიმდაბლესა და სულიერ უმწიფობას ხედავს“, „ბარათაშვილისა და ლეოპარდის სულიერი ოდისეა თითქმის ერთნაირი გზით წარიმართა. მათი ხომალდის აფრებს ერთი ქარი სწენდა... და მაინც საბოლოოდ ისინი სრულიად სხვადასხვა ნაპირს მიადგნენ“ (ასათიანი 1988: 124).

ბარათაშვილის ფიქრის ვექტორი მუდმივად მერყეობს ორ უკიდურესობას შორის და ლირიკულ გმირს უბიძგებს ჩაკეტილი სამყაროს სივრცის გარღვევისკენ. მის სააზროვნო სასწორზე ყოველთვის თანაბარი მნიშვნელობის განსხვავებული ღირებულებები დევს, რომლებიც ქმნიან კიდევაც ფილოსოფიურ ჭრილში ფორმულირებულ „ან-ან“ დაპირისპირებულობას. ამ შემთხვევაში, ის ეხმიანება დანიელი ფილოსოფოსის, სიორენ კირკეგორის ნააზრევს, რომლის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებების კონტექსტშიც განვიხილავთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებას. კონკრეტულად კი, ვგულისხმობთ კირკეგორის „ან – ან“ წიგნში შესულ ერთ წერილს, რომელსაც ჰქვია: „ესთეტიკურისა და ეთიკურის წონასწორობა პიროვნულობის განვითარების გზაზე“. „წიგნის მთავარი პრობლემაა არჩევანი – ან-ან. კირკეგორი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რომ ყოველმა ადამიანმა უნდა აირჩიოს მეტი ღირებულების მქონე ცხოვრების წესი. „ესთეტიკური“ გრძნობადობით განსაზღვრული წესია ცხოვრებისა, „ეთიკური“ კი მოვალეობის შეგნებითაა განსაზღვრული. „ან-ანში“ ამ ორ წესსა და მსოფლგაგებაზეა ლაპარაკი. კირკეგორის სხვა ნაშრომებში საუბარია ცხოვრების უმაღლეს წესზე – რელიგიურზე, რომლის განმსაზღვრელია რწმენა“, —წერს თამაზ ბუაჩიძე (ბუაჩიძე 7: 1991).

საგულისხმოა, რომ სიორენ კირკეგორი და ბარათაშვილი ერთ ეპოქაში ცხოვრობდნენ, ბარათაშვილი 1817 წელს დაიბადა, კირკეგორი – 1818 წელს. თავისი ცნობილი თხზულება „ან-ან“, რომლის ნაწილია „ესთეტიკურისა და ეთიკურის წონასწორობა პიროვნულობის განვითარების გზაზე“, მან 1843 წელს გამოაქვეყნა. ამ წიგნს პიამა გაიდენკომ,

კირგეგორის ფილოსოფიის გამორჩეულმა მკვლევარმა, ფილოსოფიური იდეების რომანი უწოდა. მისი აზრით, „აქ იდეების ბროლა უფრო ნმინდა ფორმას იძენს, ვიდრე, მაგალითად, დოსტოვესკის რომანებში“ (გაიდენკო 2010: 83). ორივეს ცხოვრება, შეიძლება ითქვას, იყო „ეგზისტეციალური დრამა“. არც კირგეგორს უცხოვრია ამქვეყნად დიდხანს, ის 1855 წელს 42 წლის ასაკში გარდაიცვალა. „ან-ან“ 1843 წელს გამოვიდა კოპენჰაგენში. „ნიგნში მითითებული იყო მხოლოდ გამომცემელი: ვიქტორ ერემიტა“. დანიელ ფილოსოფოსს უყვარდა ფსევდონიმები: ვიქტორ ერემიტა, რაც „განდეგილობაში გამარჯვებულს“ უნდა ნიშნავდეს, „ან-ან“-ის ავტორის ერთ-ერთი ფსევდონიმია“ (ბუაჩიძე 7: 1991). ახალგაზრდობაში კირკეგორი ბერლინში ისმენდა შელინგის ლექციებს. შელინგის ფილოსოფიამ კი უდიდესი გავლენა მოახდინა რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე. საქართველოში შელინგიანელი სოლომონ დოდაშვილი იყო. თავიანთ ნაშრომში კახა კაციტაძე და კახა ჯამბურია წარმოაჩენენ როგორ აისახა შელინგის ფილოსოფიის იდეები დოდაშვილის „ლოგიკაში“. მათი აზრით, სოლომონ დოდაშვილის ფილოსოფიური შეხედულებების გავლენა წარმოჩნდება ბარათაშვილის პოეზიაში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი მხატვრული სისტემების ჩამოყალიბებაზე მისივე საყვარელი პედაგოგის, სოლომონ დოდაშვილის გავლენა. სწორედ ამ მოაზროვნის ფილოსოფიური და მხატვრული ნაწერები იქცა მის ერთ-ერთ ძლიერ შთამაგონებელ წყაროდ: „მოვლენათა სამყაროსა და ზეგრძნობადი სინამდვილის ის დაპირისპირება, რომელიც სოლომონ დოდაშვილთან გვხვდება, ასევე ბარათაშვილის შეხედულებები ზეგრძნობადი სინამდვილის წვდომის შესახებ რომანტიკული ხასიათისაა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ბარათაშვილისათვის, როგორც ჩანს, ცნობილია დოდაშვილის შეხედულებები სამყაროს ტრანსცენდენტალური კონსტრუირების შესახებ, მოცემული ქართველი მოაზროვნის „ლოგიკაში“, „თვითჩაღრმავებათვითშემეცნების ის ეტაპები, რომლებიც სოლომონ დოდაშვილთან გვაქვს, კერძოდ: ბუნების და „მე“-ს არსებობის დადგენა, მზერის მობრუნება გარეგნულიდან შინაგანისაკენ, საკუთარ თავში მიმდინარე სულიერ პროცესებზე, აზრებსა და განცდებზე დაკვირვება, საკუთარი თავის გაგება და სულიერი ჰარმონიის მიღწევა. თვითშემეცნების ეს ეტაპები ბარათაშვილთანაც შეიძლება გამოიყოს, კერძოდ, მის ისეთ პოეტურ შედეგში, როგორიცაა „ფიქრნი მტკვრის პირას“. „ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და სოლომონ დოდაშვილის პოზიციები ერთმანეთის ახლოს დგას შემდეგ საკითხებში:

1. სამყაროს დაყოფა მოვლენათა და მიღმურ სამყაროებად;
2. ამ ორი სამყაროს რადიკალური დაპირისპირება;
3. აქცენტირება სუბიექ-



ტზე; 4. ყოფიერების პრინციპად სწრაფვის გაგება; 5. ადამიანის, როგორც განსაკუთრებულად, კერძოდ, ცნობიერად მსწრაფველი არსების გაგება; 6. ადამიანის, როგორც ზეგრძნობადი მიღმური სინამდვილისაკენ მსწრაფველი არსების გაგება; 7. ცნობიერი სწრაფვის გენეზისის რომანტიკული გაგება (რომელიც თავის მხრივ ფიხტედან მოდიოდა)“ (კაციტაძე, ჯამბურია 2012: 34, 37, 48).

კირკეგორს ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებლადაც მიიჩნევენ, მისმა შემოქმედებამ დიდი გავლენა მოახდინა კამიუს, სარტრის და სხვა ეგზისტენციალისტთა მსოფლმხედველობაზე. „დანიელი ფილოსოფოსის, სიორენ კირკეგორს, ყურადღების ცენტრში იდგა ცალკეული ინდივიდი, ერთეული პიროვნების ბედი, გადაწყვეტილებები, განცდები, მისი ფიქრები სიკვდილსა და უკვდავებაზე, ცოდვასა და მონანიებაზე, წამსა და უსასრულობაზე, შიშსა და არარაობაზე... სწორედ ამიტომაა მიჩნეული კირკეგორის მოძღვრება ჩვენი დროის ეგზისტენციალური ფილოსოფიის ერთ-ერთ წყაროდ“, — ნერს თამაზ ბუაჩიძე (ბუაჩიძე 1991: 7). ბარათაშვილის ყურადღების ცენტრშიც პიროვნებაა, რომელიც ცდილობს გაარკვიოს თავისი გზა და არჩევანი ამ წუთისოფელში.

კირკეგორის აზრით, „ან-ან“ — ის, რისი გაგებაც გვსურს ამ გამოთქმით, მნიშვნელობით სავსეა, რთულია. არსებობს ცხოვრებისეული ვითარებები, რომელთა მიმართ „ან-ან“—ის გამოყენება სასაცილო ან თავისებური უგუნურება იქნებოდა, შეხვედებით ადამიანებს, რომელთა სული იმდენად დაუძღურებულია, რომ ვერ გააგებინებთ ამ დილემის აზრს. ამგვარ ადამიანთა პიროვნულობას არ გააჩნია ენერჯია, ამიტომ მათ არ ძალუძთ პათოსით წარმოთქვან „ან-ან“. პირადად ჩემზე ეს სიტყვები მუდამ ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენენ. ისინი ახლაც ზემოქმედებენ ჩემზე, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მათ ისეთი წმინდა და გაშიშვლებული ფორმით გამოვთქვამ, რომ შესაძლებელი ხდება დღის სინათლეზე გამოვიდნენ უსაშინლესი წინააღმდეგობები, „ან-ან“ მოქმედებს ჩემზე, როგორც ჯადო სიტყვები, მათი წარმოთქმისას უალრესად სერიოზული ვხდები, ზოგჯერ ვძრწუნდები კიდეც. ვიგონებ ადრეულ სიჭაბუკეს, როცა ჯერ არ მესმოდა, რას ნიშნავს არჩევანი, ბავშური ნდობით ვისმენდი უფროსთა სიტყვებს, არჩევანისას მხოლოდ სხვათა მითითებებს მივდევდი, ვიგონებ გვიანი ცხოვრების წამებს, როცა გზის გასაყარზე ვიდექი, როცა ჩემი სული უკვე მომნიჭებული იყო გადაწყვეტილებების მიღებისათვის, ვიგონებ ჩემი ცხოვრების მრავალ ნაკლებმნიშვნელოვან, მაგრამ არცთუ წვრილმან შემთხვევებს, როცა საჭირო იყო არჩევანის გაკეთება“, — ნერს კირკეგორი (კირკეგორი 1991: 8).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრებაშიც ეს ჯადო სიტყვები „ან-ან“ მუდმივად ჩნდებოდნენ. თითქოს ზღაპრისეული გმირივით გზაჯვარედინზე იდგა და ოთხივე მიმართულებას ეწერა: „აქეთ თუ წახვალ, ინანებ“. არადა, სტატიკურობა, უმოძრაობა მას ესახებოდა, როგორც დალუპვა. უმოძრაობისკენ მიუთითებდა ცხოვრება, რომელიც, რეალურად, მოაზროვნე ადამიანს თვითმკვლევლობისკენ უბიძგებდა. ან-მყოცა და წარსულიც მას მხოლოდ იმის მაგალითებს აწვდიდა, რომ ყოფიერებას აზრი არ ჰქონდა. ეს კარგად წარმოჩნდება ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირას“:

მაინც რა არის ჩვენი ყოფა, წუთისოფელი,  
თუ არა ოდენ საწყაული აღუესებელი.

ლექსის აზრობრივ განვითარებას ლირიკული გმირი ჩიხამდე მიჰყავს, მაგრამ იგი მაინც აგრძელებს გზას, მიუხედავად იმისა, რომ სინანული ელის:

მაგრამ რადგანაც კაცნი გვექვიან – შვილნი სოფლისა,  
უნდა კიდევცა მივსდითო მას, გვესმას მშობლისა.  
არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს,  
იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს.

იყო ეს ბედთან შერიგება თუ, პირიქით, მასთან ჭიდილი. როგორც მისი ლექსები ცხადყოფენ, ეს იყო სიცოცხლის გააზრება, გაცნობიერება იმისა, რომ ტანჯვა ბედნიერებაა, თუკი ამ ტანჯვას მოაქვს პიროვნული განვითარება. ბარათაშვილს შეეხმიანება შემდეგ ვაჟაფშაველა, რომელიც დაწერს: „მხოლოდ მაშინ ვარ ბედნიერ, როცა ვარ შენუხებული“ („ჩემი ვედრება“).

ვინ არის პოეტი? — კითხვას სვამს კირკეგორი და თვითონვე ასე უპასუხებს: „სულიერად გატანჯული უბედური არსება, რომლის გმინვაცა და კვნესაც საუცხოო მუსიკად ჟღერს. მისი ბედი შეიძლება შევადაროთ იმათ ხვედრს, ვისაც ცოცხლად წვავდნენ ნელ ცეცხლზე ფალარისის სპილენძის ხარში. ტირანს ვერ შეაძრწუნებდა მსხვერპლთა საშინელი მოთქმა-გოდება – ეს ხმა ტკბილ მუსიკად ჩაესმოდა. ადამიანებიც ირევიან პოეტის გარშემო და იმეორებენ: იმღერე, კიდევ იმღერე!“ თითქოს ამბობდნენ — დაე, სული შენი ენამოს, ოლონდ ბაგეებიდან აღმომხდარმა გმინვამ კვლავაც აგვალეღვოს და დაგვატკბოს თავისი საუცხოო ჰარმონიით“ (კირკეგორი 1992: 37).

როგორც მოაზროვნე, ბარათაშვილი ფაუსტური პიროვნებაა, რომელიც საკუთარი თავისა და სამყაროს შემეცნებას ესწრაფვის. „წინამძ-

ღვრად“, ნებით ან უნებურად, მეფისტოფელს, ბოროტ სულს ირჩევს, რომელსაც ის მიჰყავს სასონარკვეთილებამდე, რადგან შეიგრძნობს, რომ მას მინდობილი პიროვნულად არარაა: „რა ვარ ან სოფლად დაშენილი უსაგნოდ, მარტო, / ჭკუით ურწმუნო, გულით უნდო,სულით მახვრალი“, ამიტომაც აუქმებს მასთან დადებულ „ხელშეკრულებას“:

წყეულიმც იყოს დღე იგი, როს შენთა აღთქმათა  
ბრმად მივანდობდი, ვუმსხვერპლიდი ჩემთ გულისთქმათა!  
მას აქეთ არის – დაუუკარგე მშვიდობა სულსა,  
და ვერც ღელვანი ვნებათანი მიკვლენ წყრუეილსა!  
განვედი ჩემგან, ჰოი, მაცთურო, სულო ბოროტო!  
(„სულო ბოროტო“)

ბარათაშვილის პოეზიის მრავალნიღბიანი ლირიკული გამირისთვის ერთი რამ საერთოა – ის მემამბოხეა თავისი სულისკვეთებით. ცხოვრება მისთვისაც მრავალგანზომილებიანი ფენომენია. პოეტი თავისი სულიერი ცხოვრების უმთავრეს გამოხატულებაში, პოეზიაში, ერთმანეთს უპირისპირებს მატერიასა და სულს, სილამაზესა და მშვენიერებას, წარმავალსა და უკვდავსა და არჩევანს აკეთებს მშვენიერების, ამაღლებულის, უხრწნელის სასარგებლოდ. ეს კარგად წარმოჩნდება, მაგალითად, ლექსში „რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო“, რომელშიც შესანიშნავად იხატება, რამხელა ზღვარია ჭკნობად ხორციელ სიყვარულსა და უჭკნობ ღვთაებრივ გრძნობას შორის. ბარათაშვილის აზრით, ადამიანს ყოველთვის შეუძლია გააკეთოს სწორი არჩევანი, თუკი მას დაკარგული ან დავინყებულები არ ექნება ის, რომ „ღვთის მსგავსება და ხატებაა“ და „თიხისაგან მოზელილ“ სხეულს, მყიფესა და ხრწნადს, შთაბერილი აქვს უკვდავი სული:

და კაცსა შორის, ვით კერძოსა ღვთაებობისა,  
რად გრწამს არ იყოს საუკუნო მადლი ტრფობისა?

ბარათაშვილი მზადაა, ტრფობით დაფერფლილ-დანაცრებული გული სიყვარულის საკურთხეველს შესწიროს („შევიძრობ ცრემლსა“). სიყვარული მისთვის ცხოვრების უდაბნოში მოლანდებული წმინდა ტაძარია, რომლის ილუზორულობა თან აღტაცებას ჰგვრის და თანვე სასონარკვეთლებაში აგდებს („ვპოვე ტაძარი“). სიყვარული შეაგრძნობინებს გამოთქმის ადამიანურ უძლურებასაც: „მოკვდავსა ენას არ ძალუძს უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა“ („არ უიყინო სატრფო“). ძიებების გზით ის კვლავ და კვლავ აღმოაჩენს, რომ სასუფეველი განწმენდილ გულშია, როგორც პავლე მოციქული იტყვის.

ბარათაშვილიც ფიქრობდა, რომ „ყოველ ადამიანში იყო რაღაც, რაც მას ხელს უშლიდა, რომ სრულყოფილად ჩასწვდომოდა საკუთარ თავს“ (კირგეგორი), ამიტომაც გამუდმებით მართავდა დიალოგს „მესთან“, რათა ის ერთადერთი ნილაბი გამოერჩია, რომელიც ჭეშმარიტად წარმოაჩენდა მის სახესა და სულისკვეთებას. ლექსში „ხმა იდუმალი“ თვითმემეცნების ეს ძიებაა წარმოჩენილი.

ანგელოზური თუ დემონური? ლექსში კარგად გამოიკვეთება ჭიდილი „ან –ან“. მისი მტანჯველი იდუმალი ხმა ან ანგელოზურია და ან სატანური:

„ანგელოზი ხარ, მფარველი ჩემი,  
ან თუ ეშმაკი, მაცთური ჩემი?  
ვინცა ხარ, მარქვი, რას მომისწავებ,  
სიცოცხლეს ჩემსა რას განუმზადებ?  
როს ვსცნა მე შენი საიდუმლობა,  
როს მხვდეს ამ სოფლად ჩემი ნილობა?“

ანგელოზური მას ზეცასთან კავშირს შეაგრძნობინებდა, დემონური – მიწასთან.

პოეტი ღვთაებრივთან კავშირის უწყვეტობას გამოხატავს ლექსში „ცისა ფერს“:

„და ახლაც, როს სისხლი  
მაქვს გაციებული,  
ვფიცავ მე – არ ვეტრფო  
არ ოდენ ფერსა სხვას“ („ცისა ფერს“).

სხვა ფერი, ამ შემთხვევაში, ამქვეყნიური სიჭრელის გამომსახველიც შეიძლება იყოს, სიჭრელისა, რომელიც ნთქავს ცისფერს, გარდაქმნის, გარდასხვავაფერებს. პოეტს მხოლოდ ღვთაებრივზე ფიქრი აგრძნობინებდა საკუთარი არსებობის აზრსა და გამართლებას:

„მე, შენსა მჭვრეტელს, მავინყდების სანუთროება,  
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს,  
ზენაართ სამყოფთ, რომ დაშთოს ის ამაოება...  
მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს!“  
(„შემოღამება მთანმინდაზედ“)

ძიების ეს მრავალმხრივი და რთული პროცესი მას სჭირდებოდა არა მხოლოდ სამყაროს შესამეცნებლად, არამედ, უპირველესად, საკუ-

თარი პიროვნების გარდაქმნისა და სრულქმნისთვის. თავისი სიჭაბუკე, შემოქმედებითი სასიცოცხლო ძალები მან გამოიყენა იმისთვის, რომ სიტყვის გზით, ლოგოსის ძალით დაუპირისპირდა ყოველივე იმას, რაც ზღუდავდა მისი პიროვნების თავისუფლებას. არარად ყოფნის სიცარიელე მან გადალახა იდეალის აღმოჩენითა და მისთვის თავშენიწევით. ეს კარგად წარმოჩნდა „მერანში“.

ამ არჩევანს მიჰყავდა იგი აზრამდე, რომ ქვემარტება იყო არა სადმე გარეთ, არამედ თვითონ მასშივე და მისი დამოკიდებულება სამყაროსთან განსაზღვრავდა მისი არსებობის გამართლებას. იგი თვითონვე ქმნიდა საკუთარ თავს და პოეზიაში იზადებოდა ახალი ადამიანი, ბედსდაუმორჩილებელი, თავისუფალი, უსაზღვრო სივრცეთა მოტრფილე. ის, რაც პირად წერილებში მჟღავნდებოდა, როგორც მხოლოდ სურვილი, პოეზიის სამყაროში ფრთებს ისხამდა და ხორციელდებოდა: „დავმორჩილდი ჩემს მკაცრ ბედსა, მაგრამ ხანდახან ჯავრით დავაპირებ ხოლმე მასთან შებმას. ან ჩემი ბედი და ან ჩემი სურვილის აღსრულება“.

ლექს „ჩინარში“ იგი კიდევ ერთ გზას ეძებს ბედნიერების მოსაპოვებლად – ეს არის ბუნებასთან თანაზიარობს განცდა:

„მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უსაკოთაც და უსულთ შორის,  
და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათის საუბრის!“  
(„ჩინარი“)

კირკეგორი ხელოვნებას (ადამიანის შექმნილს) და ბუნებას (ღვთის შექმნილს) ერთმანეთის გვერდით აყენებდა. მისთვის პოეზია იყო ერთგვარი ღვთისმსახურება, „პოეზიის სამყარო – ეს არის განსაკუთრებული, მაგიური სამყარო, რომელიც, ნოვალისის თანახმად, აბედნიერებს ადამიანს და საკუთარ თავთან თანხმიერებას განაცდევინებს. ვინც უბედურია წუთისოფელში, ვინც ვერ პოულობს იმას, რასაც ეძებს, დაე, წავიდეს, წიგნებისა და ხელოვნების სამყაროში, ბუნების სამყაროში – ეს არის მარადიული ერთობა წარსულისა და თანამედროვეობისა. ამ სამყაროში ის შეიძენს მეგობარსაც, შეყვარებულსაც, სამშობლოსაც და ღმერთსაც“ (გაიდენკო 2010: 115). ასეთ მეგობრად იქცა უტყვი ბუნება. ეს კარგად წარმოჩნდა ლექსში „შემოლამება მთანმინდაზედ“. ბუნება ამ ლექსში იხატება არა მხოლოდ მისი ფიქრისა და დარდის ჩუმი განმაზიარებელი, არამედ საიდუმლო ენაზე მოსაუბრე ინტელექტუალი, რომელიც სამყაროს მისტიკური სიღრმეებისკენ უკვალავს გზას, გრძნობას უმახვილებს, ინტუიციას უმძაფრებს, რათა ჩასწვდეს მთავარსა და არსებითს, იმას, რაც საკუთარი არსებობის მიზანდასახულე-

ბაში დაარწმუნებს, რაც ხვალინდელი დღის რწმენას ჩააგონებს: „როს გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის განანათლებს!“

ლექს „ჩვილში“ ის შენატრის იმ ჰარმონიულ, სამოთხისეულ დროს, როდესაც ჯერ კიდევ ბავშვს, შეუძლია მშვიდად და თავისუფლად ისუნთქოს მშობელთა და ახლობელთა მზრუნველობით, სიყვარულით სავსე გარემოში. ამ სიმშვიდეს არ ემუქრება არავითარი საფრთხე გარედან. ღვთაებრივი ისე ახლო და ხელმისაწვდენია, რომ ბავშვი ანგელოზებს ხედავს და უღიმის, ჩაესმის მათი არამინიერი ხმები და წმინდა ბედნიერებას ნაზიარები ვერსად ლანდავს დროის წარმავლობასთან ერთად ჩასაფრებულ საფრთხეებს, რომლებიც მაშინვე თავს იჩენენ და გამომზეურდებიან, როგორც კი გამოვა ბავშვობის მფარველი სივრცოდან. ის „ენითა სასუფეველის“ მეტყველებს, რომელიც გაუგებარია მოზრდილთათვის. იგი „ყოველსავე შეუპოვრად მჭვრეტელობს“, „არ განიცდის იგი სანუთროს ვნებას“, ამიტომაც ამგვარად მიმართავს პოეტი:

„იტიკტიკე ენითა უსუსურის,  
იტიკტიკე, ვიდრე ჟამი დაგხარის,  
ვიდრემდის ხარ, ყრმაო, თავისუფალი,  
არ გიცვნია სოფელი მომღერალი!“

„არსებობს მხოლოდ ერთი მიმართება, რომელშიც ამ სიტყვას (ან-ან) აქვს აბსოლუტური მნიშვნელობა. ესაა მაშინ, როცა ერთ მხარეზეა ჭეშმარიტება, სიმართლე და სინამდვილე, მეორეზე კი – სიამოვნება და მიდრეკილებები, ბნელი ვნებები და მანკიერებანი. და მაინც სწორი არჩევანი, ამით კი საკუთარი თავის გამოცდა დიდი მნიშვნელობის მქონეა ისეთ ვითარებებშიც კი, რომლებშიც არჩევანი უვნებელ რაიმეს ეხება. ასეთი არჩევანი საჭიროა რათა როდისმე არ მოგვიხდეს უკან დაბრუნება და ღმერთისვის მადლობის თქმა იმის გამო რომ საკუთარი თავის მიმართ მხოლოდ დროის გაცდენა გვაქვს სასაყვედურო“, – წერს კირკეგორი (კირკეგორი 1991: 9).

„ჩემს ლოცვაში“ ამგვარი არჩევანი ჩანს – ერთი შეხედვით, დაუეჭვებელი და უყოყმანო. „როდესაც ადამიანი ახორციელებს არჩევნის აქტს, მასში, როგორც ინდივიდუალურობაში, არავითარი ცვლილება არ ხდება, მისი ფსიქიკური ნყოფის ყველა თავისებურება, ტემპერამენტი, ინდივიდუალური თვისებები იგივე რჩება, ამავე დროს, თვითონ ის სხვა ხდება, ბუნებრივი ინდივიდუალურობიდან გარდაიქმნება პიროვნებად. „ეს არსი ესთეტიკური „მე“ რომელიც არჩეულია ეთიკურად“, — წერს კირკეგორი (გაიდენკო 157: 2010).

„თუმცა ჩემს ცხოვრებას თავისი „ან-ან“ რამდენადმე უკვე წარსულში ეგულება, მაინც კარგად მომეხსენება, რომ მრავალგზის შეი-

ძლება შევეყარო ვითარებებს, რომლებშიც ამ სიტყვებს თავისი სრული მნიშვნელობა ექნება. ვიმედოვნებ, რომ ეს სიტყვები, ჩემს გზაზე შეხვედრისას, მუდამ ღირსეულად განწყობილს მნახავენ, რომ მე შევძლებ სწორი არჩევანის გაკეთებას, დიახ ყოველთვის გავირჯები, რათა ჭეშმარიტი სერიოზულობით ავირჩიო რაიმე. მე, ყოველ შემთხვევაში, შემძლია ვინუგეშო თავი, რომ მცდარი გზიდან სწრაფად გადავუხვევ“, – წერს კირკეგორი (კირკეგორი 1991: 10). ნიკოლოზ ბარათაშვილმაც კარგად იცის, რომ თუ თვითონ არ გააკეთებს არჩევანს, მაშინ გარემოებანი განსაზღვრავენ მის გზას და მისი პიროვნულობა გაიბზარება, არადა, სწორედ ეს შინაგანი თავისუფლებაა მნიშვნელოვანი, არ მისცე არანაირ გარემოებას ნება, რომ შენს სულიერ მისწრაფებებს წინ გადაელობოს. კირკეგორის აზრით, თუ ცხოვრება გააკეთებს მის ნაცვლად არჩევანს, მაშინ იგი „მეს“ დაკარგავს“ (გაიდენკო 154: 2010). კირკეგორის მიხედვით, არჩევანი ნების აქტია და არა გონებისა. ამ არჩევნით პიროვნება აცნობიერებს თავის კავშირს მარადიულობასთან ეს კარგად შეიგრძნობა ბარათაშვილის სიტყვებშიც: „რომ ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“ („მერანი“). ამ არჩევანს, ამ შემთხვევაში, თავგანწირვას თავისუფლების იდეისთვის მოჰყვება იმგვარი შედეგი, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემა. ამ შინაგან დაუსაზღვრავ ენერგიას გრძნობდა ბარათაშვილი. ეს კარგად ჩანს ლესში „ნაპოლეონ“, რომელშიც ვკითხულობთ: „ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი“ („ნაპოლეონ“). არჩევნით ადამიანი თვითონვე განსაზღვრავს საკუთარ თავს და ამგვარად, ხატოვნად თუ ვიტყვით, თავის „ბედს ცვლის“: „გარდამატარე ბედის საზღვარი,/ თუ აქამომდე არ ემონა მას, არც ან ემონოს შენი მხედარი“ („მერანი“). „ადამიანი მშობიარე ქალივით ტანჯვით ბადებს საკუთარ თავს“, – წერს კირკეგორი. ამგვარად, თავის მიერვე შობილი უშუალო ესთეტიკურ კავშირს ამყარებს სამყაროსთან.

„ვისურვებ, რომ შენმა ცხოვრებამ ერთხელაც გაიძულოს დღის სინათლეზე გამოიტანოს ის რაც შენში დაფარულია, მოგიწყოს ძნელი გამოცდა, რომელსაც ვერ დააკმაყოფილებს ლაყბობა და ხუმრობა. ცხოვრება მასკარადიაო, ამბობ შენ და ეს აზრი ამოუნურავი მასალაა შენი სიამოვნებისა. შენი შეცნობა ვერავინ შეძლო, რადგან შენი გულ-ლიობა მუდამ მოჩვენებითია, მხოლოდ ასე შეგიძლია შენ სუნთქვა, ასე იშორებ ადამიანებს, რომლებიც გზლუდავენ და სუნთქვას გიშლიან. შენი მოქმედების მიზანი შენი დაფარულობის შენარჩუნებაა. ამ მიზანს აღწევ, რადგან შენი ნილაბი ყველა სხვაზე საიდუმლოა, შენ, თავისთავად, ხარ არარა, და წარმოადგენ რაიმეს მხოლოდ სხვასთან მიმართებით“, – წერს კირკეგორი (კირკეგორი 1991: 11). ნიკოლოზ

ბარათაშვილზე მოგონებებს თუ გავეცნობით, დავინახავთ, რომ საზოგადოებაში ის წარმოჩნდებოდა, როგორც მხიარული, თავყრილობათა მოყვარული, ენაკვიმატი, თუმცა, ლექსებში ღრმა მეღანქოლიასა და უმიზეზო უძირო სევდას ამხელდა. მხოლოდ მაიკო ორბელიანთან მიწერილ წერილებში ირეკლება მისი უნილბო სახე: „ტასოს დღეობა იყო და ელენეს სახლში გარდაიხადეს. მე, სწორე გითხრა, მეტად გავმხიარულდი, სრულიად უმიზეზოდ, უანგარიშოდ, ისე, მეც არ მოველოდი. ბევრჯერ მოგიგონე, დიდად მინდოდი, რომ იმ დროს აქ ყოფილიყავ. მაგრამ სულ ამაოა ჩემთვის. ეს ლამეც ნავიდა, ვითარცა სიზმმარი. კიდეც მამნახა ჩემმა ჩვეულებრივმა მოწყინებამ. ვისაც საგანი აქვს, ჯერ იმისი სიამოვნება რა არის ამ საძაგელს ქვეყანაში, რომ ჩემი რა იყოს, რომელიც, შენც იცი, დიდხანია ობოლი ვარ. არ დაიჯერებ, მაიკო! სიცოცხლე მამძულეობია ამდენის მარტოობით. შენ წარმოიდგინე მაიკო სიმწარე იმ კაცის მდგომარეობისა, რომელსაც მამაცა ჰყავს, დედაც, დებიც, მრავალნი მონათესავენი და მაინც კიდეც ვერვის მიჰკარებია, მაინც კიდეც ობოლია ამ სავსე და ვრცელს სოფელში! ვინც მაღალის გრძნობის მექონი მეგონა, იგი ვნახე უგულო; ვისიც სული განვითარებული მეგონა, მას სული არ ჰქონია, ვისიც გონება მრწამდა ზეგარდმო ნიჭად, მას არცა თუ განსჯა ჰქონია; ვისიცა ცრემლნი მეგონებოდენ ცრემლად სიბრალულისა, გამომეტყველად მშვენიერის სულისა, თურმეყოფილან ნიშანნი ცბიერებისა, წვეთნი საშინელის სანამღავისა! სად განისვენოს სულმა, სად მიიდრიკოს თავი?“

„სულის უბნაობა“ იყო მამოძრავებელი ძალა ბარათაშვილის სულიერი ძიებებისა. „მელთა ხურელი უჩნს და მფრინველთა ცისათა საყოფელი, ხოლო ძესა კაცისასა არა აქუს, სადა თავი მიიდრიკოს“ (მათე 6, 20). ამგვარად ეხმიანებოდა ის სახარებას და იტანჯებოდა, რადგან სხვაგვარად, ოხვრისა და ცრემლის გარეშე, ვერ მიაღწევდა მისი ამოზის დამთრგუნველი ფიქრი ზეცამდე. რომ არა ამგვარი მტანჯველი მარტოობა, ალბათ, არ შეიქმნებოდა მისი შედეგები. მხოლოდ დიდი და ღრმა სულიერი ტკივილის საფუძველზე შეიძლება გაჩნდეს იმგვარი ყოვლისმომცველი ხილვის დარი გამოცდილებანი, რომლებიც ადამიანის სულის ბნელსა და ნათელ წიაღებს თანაბარი ძალმოსილებით მოიხილავენ და წარმოაჩენენ.

„ნუთუ არ იცი, რომ მოვა შუალამე, როცა ყველამ თავისი ნილაბი უნდა მოიხსნას?“ – წერს კირკეგორი (კირკეგორი 1991: 11). ეს შუალამე მეტაფორულად ღმერთთან შეხვედრაზე მიანიშნებს და ეხმიანება სახარებისეულ „ათი ქალწულის“ იგავს. ადამიანის გონიერება სწორედ ამ დროს გამოჩნდება, რამდენად მომზადებული დახვდება ამ დროს, რომელიც არავინ იცის, როდის დადგება. ღმერთთან ურთიერთობის



სიღრმე და ყოვლისმომცველობა კარგად წარმოჩნდება ლექსში „ჩემი ლოცვა“, რომელშიც პოეტი საკუთარ სულს აშიშვლებს. მისთვის რწმენა ერთადერთი გზაა ხსნისა. „ღმერთო მამაო, მომიხილე ძე შეც-თომილი“. ძე შეცდომილის იგავი ლუკა მახარებელს აქვს მოთხრობლი (ლუკას სახარება: 5, 11-32). ლექსის ლირიკული გმირი, იგივე, სამოთხიდან გამოდენილი ადამია, რომელმაც დაკარგა მსგავსება და ხატება ღვთისა, მამას დაშორდა, მატერიალურ საზრუნავებში ჩაეფლო, განსაცდელში ჩავარდა, მაგრამ უძღვები შვილივით არ დაკარგა იმედი და ხსოვნაში დარჩა „მამის ხატება“. „მამაო“, „სახიერო“, „ცხოვრების წყაროვ“, „გულთამხილავო“ – ამგვარი ეპითეტები საღვთისმეტყველო ლიტერატურულიდანაა. ამავე დროს, რუსთაველსა და გურამიშვილთან გვხვდება. ლექსის ლირიკულ გმირს სტანჯავს საკუთარი ცოდვების შეგრძნება და გულშემუსვრილი ევედრება მამას პატიებას:

„პირველ უმანკომ თვით ადამმაც სცოდა შენს ნებას“.

პავლე ინგოროყვა წერს: „ფინალში ლექსისა ჩვენ გვაქვს გამოხმაურება შავთელის „აბღულმესიანისა“. არანაკლებ საინტერესოა, რომ ამ ლექსში ჩვენ გვაქვს გამოხმაურება ძველქართული ძლისპირისა „სოფლის ზღვაი აღძრულ-არს“, რომელიც ეკუთვნის მე-8-მე-9 საუკუნეთა დიდ ქართველ პოეტ-ჰიმნოგრაფს გრიგოლ ხანძთელს“ (ინგოროყვა 2007: 129). ლექსის ბოლო სტრიქონი: „მაშა დუმილიც მიმითვალენ შენდამი ლოცვად“ – პოეტის მთელი არსების წყურვილს ამხელს, შეუერთდეს ღვთის საუფლოს, მისგან განუყოფელი გახდეს და ამგვარად მოიპოვოს სულიერი ჰარმონია და სიმშვიდე.

„მთავარია არა გონის განათლება, არამედ საკუთარი პიროვნების სრულქმნა“ (კირკეგორი 1991: 14). თავისი პოეზიით ბარათაშვილი სრულქმნიდა სულს, რათა შეძლებოდა ღვთაებრივთან ურთიერთობა, ეს კი მას აძლევდა შემოქმედებით იმპულსს.

„ადამიანს შესწევს ძალა, დაუპირისპირდეს სამყაროს“, – წერს კირკეგორი (კირკეგორი 1991: 14). სამყაროს, როგორც მრავალგანზომილებიან ფენომენს, უპირისპირდება ბარათაშვილი ლექსით „მერანი“, რომელშიც კარგად წარმოჩნდება მისი არჩევანი, ცხოვრებისეული დაბრკოლებები გადალახოს სულისმიერი წინააღმდეგობებით, თუმცა მათი მოგვარება ხშირად შეუძლებელიც ჩანს, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, როდესაც ეს არჩევანი უმნიშვნელოვანეს მორალურ-ზნეობრივ ფასეულობებსა თუ პასუხისმგებლობა-მოვალეობებს შეეხება. ვგულისხმობთ სიყვარულს, მშობლებზე ზრუნვას, სამშობლოს ერთგულებას და ამ რიგის მოვლენებს, რომლებიც კერძო ინდივიდს კონკრეტულ ოჯახს, გვარს, ერს მიაკუთვნებენ:

„ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის;  
ნუ დამიტვიროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის“.  
(„მერანი“)

ეს სამყაროსა და საკუთარი თავის თვითშემეცნების გზაზე დამდგარი ადამიანის სიტყვებია. იგი ავთანდილის სულისკვეთების პიროვნებაა, რომელმაც იცის, რომ მისი გზა თვითშენიშნავს გულისხმობს, ამის გარეშე თავის რწმენას დაკარგავს. მიზნისკენ „გიჟურ“ ქროლას, ბედისწერის საზღვრის გადალახვას კი მხოლოდ ის შეძლებს, ვინც თავის ქვემარტ მარადიულ სამშობლოდ სამყაროს მოიაზრებს. ასე გადის შინიდან ბარათაშვილი ოდისევსივით, რათა პოეზიის განზომილებაში მოგზაურობით შეიმეცნოს საკუთარი თავი, სამყარო და და გარდაქმნილ-განწმენდილი დაუბრუნდეს „ზენაართ სამყოფს“, სულის მარადიულ ნავსაყუდელს.

## დამონეშანი

**აბაშიძე 2012:** აბაშიძე კ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. წიგნში: *ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ერთტომეული, ჩემი რჩეული*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2012.

**ასათიანი 1988:** ასათიანი გ. *საუკუნის პოეტები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1988.

**ბარათაშვილი 2012:** ბარათაშვილი ნ. *ერთტომეული, ჩემი რჩეული*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2012.

**ბუაჩიძე 1991:** ბუაჩიძე თ. *სიორენ კირკეგორი*. ჟ. „ლარი“, №1, თბილისი: 1991.

**გაიდენკო 2010:** გაიდენკო პ. *ესთეტიზმის ტრაგედია – სიორენ კირკეგორის მსოფლმხედველობის შესახებ*. მოსკოვი: გამომცემლობა „ურსს“, მესამე გამოცემა, 2010.

**გაფრინდაშვილი 1990:** გაფრინდაშვილი ვ. „ბარათაშვილი“. წიგნში: *ლექსები, თარგმანები, ესეები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1990.

**გომართელი 2012:** გომართელი ი. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. წიგნში *ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ჩემი რჩეული*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2012.

**ინგოროყვა 2007:** ინგოროყვა პ. წიგნი „ქართველი მწერლები სკოლაში“, თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2007.

**კირკეგორი 1991:** კირკეგორი ს. „ესთეტიკურისა და ეთიკურის ნონასნორობა პიროვნულობის განვითარების გზაზე“. ჟ. „ლარი“, №1, თბილისი: 1991.

**კირკეგორი 1992:** კირკეგორი ს. „ესთეტიკოსის აფორიზმები“. წიგნში: *სკანდინავიური ესეები*. თბილისი: 1992.

**კაციტაძე ... 2014:** კაციტაძე კ., ჯამბურია კ. „ქართული რომანტიზმის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი“. წიგნში: *ქართული რომანტიზმი-ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები*. თბილისი: 2012.

**მეუნარგია 2010:** მეუნარგია ი. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. *თხზულებანი*, ტ. 1. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2010.

**ჭავჭავაძე 1987:** ჭავჭავაძე ი. *წერილები ლიტერატურაზე, პუბლიცისტური წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1987.

## **GIUSEPPINA GIULIANO**

*Italy, Salerno*

*University of Salerno*

### **Tatyana’s Space. Symbolism of Window in Romanticism and in Pushkin’s “Eugene Onegin”**

The window becomes in the nineteenth century a very important topos of literature, including Russian. A significant example of the image of the window as a symbolic space we find in the “Eugene Onegin”, when Pushkin describes Tatyana’s sitting by the window. To understand different meanings of the window in the novel will help us the symbolism of the window in the history of European painting. In the age of Romanticism outer and inner world, separated by the window, are contrasted. The woman in the pictures don’t enjoy the scenery but “open” a new place space. When Tatyana is sitting near the window, a “transitive space”, we don’t always know where she looks, in the outside or inner world.

**Key words:** Romantic Painting; Pushkin’s “Eugene Onegin”; Women at the window

## **ДЖ. ДЖУЛИАНО**

*Италия, Салерно*

*Университет Салерно*

### **Пространство Татьяны. Символика окна в эпоху романтизма и в «Евгении Онегине»**

Французский критик Филипп Амон пишет об окне как о «предмете, принадлежащем внетекстовому пространству в романе XIX века», потому что именно в «эпоху промышленной революции» эта часть дома приобретает те формы и функции, которые она имеет и сегодня в нашей повседневной жизни (Hamon 1993: 205)\*. По этой причине окно становится

---

\* Литература о символическом окне в мировом искусстве и литературе – обширная. Среди самых важных публикаций по теме напоминаем: Gottlieb 1981; Basile 1982; Piretto 1996: 6-101; Finestre 2004; Selbmann 2010.

в XIX веке очень важным топосом художественной литературы, в том числе и русской. Один из первых примеров использования образа окна как символического пространства мы находим в романе «Евгений Онегин» в описании молчаливой и дикой природы Татьяны:

*Дитя сама, в толпе детей  
Играть и прыгать не хотела  
И часто целый день одна  
Сидела молча у окна.*

(Пушкин 1959-1962: 4, 11-14)

Татьяна сидела у окна, чувствуя себя «чужой» в родной семье: «окно открывало внешний мир и, может быть, давало возможность отстраниться от того, что было рядом, что тяготило своей обыкновенностью» (Онегинская ... 2004: 217). Образ окна не один раз появляется в романе, в большинстве случаев в связи с главной героиней, и не только «становится символом тоски и одиночества», как писал Набоков (Набоков 1998: 259), но имеет различные значения, понять которые нам поможет изучение символики окна в истории европейской живописи.

Некоторые фрески древних римских домов, которыми можно сегодня наслаждаться, например, в развалинах Помпеи, имели своеобразную декоративную функцию. Они изображали иллюзорные перспективы, архитектурные ансамбли и пейзажи, а также прекрасные сады, нарисованные в фиктивных окнах\*. Люди стремились, видимо, к внешнему пространству, прорубали себе виртуальный выход в идеальный, гармоничный мир.

В Средневековье, когда искусство имело самое тесное отношение с духовным миром человека, окно символизировало чаще всего «окно Господне», в то время как в эпоху Ренессанса оно служило просто как «ведута»: художники даже не рисовали все карнизы, часто показывая только кусок окна. Внешнее и внутренне пространство человека как будто сливались друг в друге.

В XVII веке, в процессе становления буржуазии, домашний очаг стал восприниматься как место мирных чувств, женских забот, а внешний мир – как место для приключений, мужское пространство. Например, на картинах Яна Вермеера женские фигуры сидят у окна, часто спиной к зрителю, пишут, читают, шьют, работают. Смотри, например, картину Яна Вермеера «Молочница» (1660).

---

\* См. например фрески в доме Лорея Тибуртина (Октавия Квартин) в книге Gottlieb 1981: 58-59.



*Я. Вермеер.  
«Молочница» (1660)*

Образ окна приобрел многочисленные, часто противоречивые, символические значения в эпоху романтизма как в живописи, так и в литературе. Особенно распространены два примера: женщина смотрит на какой-нибудь предмет, как, например, на бытовой картине Георга Фридриха Керстинга «Вышивальщица у окна» (1827) – тут ничего таинного, скрытого нет и

*Г.Ф. Керстинг.  
«Вышивальщица у окна»  
(1827)*



молодая женщина Керстинга напоминает персонажей Вермеера, она смотрит на свою работу, сидя за столом у окна, но в него даже не глядит – или смотрит вглубь комнаты, как на картине Федора Петровича Толстого «В комнате за шитьем» (?) где молодая женщина сидит у окна со своей работой в руках. Интересно, что она, обернувшись, смотрит прямо в лицо художника или зрителя.



Что касается Татьяны, в начале романа мы не знаем, смотрит ли она в комнату или в окно, когда она сидит у окна, но мы точно знаем, что девушка никакими женскими занятиями не интересуется:

*Ф.П. Толстой. «В комнате за шитьем» (?)*

*Ее изнеженные пальцы  
Не знали игл; склонясь на пяльцы,  
Узором шелковым она  
Не оживляла полотна.*

(Пушкин 1959-1962: 4, 5-8)

Мы также не знаем, о чем думает и мечтает героиня. Можно предполагать, что деревенская природа, которую Пушкин описывает в начале второй главы вызывает у нее какие-то мысли и чувства. Тайна ее души символизируется именно окном – границей между личным, девичьим миром и внешней действительностью. Вероятно, она втайне стремится в другой мир, ее тревожит мысль о внешней реальности, которой она еще не знает, но которая предназначена ей судьбой.

Желание увидеть внешний мир в первый раз появляется у Татьяны ночью, когда она стоит на балконе. Жизнь Татьяны кажется монотонной, скучной. Из ее обычных занятий Пушкин описывает только одно: она пробуждается рано утром, чтобы дожждаться зари на балконе своей комнаты, но границу она никогда не пересекает:

*Она любила на балконе  
Предупреждать зари восход,  
Когда на бледном небосклоне  
Звезд исчезает хоровод,  
И тихо край земли светлеет,  
И, вестник утра, ветер веет,  
И всходит постепенно день.  
Зимой, когда ночная тень  
Полмиром доле обладает,  
И доле в праздной тишине,  
При туманенной луне,  
Восток ленивый поживает,  
В привычный час пробуждена  
Вставала при свечах она.*

(Пушкин 1959-1962: 4, 1-14)

Татьяна даже никуда не смотрит, она «ожидает» зарю точно так же, как и «Женщина на утреннем солнце» (1815) на таинственной картине немецкого художника эпохи романтизма Давида Каспара Фридриха\*, где женская фигура стоит спиной к зрителю в открытом поле.



Филип Амон пишет, что вседневное пространство можно разделить на три части: публичное пространство, приватное и полу-публичное (или полу-приватное) (Напон 1993: 212). Татьяна ведет себя в гостиной, т.е. полу-публичном/приватном пространстве так же, как

*Д. К. Фридрих.*

*«Женщина на утреннем солнце» (1815)*

и у себя в комнате. Тем более, что в то время девушки, особенно жившие в деревне, не имели никакой возможности выходить из дома и «видеть» мир. Когда гости (мужчины, т.е. владельцы внешнего мира) приходят в усадьбу,

---

\* Фридриха хорошо знали в то время не только на родине, но и в России. С ним дружил, например, Жуковский, который купил некоторые его картины. См.: Нечаева 2003; Дмитриева 1987: 328-343; Жуковский 2004; Жуковский 2009

Татьяна ничем не занимается и, кажется, ни на кого не обращает внимания. По словам Ленского, это происходит и при первой встрече с Онегиным:

*Скажи: которая Татьяна?»*

*– Да та, которая, грустна*

*И молчалива, как Светлана,*

*Вошла и села у окна. –*

(Пушкин 1959-1962: 4, 1-4)

Поведение Татьяны напоминает Ленскому героину стихотворения Жуковского:

*Села (тяжко ноет грудь)*

*Под окном Светлана;*

*Из окна широкий путь*

*Виден сквозь тумана;*

(Жуковский «Светлана». - Жуковский 1959: 2, 1-4)

Но, может быть, именно благодаря этому поведению и сходству со Светланой сам Онегин заметил молчаливую девушку.

В конце романа сама Татьяна будет вспоминать о первой встрече с Онегиным, то есть о том моменте, когда она «вошла и села у окна». Это значит, что в романе окно имеет двойную перспективу. Сначала Татьяна сидит и, вероятно, смотрит в комнату, во внутренний мир, а потом, после знакомства с Онегиным, она начинает смотреть вдаль, т.е. во внешнее пространство.

В своей статье о романе Флобера «Мадам Бовари» (1856) Жан Руссе писал, что «окно – любимое место у героев Флобера, неподвижных и в то же время постоянно и неуловимо движущихся, погрязших в инерции и совершающих целые странствия в собственных мыслях. В закрытом пространстве, где душа покрывается плесенью, имеется отверстие, через которое можно выходить наружу, не покидая своего постоянного места пребывания. В образе окна сочетаются открытость и закрытость, преграда и взлетная полоса, заточение в комнате и экспансия за ее пределы, ограничения и безграничность» (Rousset 1962: 123).

Такую же функцию окно имеет и в романе Пушкина. Когда Татьяна влюбляется в Евгения, она просит няню открыть окно в девичьей комнате. Она хочет пересечь границу внутреннего удушливого микромира, где ее «душа покрывается плесенью»:

*«Не спится, няня: здесь так душно!*

*Открой окно да сядь ко мне».*

(Пушкин 1959-1962: 4, 1-2)



В живописи романтизма внешний и внутренний мир, разделенные окном, также противостоят друг другу. Герой картины или литературного произведения не столько наслаждается пейзажем, сколько «открывает» для себя иное пространство. Амон подчеркивает, что обычно писатели вводят в свои произведения окна для того, чтобы давать герою возможность видеть («pouvoir voir»). Кроме того, герой должен и уметь видеть («savoir voir») и хотеть видеть («vouloir voir») (Амон 1993: 172-174). В топосе окна выражается стремление героя выйти из своего замкнутого микромира.

Татьяна начинает интересоваться чужим миром, только когда влюбляется. Перед ней стоит няня, и она задает ей вопросы о старых временах и о любви. Пока она рассказывает няне, что она и сама влюблена, из только что открытого окна «луна сияет» и «томным светом озаряет» бледное лицо героини, ее распушенные волосы, слезы. Именно смотря на луну через окно в уме рождается мысль о письме:

*И сердцем далеко носилась  
Татьяна, смотря на луну...  
Вдруг мысль в уме ее родилась...*  
(Пушкин 1959-1962: 4, 1-3)



*Я. Вермеер.*

*«Дама, пишущая письмо, со своей служанкой»  
(1670)*

Хотя в следующих строфах окно больше не упоминается, сцена, в которой Татьяна пишет письмо Онегину, происходит именно перед окном. Впервые в романе Татьяна смотрит в него и принимает решение написать любимому. Она просит няню подвинуть стол, видимо, к окну, где «светит ей луна».

Этот момент романа напоминает некоторые живописные картины Вермеера «Дама, пишущая письмо, со своей служанкой» (1670), а также некоторых художников первой половины XIX века. Приведем пример «Женщины на окне при лунном



*И. Г. Фюссли.  
«Женщина на окне при лунном свете» (1804)*



*Ф.П. Толстой «У окна. Лунная ночь» (1822).*

свете» (1804) Иоганна Генриха Фюссли, или пример картины вышеупомянутого Федора Толстого «У окна. Лунная ночь» (1822), а также картины Иоганна Петера Газенклевера «Сентиментальность» (1846/47)



Кроме томной позы девушки, сходство этих жанровых картин с образом влюбленной Татьяны состоит и в том, что они являются также карикатурами на чувствительную романтическую героиню европейской литературы (Selbmann 2010: 115-120), как и сама Татьяна, которая хочет подражать всем героиням прочитанных ею романов. На картине Газенклевера на столе и на подоконнике лежат книги, среди которых «Страдания юного Вертера». Роман

*И.П. Газенклевер.  
«Сентиментальность» (1846/47)*

Гете был также одним из тех, которые Татьяна читала и любила. На картине Толстого девушка, точно окаменев, не смотрит ни в окно, ни в комнату, а в невидимую даль; она еще и играет на гитаре.

Иронический подход Пушкина явствует из того, что сразу после XXI строфы третьей главы он резко меняет тон повествования. Романтическая картина заканчивается и начинается отступление повествователя.

Только в XXXIII строфе третьей главы читатель застаёт Татьяну в той же самой позе, в которой он ее оставил. Она до сих пор сидит у окна перед письмом. Ночь прошла, письмо написано. Татьяна не заметила в окне восход зари. Приходит няня с чаем, Татьяна просит ее передать письмо Онегину.

Тут интересно отметить, что среди самых древних произведений искусства, изображающих окна, есть помпейская фреска «Федра с кормилицей», находящаяся в доме Язона (La pittura pompeiana 2009: 241-242), Федра сидит рядом с кормилицей, которая держит в руке письмо к Ипполиту. За ними видно два высоких окна (одно больше, второе меньше), на которых висят двинутые ветром шторы.

Как известно, в романе Пушкина упоминается Федра (Пушкин 1959-1962: 4, 12), предположительно персонаж трагедии Расина. Интересно все-таки отметить, что у Расина Федра не признает в любви через письмо с помощью кормилицы. Это происходит только в одноименной трагедии Сенеки.

В конце третьей главы Татьяна все ждет и ждет ответа: «бледная, как тень» и «с утра одета», она готова принять любимого. Вечером, на закате, автор вновь изображает Татьяну ожидающей Онегина.



*«Федра с кормилицей»*

Тайным пространством ожидания и надежды является окно и на знаменитой картине Фридриха «Женщина у окна» (1822). Женская фигура на картине немецкого художника обращена спиной к зрителю; женщина смотрит в окно. Из-за того, что ее лица не видно, сюжет картины довольно загадочен. Мы не знаем причины, по которой она так стоит, но предполагается, что она ждет кого-то (Selbmann 2010: 97).

Татьяна тоже уже не сидит, а стоит перед окном. Она вновь не смотрит на пейзаж, а думает только о любимом:

Татьяна пред окном стояла,  
На стекла хладные дыша,  
Задумавшись, моя душа,  
Прелестным пальчиком писала  
На отуманенном стекле  
Заветный вензель *О да Е*.

(Пушкин 1959-1962: 4, 9-14)



*Д. К. Фридрих. «Женщина у окна» (1822)*

Как пишет Лотман, заветный вензель «Татьяна писала на окне фасадной стены, выходящем в сторону парадного крыльца. Через это окно она и увидела подъезжающего Евгения. Она бросилась через дверь, ведущую в коридор, и черный ход в сад» (Лотман 2009: 515). Увидев Онегина, пересекая границу между внутренним и внешним миром, Татьяна «летит» в сад и «взглянуть назад не смеет» (Пушкин 1959-1962: 4, 7-9). Каким бы ни был ответ Онегина, она бессознательно приняла решение выйти из дома.

После разочарования в любви Татьяна еще раз появляется у окна в своей комнате. Наступает зима, и героиня смотрит на зимний пейзаж:

*В тот год осенняя погода  
Стояла долго на дворе,  
Зимы ждала, ждала природа.  
Снег выпал только в январе  
На третье в ночь. Проснувшись рано,  
В окно увидела Татьяна  
Поутру побелевший двор,  
Куртины, кровли и забор,  
На стеклах легкие узоры,*

*Деревья в зимнем серебре,  
Сорок веселых на дворе  
И мягко устланные горы  
Зимы блистательным ковром.  
Все ярко, все бело кругом.*

(Пушкин 1959-1962: 4, 1-14)

Взгляд Татьяны на внешний мир, на русскую зиму, ее «умение видеть», которого раньше у нее не было, приводит к важным изменениям в ее характере. Как пишет Лотман, IV-XXIV строфы пятой главы, в которых Татьяна погружается в фольклорный мир России, «решительно изменили характеристику ее духовного облика» (Лотман 2009: 648). Но характеристика духовного облика Татьяны меняется не только потому, что она проявляет свою «русскую душу», но и потому, что она обретает внутреннюю зрелость после отрицательного ответа Онегина.

Как пишет Руссе о «Мадаме Бовари», «окна и виды сверху вниз, открытость к далям и мечты, уводящие на широкие просторы – сколько нервных узлов в этом повествовании, узлов, в которых приостанавливается его течение! Эти узлы соответствуют очень необычным сменам перспективы, когда писатель отказывается от своих традиционных божественных прав; когда начинает доминировать субъективное видение; когда автор предельно отождествляется со своей героиней, становится ей за спину и смотрит на мир ее глазами. Распределение этих узлов в романе весьма важно. Они рассредоточены неравномерно: отсутствуют в активные периоды, когда герои проявляют свои страсти, и, напротив, скапливаются в периоды застоя и ожидания» (Rousset 1962: 127).

После убийства Ленского и отъезда Онегина из деревни Татьяна опять выходит в темное поле ночью. Но в этот раз она переходит не только границы окна и балкона, но и границы своего двора, своего внутреннего мира, чтобы увидеть внешний мир, то есть мир Онегина. Она идет в его поместье, чтобы посмотреть место, где он жил, и понять, кто он на самом деле.

Амон называет окно «точкой перехода» («lieu transitif»). Когда герой проходит мимо него, он начинает размышлять о себе; в этот момент он даже может создать психологический автопортрет (Напон 1993: 176). В комнате Онегина взгляд на кровать под окном и созерцание ночного вида в этом окне помогают Татьяне лучше понять любимого. Портрет Онегина описывает именно Татьяна, а не рассказчик и не Пушкин.

Под окном стоит кровать героя, там же висит и портрет Байрона. Вид в окне такой же «лунный», как и тот, который сама Татьяна видит у себя дома.

Но теперь она видит и то, что видел в окне сам Онегин. И делает она это, после того как она прочитала его книги. Она читает то, что он читал, видит то, что он видел. Теперь она сама «хочет видеть»:

*Татьяна взором умиленным  
Вокруг себя на все глядит,  
И все ей кажется бесценным,  
Все душу томную живит  
Полумучительной отрадой:  
И стол с померкшею лампадой,  
И груды книг, и под окном  
Кровать, покрытая ковром,  
И вид в окно сквозь сумрак лунный,  
И этот бледный полусвет,  
И лорда Байрона портрет,  
И столбик с куклою чугунной  
Под шляпой с пасмурным челом,  
С руками, сжатými крестом.*  
(Пушкин 1959-1962: 4, 1-14)

Уезжая в Москву, Татьяна совершает окончательный шаг в внешний мир. Но и в Москве Татьяна как будто сидит в тюрьме. Внешнее пространство все одинаково, мир в городе, как это ни странно, сузился еще больше, чем в деревне. Татьяну окружают стены дома и двора, и ей уже некуда бежать:

*Садится Таня у окна.  
Редает сумрак; но она  
Своих полей не различает:  
Пред нею незнакомый двор,  
Конюшня, кухня и забор.*  
(Пушкин 1959-1962: 4, 10-14)

Лотман замечает, что Татьяна в Москве «была поражена отсутствием просторного вида из окон» (Лотман 2009: 516). Но она поражена еще и тем, что вид в окно не тот, к которому она привыкла. Это чужой вид, чужой мир. Привычный, реальный мир деревни стал идеальным миром, «потерянным раем», куда вернуться уже нельзя после того, как она пересекла границу, символизируемую окном.

И, напротив, в конце романа Онегин в Петербурге смотрит со скукой в «двойные окна» на Неву и на панораму, которую он знал всю жизнь.

Как пишет Лотман, «весь пространственный мир романа (...) делится на три сферы: Петербург, Москва, деревня» (Лотман 2009: 510). И в каждом из этих трех пространственных миров героиня или герой смотрят в окно, чтобы «видеть», «вспоминать», «узнавать» знакомые вещи, или удивляться отличию того, что они там наблюдают, от привычного им вида.

По словам Руссе, флюберовский герой, садясь у окна, оказывается «присутствующим там, где его нет, и отсутствующим там, где он есть» (Rousset 1962: 123). Такой же оказывается и Татьяна:

*Шум, хохот, беготня, поклоны,  
Галоп, мазурка, вальс... Меж тем,  
Между двух теток у колонны,  
Не замечаема никем,  
Татьяна смотрит и не видит,  
Волненье света ненавидит;  
Ей душно здесь... она мечтой  
Стремится к жизни полевой,  
В деревню, к бедным поселянам,  
В уединённый уголок,  
Где льется светлый ручеек,  
К своим цветам, к своим романам  
И в сумрак липовых аллей,  
Туда, где он являлся ей.*

(Пушкин 1959-1962: 4, 1-14)

Но и сам Онегин в конце романа, не получив от Татьяны ответа на свое письмо-признание, вспоминает о деревне и думает о том моменте, когда он впервые увидел ее :

*То сельский дом — и у окна  
Сидит она... и все она!..*

(Пушкин 1959-1962: 4, 13-14)

Герой, как было сказано выше, стоит в тот момент у двойных окон, которые оставляет только для того, чтобы поехать к Татьяне, именно так же как она сделала в деревне:

*Дни мчались; в воздухе нагретом  
Уж разрешалась зима;  
И он не сделался поэтом,*



*Не умер, не сошел с ума.  
Весна живет его: впервые  
Свои покои запертые,  
Где зимовал он, как сурок,  
Двойные окна, камелек,  
Он ясным утром оставляет,  
Несется вдоль Невы в санях.  
На синих, иссеченных льдах  
Играет солнце; грязно тает  
На улицах разрытый снег.  
Куда по нем свой быстрый бег.*

(Пушкин 1959-1962: 4, 1-14)

Татьяна и Онегин поменялись местами. Свет столицы, бывший прежде миром Онегина, теперь стал пространством Татьяны, которая за время действия романа преодолела определенные границы, перейдя из своей комнаты в гостиную, из гостиной в сад, из сада в дом Онегина, из дома Онегина в Москву, из Москвы в Петербург, где в начале повествования мы застали Онегина. На каждом этапе границей между здешним и тамошним пространством является окно. Изначально закрытое окно Татьяны открывается, чтобы показать ей сон-ужас, и закрывается перед действительностью, став простым воспоминанием в размышлениях Онегина.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Дмитриева 1987:** Дмитриева М. К. Д. Фридрих и В. А. Жуковский. Из истории русско-немецких культурных связей. *Панорама искусств*, № 10. 1987. С. 328-343.

**Жуковский 2009:** *Переписка В. А. Жуковского и А. П. Елагинной*: 1813-1852. М.: Знак, 2009.

**Жуковский 2004:** Жуковский В.А. *Полное собрание сочинений и писем. В двадцати томах. Том 13. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки 1804-1833 гг.* М.: Языки славянской культуры, 2004.

**Жуковский 1959:** В.А. Жуковский. *Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Баллады. Поэмы и повести.* М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.

**Лотман 2009:** Лотман Ю. М. Очерк дворянского быта онегинской поры. Лотман Ю. М. *Пушкин*. СПб.: Искусство-СПБ, 2009.

**Набоков 1998:** Набоков В. *Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*. Перевод с английского. СПб: Искусство-СПБ, Набоковский фонд, 1998.

**Нечаева 2003:** Нечаева Н. С. «Картины... как баллады». Каспар Давид Фридрих – живописец и график. *Наше наследие*. № 65. 2003 [online]. Режим доступа: (<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6507.php>)

**Онегинская ... 2004:** *Онегинская энциклопедия*. Том 2. М.: Русский путь, 2004.

**Пушкин 1959-1962:** А. С. Пушкин. *Собрание сочинений в 10 томах, Том 4*. М.: ГИХЛ, 1959-1962.

**Basile 1982:** Basile B. *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*. Bologna: Pàtron Editore, 1982.

**Finestre 2004:** Finestre. Quaderni di Synapsis V. *Atti della Scuola Europea di Studi Comparati*. Pontignano, 4-11 settembre 2004. Firenze: *Le Monnier*, 2006.

**Gottlieb 1981:** Gottlieb C. *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western painting*. New York: Abaris Books, 1981.

**Hamon 1993:** Hamon P. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.

**La pittura pompeiana 2009:** *La pittura pompeiana*. Milano: Electa, 2009.

**Piretto 1996:** Piretto G.P. Fessure, fenditure, voragini: le finestre di Dostoevskij. *Europa Orientalis. XV/1996*: 1. С. 76-101.

**Rousset 1962:** Rousset J. *Forme et signification*. Paris: José Corti, 1962.

**Selbmann 2010:** Selbmann R. *Eine Kulturgeschichte des Fensters vor der Antike bis zur Moderne*. Berlin: Reimer, 2010.

რომანტიზმის რეფლექსია პოსტრომანტიკულ  
ლიტერატურაში  
**The Reflection of Romanticism in Postromanticism  
Literature**

---

**LARISA S. KISLOVA**

*Russia, Tyumen*

*Tyumen State University*

**Neoromanticism as a Receptive Strategy in the Russian  
“new drama” of the XX - XXI Centuries**  
(E. Gremina, Y. Klavdiev)

The reflection of romanticism in postmodern texts is primarily associated with the representation of the feminine. Consciously using female gender identity and modeling another gender Self, the authors shape new, unexpected female images in their texts. The heroine of the “new drama”, being in conflict with reality, embodies a new type of character. She fights against the evil, which, however, cannot be defeated. This image is marked with expressiveness and increased lyricism, which allows us to talk about neoromantic tendencies that can be traced in contemporary drama.

**Key words:** Neo-romanticism, femininity, Russian “new drama”, masculinity, gender stereotypes.

**Л.С. КИСЛОВА**

*Россия, Тюмень*

*Тюменский государственный университет*

**Неоромантизм как рецептивная стратегия в русской «новой  
драме» рубежа XX - XXI веков**  
(Е. Гремина, Ю. Клавдиев)

Романтизм как идея, безусловно, становится искусством Нового времени и, определившись еще в конце XVIII века как новое мироощущение и новая эстетическая концепция, завоевывает мировое литературное пространство: «Романтизм – художественное направление, для которого инвариантом художественной концепции мира и личности стала система идей: зло

неустранимо из жизни, оно вечно, как и вечна борьба с ним; “мировая скорбь” – состояние мира, ставшее состоянием духа; индивидуализм – качество романтической личности» (Борев 2001: 220).

На рубеже XX-XXI веков в русской «новой драме» активно осваиваются новые гендерные стратегии, которые в том числе позиционируются и как неоромантические тенденции. Неоромантический герой «новой драмы» перманентно находится в конфликтных отношениях с действительностью, и эта конфликтность зачастую эмоционально насыщена и гендерно маркирована. Рефлексия романтизма в постмодернистских текстах связана в первую очередь с репрезентацией женского. Сознательно используя женские гендерные идентификации и моделируя гендерное *Другое*, авторы воплощают в своих текстах совершенно новые (не ожидаемые) женские образы. Неоромантическая героиня «новой драмы», как правило, находится в оппозиции ко всему миру. Ее образ эмоционально окрашен и абсолютно непредсказуем. Драматурги, предпринимая попытку репрезентировать *женское*, стремятся маркировать его не как бессмысленное, вероломное и непредсказуемое, а напротив, как нечто прекрасное, правильное, безгрешное и, безусловно, дискриминированное. Стремление современных драматургов экспериментировать в чужом гендерном пространстве воспринимается как дискурсивная новация. В текстах Юрия Клавдиева перформативное моделирование гендерного *Другого* представлено как осознанное обыгрывание альтернативных гендерных ролей, позволяющее автору последовательно позиционировать жизненные стратегии своих героинь.

В драме Ю. Клавдиева «Анна» (2004) одна отдельно взятая «абсолютно счастливая» деревня живет по собственным правилам. Жители поселения создают общество вольных стрелков и начинают убивать друг друга, а деревня постепенно превращается в страшный анклав, где процветают насилие, дикие патриархальные порядки и непрекращающаяся дуэль всех со всеми: «*Выстрелы в этих местах - это, черт возьми, самое главное*» (Клавдиев 2006: 208). Действие в пьесе Ю. Клавдиева разворачивается в контексте жанра вестерна: сцены из жизни ковбоев, ортодоксальные каноны секты или тайного общества, бунт чужака, расследование шерифа, трагическая гибель проститутки, пожары в пустующих домах, безумный поджигатель. Но мистический вестерн постепенно перетекает в жесткую драму, а авантюрная коллизия перерастает в глубокий неразрешимый конфликт человека и системы. Стараясь изменить мораль и образ жизни, люди создают еще более страшную мораль и годами выстраивают новую жизненную стратегию, созвучную Кодексу Отцов, что приводит к

ограничению свобод и появлению иерархических принципов организации социума, где насилие узаконивается, а смерть становится лишь фрагментом мистической картины мира. Насилие в пьесах представителей «новой драмы», зачастую являясь нормой, воспринимается как некая «форма коммуникации, не замечаемая героями и зрителями» (Липовецкий 2005: 248). В тексте Ю. Клавдиева жестокость усиливается, эстетизируется, наделяется символическими коннотациями и таким образом неизбежно создается «магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания» (Липовецкий 2008: 195).

Деревня стрелков – сообщество маргиналов, превращающих насилие в официальную политическую стратегию, оформленную законодательно. «Новая драма», по мысли М. Липовецкого, «представляет собой практически уникальный феномен осознания коммуникативного насилия, его саморазвития и его логики – *изнутри*, а не извне <...>. В ее произведениях коммуникативное насилие, во-первых, выступает в качестве фундаментального социального и культурного опыта не только героев, но и авторов; а во-вторых, оно оформляется как универсальная метафора всех прочих социальных языков и любой иной коммуникации, порождая не только «свою» экономику и политику, но и свою сферу сакрального» (Липовецкий 2008: 200).

Женщина в деревне стрелков унижена, абсолютно нивелирована как личность, и автор, стремясь выразить именно женскую позицию, открыто встает на сторону героини и сознательно использует в тексте женские гендерные идентификации. Анна – героиня пьесы Ю. Клавдиева – выносит приговор *мужскому*, поскольку *мужское* манифестирует себя как бесчеловечное и беспощадное. Анна решает мужскую задачу – она вынуждена объявить себя стрелком, способным противостоять всей округе, но согласие стать помощником Председателя позволяет ей укрепиться в мужском контексте власти. Получив, наконец, возможность самореализоваться в мужском пространстве за счет моделирования мужского поведения (дуэль, нападение, защита), Анна заявляет о себе как о сильном сопернике, равноправном игроке на типично мужском поле.

Деревня явлена как особая социальная модель, утверждающая приоритет мужчин, поскольку именно в их руках сосредоточена абсолютная власть: они принимают решения и формируют жизненную концепцию в своем маленьком государстве. Таким образом, репродуцируется «основной гендерный стереотип: восприятие женского как второстепенного, несовершенно и слабого, а мужского – сильного и первейшего» (Коростылева 2005: 90). Анна, находящаяся в эпицентре катастрофы,

стремится разрушить этот сложившийся стереотип и вторгается в мужское пространство. В пьесе Ю. Клавдиева создается совершенно новая, фантазмагоричная, гротескная реальность, в которой *женское* и *мужское* меняются местами: «В современной драматургии “фантазматическая реальность”, представленная в произведениях, где конфликт определяется столкновением самоопределяющегося героя с миропорядком, социальной и/или метафизической сферой, свидетельствует о том типе мимесиса, о той форме моделирования сценического мира, которую традиционно принято называть гротескной» (Лавлинский, Павлов 2013: 28). Жесткая, безжалостная драма Ю. Клавдиева тем не менее может быть квалифицирована как неоромантическая антиутопия, поскольку сюжет о деревне стрелков явлен как метафора, символизирующая будущее человечества. Пьеса Ю. Клавдиева соответственно отчетливо кинематографична, она пародирует фильм Сэма Рэйми «Быстрый и мертвый», а Анна, существуя в пространстве вестерна, так же, как и героиня Рэйми, ненавидит псевдосвободу, восхищающую окружающих.

Героиня, столкнувшись с «кризисом идентичности», начинает создавать новую реальность. Она впервые пытается идентифицироваться как личность и взывает к Божьему суду («Ордалии <...> Я – стрелок, я требую Божьего суда» (Клавдиев 2006: 181). В финале пьесы звучит композиция Егора Летова «Невыносимая легкость бытия», символизирующая возможное погружение Анны, защищающей свое будущее, в воображаемый мир истинной, безграничной свободы: «Именно против убогости, запрограммированности и беспросветности коммуникации, сведенной к разным формам насилия, и бунтует Анна <...> бунт Анны не сводится к присвоению права на насилие. Нет, она как раз пытается стать *посредником*, пытается создать коммуникацию поверх насилия и сквозь него, и этим она совершает наибольшую трансгрессию» (Липовецкий, Боймерс 2012: 252). Анна, безусловно, являясь романтической героиней, отчаянно, почти фанатично сопротивляется злу, отчетливо осознавая, что зло безгранично и устранить его невозможно. Таким образом, женщины-воительницы разрушают своеобразную дихотомию «мужское-женское» и создают тем самым определенный гендерный дисбаланс.

В пьесе Е. Греминой «Глаза дня» (1996) объективируется известный образ знаменитой дамы «полусвета», танцовщицы и куртизанки Мата Хари (Гертруды Целле), обладающей невероятными талантами и абсолютно уверенной, что смерти не существует, а человеческие возможности безграничны. Власть мужчин, по мнению Мата Хари, может победить женщина, выбрав для себя новую независимую жизнь.

Гертруда Зелле (таково настоящее имя знаменитой шпионки) наивно полагала, что может играть роль двойного агента. Однако разведывательная деятельность Мата Хари, воспринимаемая ею как способ обогащения, возможно, была лишь фикцией, но наказание оказалось более чем суровым: 24 июля 1917 года Маргарета Гертруда Зелле предстала перед судом. Вердикт, вынесенный присяжными, приговаривал подсудимую к смертной казни за «шпионаж и секретное отношение с врагом», а через три месяца приговор был приведен в исполнение. Героиня пьесы Е. Греминой Гертруда Целле, в отличие от прототипа, с блеском выполняет свои обязанности агента Н-21: взрывает субмарины, топит эскадры и губит целые армии. В драме Е. Греминой образ Мата Хари мифологизируется. Она обладает невероятными талантами. Мата Хари – идеал женщины в пьесе Е. Греминой, хотя вся ее жизнь, по сути, один глобальный обман: она создает себе биографию, имя и, используя интерес европейцев к экзотике Востока, превосходит многих современниц по популярности. Сам образ Востока, мифологизированного пространства, становится еще одним фрагментом неоромантической картины мира в драме Е. Греминой.

Хрупкое, завораживающее очарование восточного мифа особенно привлекает публику накануне Первой мировой войны, поскольку для него характерен эскапизм, столь необходимый в суровых предвоенных реалиях. Таким образом, личность и искусство Мата Хари привлекли максимальное внимание. Но сюжет Е. Греминой построен таким образом, что все достижения героини – только результат унижений, которым ее подвергал муж капитан Мак-Леод, а вся дальнейшая жизнь Гертруды – попытка доказать свою состоятельность. Шпионка Мата Хари в пьесе Е. Греминой борется за собственную свободу, за возможность самостоятельно выбрать свой путь: «Гертруда. Деньги мне платят мужчины... но вовсе не за любовь. Скорее, за презрение. За то, что я презираю их убогую политику... их бездарную войну...их жестокие государства... За то, что Мата Хари – сама по себе и не играет в их скучные игры <...> Они думают, что это я, Мата Хари, на службе у них. На самом деле это они служат мне... Вся эта идиотская толпа глупых и озабоченных государственными делами мужчин! Тайнственный агент “АШ-21” дурачит спецслужбы двух разведок!» (Гремина 1996). Отстаивая свое право на независимость, символ женственности Мата Хари становится символом возмездия. Именно это противоречие объективируется в тексте Е. Греминой. Стремясь доказать всему миру, что для нее нет невозможного, героиня даже создает двойника. Маленькая мещанка Ханна Виттинг становится фильмовой дивой Клод Франс и полностью меняет свою жизнь. Унижений, которые ассоциируются

в сознании Мата Хари с любовью к мужчине, может избежать женщина, выбирая для себя новую независимую жизнь: «Женщина (*возникает. Доверительно*) Моя дорогая, ты просишь, чтоб я научила тебя любить мужчину. Это просто. Это самый прямой путь к ничтожеству и унижению» (Гремина 1996).

Мата Хари не берет револьвер в руки, напротив, у кирпичной стены расстреливают ее, а в финале предавшая Гертруду Ханна Виттинг, будучи уже Клод Франс, стреляет в себя. Но именно Мата Хари становится в драме Е. Греминой человеком, сумевшим покорить действительность: «Гертруда (*низким, волнующим голосом*) Мое имя Мата Хари. По-малайски это означает «глаза дня», иначе солнце. Солнце, которое всходит и заходит, и будет и впредь восходить и заходить...» (Гремина 1996). Таким образом, Мата Хари, женщина, пострадавшая за имитацию шпионской деятельности и в конечном счете уничтоженная мужчинами, в пьесе Елены Греминой становится воплощением феминности и символом борьбы за свободу угнетенных женщин.

О. Журчева утверждает, что «"новая новая драма" так же, как ее предшественники, не может ответить на вопрос, может ли новый герой что-нибудь сделать с миром. Другой вопрос, нужно ли что-нибудь делать с этим миром, какой именно поступок для этого готов совершить этот "герой нашего времени"?» (Журчева 2012: 146). Но женщина-воин в русской «новой драме» рубежа XX-XXI веков готова на радикальные поступки и способна изменить мир. Женщины в пьесах Юрия Клавдиева и Елены Греминой креативны и самодостаточны, отвечая на жестокость, доминирующую в мужском мире, они выбирают насилие и натиск, поскольку не видят иного способа доказать свою состоятельность в маскулинно ориентированном социуме.

Таким образом, героиня «новой драмы» рубежа XX-XXI веков в лучших традициях романтизма сопротивляется злу, хотя не в ее силах изменить этот мир и искоренить зло как явление. Включая травмированное *женское* в отчетливо мужскую парадигму и позволяя гендерному *Другому* становиться видимым, современные драматурги объективируют выход феминной ментальности из приватной сферы вынужденного андеграунда. Героини русской «новой драмы» рубежа XX-XXI веков конструируют собственное пространство, выстраивают свой, альтернативный мужскому мир, активно осваивая мужские территории. Как и любые романтические герои, персонажи Ю.Клавдиева и Е.Греминой вытеснены из привычной обстановки и стандартных обстоятельств и погружены в ситуации, способствующие их внутреннему, духовному раскрытию. Таким образом, проявление



неоромантической парадигмы в постмодернистских текстах становится частью художественной рецептивной стратегии, объективированной в современном литературном процессе.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Борев 2001:** Борев Ю.Б. *Теория литературы. Борев Ю.Б.* М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. Т.IV. *Литературный процесс*

**Гремина 1996:** Гремина Е. *Глаза дня* [Электронный ресурс] URL: //http://www.theatre-library.ru/files/g/gremina/gremina\_1.html. Дата обращения: 1.09.2017.

**Журчева 2012:** Журчева О.В. «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX- начала XXI веков. *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя.* Самара: Самарский государственный университет, 2012. С. 137-146.

**Клавдиев 2006:** Клавдиев Ю. Анна. *Клавдиев Ю. Собиратель пух и др. ордалии.* М.: Коровакниги, 2006. С. 157-208.

**Коростылева 2005:** Коростылева Н.Н. *Женщина и мужчина: от конфликта к согласию (Исследование гендерного конфликтогенеза).* М.: Библионика, 2005.

**Лавлинский, Павлов 2013:** Лавлинский С., Павлов А. Проблема мимесиса и фантастическое в новейшей драматургии. *Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: миметическое/ антимиметическое.* Самара: Инсома-пресс, 2013. С. 22-40.

**Липовецкий 2005:** Липовецкий М.Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых. *Новое литературное обозрение. 2005. № 73 (3).* С. 244-278.

**Липовецкий 2008:** Липовецкий М.Н. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения. *Новое литературное обозрение. 2008. № 89 (1).* С. 192-200.

**Липовецкий, Боймерс 2012:** Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Липовецкий М., Боймерс Б. М.: *Новое литературное обозрение*, 2012.

**E. PONOMAREVA**

*Russia, Chelyabinsk*

*South Ural State University (National Research University)*

### **Russian Small Prose of the First Third of XX Century in the Context of the Romantic Art System**

M. Gorky, realized in the works of A. Greene, I. Ehrenburg, “revolutionary romanticism” a new plead of writers (K. Trenev, N. Kolokolov, etc.). Reflexivity, contemplation, subjectivism, lyricism, a sense of loneliness, unattainability of the ideal became the basis of a small prose of the Russian abroad (I. Shmelev, M. Osorgin, B. Zaitsev, etc.). Romanticism of the first third of the twentieth century is characterized by flexibility, mobility, richness of variational forms.

*Key words: romanticism, small prose, artistic model, artistic synthesis, the color of the era, the principles of poetics, the subconscious.*

**Е. В. ПОНОМАРЕВА**

*Россия, Челябинск,*

*Южно-Уральский государственный университет ЮУрГУ*

### **Русская малая проза первой трети XX века в контексте романтической художественной системы**

Романтическая парадигма на протяжении двух столетий демонстрировала свою продуктивность в русской литературе. Судьба этого направления складывалась волнообразно и на каждом новом этапе романтизм, сохраняя свои конструктивные принципы, приобретал свой неповторимый оттенок, актуализировал и акцентировал те составляющие, которые позволяли наиболее адекватно выразить процесс рефлексии личности, осознающей самоценность, но не утрачивающей своей связи с миром, а напротив, осознающей себя в координатах мироздания. Так, в первой трети XIX века этот художественный метод выступал в качестве доминирующей эстетической практики (в творчестве Жуковского, Гоголя, раннем творчестве Пушкина и Лермонтова). Затем, уступив лидирующие позиции реализму, романтизм, спустя несколько десятилетий вновь ярко заявил о себе: в поэзии Тютчева он обрел мощную, редуцированную на предыдущем этапе логически выверенную концептуальную философскую основу. В третьей трети XIX века, когда, казалось бы, психологический

реализм Достоевского, Толстого, Чехова заполнил собой все литературное пространство, романтические ноты продолжали угадываться в поэзии Апухтина, Надсона и Случевского. Не уступил своих позиций романтизм и в XX веке – веке стремительной смены событий, столкновения идей и формаций, постоянной смены концепции человека и мира.

Эстетические основы романтического мирозерцания, приоритет чувственного, эмоционального над рациональным определили его адаптивный характер, возможность взаимодействовать с другими художественными системами. Поэтому эстетика данного направления не исчерпала себя в границах XIX века: с приходом XX века романтизм не исчез бесследно, он продолжал свое развитие в рамках традиционной парадигмы, но вместе с тем в недрах романтизма, с присущими ему двоемирием, идеалистическим типом сознания, были заложены основы модернизма – целого типа культуры, основанного на категориях идеализма и субъективности. В своей литературной практике и символисты, и футуристы, и акмеисты, и экспрессионисты как на уровне концепции, так и на уровне формы избирательно обращаются к «памяти» романтизма, его семиотическим знакам.

Романтики XX века и их последователи вслед за своими предшественниками стремились воссоздать колорит эпохи, монтажно запечатлеть в характерах и обстоятельствах яркое и исключительное, выразить мир сквозь призму ощущений личности. Не случайно очередной всплеск романтизма наблюдается на рубеже эпох, в периоды исторического слома, утраты прежних поисков новых идеалов.

В первой трети XX века эстетика романтизма была серьезно трансформирована в малой прозе и аллегорических произведениях М. Горького. Аллегоричность художественного мышления, приверженность романтической символике, поэтике условности, эстетике контрастов, умение высекать из событий, характеров и конфликтов метафорические формулы, – эти меты романтического сознания определили художественную манеру раннего творчества писателя («Песня о Соколе», «Песня о буревестнике», «Старуха Изергиль») и были затем продолжены в творчестве А. Грина, И. Эренбурга, «революционном романтизме» новой плеяды писателей (Н. Колоколова «Этюды», С. Семенова «Тиф» и др.).

Романтическая система часто становилась пробой пера, началом творчества и после не всегда оказывалась продуктивной для автора. Тем не менее, созданные в начале творческого пути романтические произведения становились любимы читателями, несмотря на «нелюбовь» к ним самого автора, как это происходило с одним из ранних циклов И. Эренбурга

«Тринадцать трубок», где писателем собраны под одной обложкой 13 ярких необычных историй, объединенных общей идеей свободы, общими сюжетообразующими деталями – курительными трубками, истории которых последовательно разворачиваются в каждой из новелл.

Унаследовав эстетически-бунтарский дух эпохи-предшественницы, литература 1920-х годов пыталась сохранить её структурную и концептуальную свободу, открытость, делая ставку на подчеркнутую индивидуальность, поиски уникальных авторских мирообразов, оригинальных моделей мира, основанных на доминирующей в этот период идее синтеза, трактуемой с некоторыми «поправками», открывшейся в новых гранях. Писателями двадцатых были расставлены несколько иные акценты: коррективы в художественную модель вносила сама реальность с наметившимися внутри неё новыми процессами. Часть из них определялась экстралитературными факторами: изменения, произошедшие в общественной жизни, отчаянное и стремительное крушение идеалов, «разлом» в привычном мире и традиционном сознании подталкивали к необходимости всмотреться в «осколки» распавшегося мира, попытаться собрать их воедино, но уже каким-то иным, новым способом. Эпоха исторических потрясений, со свойственной ей молниеносной сменой событий, определила продуктивность жанра поэмы (в том числе поэмы в прозе), классической романтической новеллистической модели мира, отвечающей таким характеристикам, как четкость сюжетных линий, монтажность композиции, фиксация внимания на остром ключевом событии, яркость сюжета, использование романтической символики, традиционных романтических эмблем, обуславливающих специфический характер ассоциативного фона, а часто – и ритмических характеристик, особых ритмообразующих факторов, в том числе поэтики повторов, особой сегментации текста, несвойственной прозе графике письма. Такие эксперименты свойственны «Серапионовым братьям» (М. Слонимский «Дикий», Н. Никитин «Дэзи»):

*В жарком размете кувыркалось море.*

*БУ РЯ*

*РУ*

*БИЛА*

*УДАЛЫХ*

(А. Веселый «Буй. Крыло из стокрылья»)

Эти особенности поэтики в полной мере реализуются в экспериментальных произведениях таких авторов, как М. Вольпин «Бой. (Рассказ в

стихах)»; А. Неверов «Поэма о женщине»; Б. Садовский. «Морозные узоры. (Рассказы в стихах и прозе)»; С. Сергеев-Ценский «Живая вода. (Поэма)»; С. Шаршун «Н-е-б-о – к-о-л-о-к-о-л. Поэзия в прозе»).

Н. Гумилев в книге-цикле «Тень от пальмы» выстраивает миры, казалось бы, предельно удаленные от российской действительности, и эта авторская интенция, как правило, выражается в заголовочно-финальном комплексе произведений. Однако, именно романтическая палитра создает возможность, противопоставить реально-историческому условный, фантастический мир, уносящий в пространство идеального.

Гибкость и подвижность романтической системы отвечала очень широкому спектру писательских задач. Даже в рамках творчества одного художника можно наблюдать целый ряд явлений, соотносимых с романтизмом: так, в художественной лаборатории А. Грина удивительным образом совмещаются рафинированные образцы романтизма («Бегущая по волнам», «Алые паруса») и их практическая противоположность – граничащая с экспрессионистской художественная модель, представленная в новелле «Крысолов».

Рефлексивность, созерцательность, субъективизм, лиризм, ощущение одиночества, недостижимости идеала стали основой малой прозы русского зарубежья (И. Шмелева, М. Осоргина, Б. Зайцева и др.). И если Осоргин и Зайцев придерживаются в своем творчестве романтически-созерцательного мирообраза, то И. С. Шмелеву в рассказе «Это было. Рассказ странного человека» (Шмелев 1923) удается удивительно органично совместить, казалось бы, несовместимое, выйти за рамки привычного амплуа, за границы уже апробированных художественных моделей: совмещая эстетическую пластику реализма, романтизма и экспрессионизма, соединяя конкретно-историческое (изображение событий Первой мировой войны), трансформируя овеванный романтическим флером образ Дон Кихота, вписывая это в пространство библейского и классической психологической традиции (Ф.М.Достоевского), писатель добивается удивительного психологического эффекта, позволяя рассматривать мир на пересечении всех составляющих (истории мира, конкретных событий, истории человека, истории личности, независимо от своего желания раз за разом попадающей в обстоятельства войны, подтачивающей и разрушающей человеческую психику).

Ключевые смыслы, призма изображаемого, особенности нарратива акцентированы уже в заглавии («Это было (рассказ странного человека)), в котором компоненты, отражающие дальнейшее сюжетное наслоение двух реальностей: обстоятельств войны и воображаемой реальности

(балансирующей на грани сюрреальности), «игры в жизнь», рождающейся в качестве реакции на эти события. Жанровая номинация носит весьма условный характер: понятие «рассказ», вынесенное в заглавие, имеет отношение, скорее, к процессу, внешней организации нарратива, нежели к жанровой характеристике. Романтическая контрастность, полнота, модернистская деформация пронизывают все структурные уровни произведения, сообщая дискретность, мозаичность архитектурной логики событий, искажая пропорции и образы, деформируя классический слог.

Произведение отличается внешней и внутренней фрагментарностью: мозаика событий, потрясших сознание героя, раз за разом попадающего в психологические капканы, вызванные обстоятельствами войны: ранения, показавшегося смертью; преследования; «случайного» пребывания среди душевнобольных и др., рассредоточена по тринадцати главам, внутри которых ощущение дискретности, «телеграфности», «пунктирности» создаётся за счёт огромного количества «воздуха» на пространстве страницы. Дробность, пульсирующий ритм, сбивчивая интонация во многом достигается автором за счёт нарушения традиционной прозаической линейности, введения активного графического компонента: рассказ испещрён графическими эквивалентами текста в виде отточий и многоточий, построен на интонационных перебивках, рождающихся на месте пауз, акцентированных графическим выделением наиболее значимых слов. Парцеллированные, намеренно редуцированные короткие фразы – вербальный эквивалент пульсирующей, внезапно вспыхивающей и исчезающей мысли – бегло сменяют друг друга, в большинстве случаев не доходя до точки логического завершения, «повисая в воздухе».

Эмоциональная предельность, накал эмоций, нервная взвинченность повествования обусловлены исключительным состоянием героя и исключительным при всей исторической обусловленности характером обстоятельств, в которых человек оказывается брошен не по своей воле: фатальность, обреченность – категории, определяющие судьбы героев в страшном мире. Реальность не отвечает представлениям героя не только об идеальном, но и о должном. Вырваться из тисков действительности – выше человеческих сил. Автор пытается выразить обнажённое болевое чувство потрясённого человека, находящегося на грани безумия, либо в уже всецело в его власти. Как заклинание герой на протяжении всего рассказа повторяет «это было», убеждая в том, что поведенное им (а, точнее, воссозданное в собственном воображении, «считанное» с собственного подсознания) – не «фантазия», не «бред». Между тем, читателю открываются события,

в которые не хочется, да и невозможно поверить человеку, избежавшему тотального вторжения войны. По эмоциональному накалу, концентрации ужаса и нелепости, в этой цепи эпизодов одно событие превосходит другое. Крах героя, а вместе с ним и подступающий крах мира, отказавшегося от христианских заповедей, по Шмелеву, неизбежен: от захлестнувших людей опасностей: притворства, фальши, мира нелепых вещей, войны, взрывов, безумия, смерти – не может спасти никакая сила. Власть денег оказывается бессильной перед лицом этих вызовов, брошенных войной человеку. Значимым для понимания этой идеи оказывается эпизод, где, казалось бы, защищенный, не имеющих прямого отношения к военным действиям казначей, с портфелем, набитым деньгами, оказывается в тех же страшных обстоятельствах, что и другие герои, удел которых – воевать. В авторской модели мир постепенно погружается в тлен, загоняя человека в тупик, лишая его нормальных чувств, нормального сознания, нормальной возможности выбора.

Чувства, ощущения, состояния оказываются для автора более значимыми, чем сами события. Эмоциональными доминантами концептосферы становятся «безумие», «ужас», «боль», в качестве камертона задающиеся уже в первых фразах и повторяющиеся в произведении с достаточной периодичностью: *«Меня захватывало блаженством ужаса, крутил вихрь на грани безумия и смысла...»* (Шмелев 1923: 7); *«Но мгновениями я терялся: там, в подвале, и есть настоящий ужас, пугающий жизнь, поражающий её на смерть. Ужас полковника, захвативший меня безвольно. Ужас людей, творящих земное дело, творящих кровью...»* (Шмелев 1923: 87).

Роль скрепы, конструкта в рассказе выполняют лейтмотивы и лейтмотивные образы с однонаправленной семантикой, определяющей смысловое поле войны, потрясения, безумия, сумасшедшего дома. У героя, побывавшего «по ту сторону жизни», возникают устойчивые апокалиптические предчувствия близящегося конца, смерти, псевдожизни. Обманувшая его ожидания действительность, страшные, фальшивые люди вокруг неизменно вызывают отвращение и ощущение своей непричастности к происходящему, «чужести» по отношению к окружающим и себе самому. Автор намеренно уничтожает грань между образами из подсознания и окружающим миром, между прошлым и настоящим, между сном, бредом и реальностью: *«Для меня как бы не существовало сути. Не калейдоскоп ли всё это, арабески из пустяков стеклянных?»* (Шмелев 1923: 39).

Эти миры, пространства переплетены настолько плотно, что трудно разобраться, где находится граница одного и начинается зона действия другого. Поэтому так оксюморонно непривычно передаётся размышление

человека об обычном танце, которым увлечены нормальные люди, не прикоснувшиеся к войне и не задумывающиеся о бытийных пророчествах: *«Аргентинка слилась с Итальянцем...свились как змеи, в истомном, погружающем в негу танго... безоглядно несущем к смерти. О, этот сладостный гной касаний! Порою мне становилось жутко – до тошноты, я закрывал искушающие глаза, пытался забыть настоящее, порывался пропасть куда-то... И... пропал»*. (Шмелев 1923: 26).

Человек, лишенный разума, утрачивает самоконтроль и начинает жить инстинктами. Понимание этого лишь поначалу, пока не возникает привыкания, вызывает в герое болевые ощущения. Постепенно происходит «расчеловечивание» самого Человека: в хаосе, где разрушена устойчивая система иерархических ценностей, а мир в очередной раз переворачивается с ног на голову, обнажая совсем не ту «высокую» природу, которой классическое искусство наделяло личность. Фразы, произнесённые героем в нормальном для него состоянии безысходности, звучат пугающе и непривычно-шокирующе: *«Удушьем стала для меня человечья осклизь – плевков Божий! Где-то ещё остались чистые птички... Что толку! Придёт череда – разбухнут, натянут акулюшку и шкуру, вправят в хайло костяную пилку и выправят – для хода – первосортную броню, с печатями – где нужно. Все – подлый призрак, все переливается в бред-правду...»* (Шмелев 1923: 39); *«О, проклять! Кто, или что наложило печать гориллы на этом последнем звене природы? Где они, величавые мудрецы, вдохновенные творцы мысли? В какой страшной пучине бредут они, в чаще путей звериных!»* (Шмелев 1923: 83).

И если в первой половине рассказа герой выглядит неким «избранником», исключением из правил, то во второй части произведения безумие начинает принимать тотальный масштаб. Причём это безумие овеяно высоким романтическим ореолом, оно – с оттенком «донкихотства»: в то время, как нормальные люди убивают друг друга, безумцы (слово нужно понимать буквально, не метафорически, так события разворачиваются в сумасшедшем доме, затерянном глубоко в лесу) отчаянно пытаются спасти мир от конкретной (немцев-преследователей) и бытийной, вселенской угрозы (череды войн), происходящей извне (от «них») и нависшей над всем человечеством. И если поначалу в это возможное чудесное спасение верят только обитатели сумасшедшего дома (бывшие солдаты и офицеры – люди, чей разум отняла война), то впоследствии, вместе с накрытием всех поголовно безумием, вера в реальность происходящего вселяется почти в каждого героя: *«Игра захватывала меня. Безумие заражает, и я поддался ему безвольно. Во мне бешено бился смех, смех над самим собой,*



над этой проклятой жизнью, которую называют сущью. Мне хотелось прорвать эту грязную оболочку её, которой томился я, за которой мне мог открыться – и открывался уже намёком – новый, чудесный мир сказок или сновидений, пусть хоть из пустика стеклянных. И я поддался...» (Шмелев 1923: 58).

Это «добровольное сумасшествие», понимаемое, с одной стороны, как результат воздействия мира, с другой, – как способ защиты, ухода, единственно возможного противостояния. Постигать то, что непостижимо, не имеет смысла, а значит, только лишившись возможности понимать, человек способен уйти «в сказку», испытать иллюзию гармонии и счастья. Безысходность, осознание творящегося безумия, пронизывающие произведения, приводят героя в финале к тотальному одиночеству, которое подталкивает его к мрачному заключению о том, что человечество движется к страшному концу – в нём побеждает звериное, хищное и агрессивное начало: «В крови зачатое будет звериным крепко, не будет лопаться и дрожать, не будет мучить себя “во имя”» (Шмелев 1923: 103).

Не имея возможности в границах статьи остановиться на всех без исключения художественных образцах, отметим, что в целом, анализ изобразительной пластики произведений писателей 1920-х годов, в той или иной степени позволяют представить романтизм первой трети XX века в качестве системы, которая характеризуется гибкостью, подвижностью, богатством вариативных форм. Продуктивными в малой прозе 1920-х годов оказались не только собственно романтические художественные модели (Н. Гумилёв «Африканская охота», «Золотой рыцарь», «Лесной дьявол», «Принцесса Зара», «Тень от пальмы», «Чёрный Дик»; Романтизм: Б. Лавренёв «Воздушная мечта. (Романтическая повесть)»; Н. Нароков «Странные рассказы»; А. Чаянов «Венедиктов, или достопамятные события жизни моей. (Романтическая повесть, написанная ботаником Х. <...>)»; А. Костерин «Асир-абрек. (Чеченская песня)»), но и опыты синтеза художественной практики романтизма и модернистской системы (М. Осоргин «Там, где был счастлив»; Н. Никитин «Воздушная мечта. (Английский импрессионизм)»; Н. Асеев «Завтра»; В. Хлебников «Мы и дома. (Кричаль)», «Лебедя будущего», «Радио будущего», «Утёс из будущего»; С. Кржижановский «Путешествие тени», «Страна нетов», «Фантом», «Чути-чути» и др.; А. Амфитеатров «Сон и явь»; «Срезы и тени», Е. Габрилович «Ламентация»).

Особенно продуктивным оказался синтез романтической, реалистической и сюрреалистической моделей, так как этот вариант синтетической художественной модели позволял писателям, оценивая происходящее

с героями в реальности, проникнуть в тайники души, в лабиринты подсознания, улавливая в нём иррациональные процессы (Пономарева 2006). Применяя особую технику речи и используя мистериальные сновидческие сюжеты, свободное моделирование хронотопа, художник получал возможность интуитивного самовыражения при разрушении привычной для классических систем фабульности (М. Булгаков «Красная корона», Е. Габрилович «Ламентация», В. Катаев «Сэр Генри и чёрт», Б. Пильняк «Иван-Москва», И. Шмелёв «Это было (рассказ странного человека)»).

Почти во всех без исключения случаях, при всём несходстве и индивидуальности художественных манер, модель мира фактически выстраивается на общих принципах: в качестве мощной «базы» избирается классическая традиция, с которой сплавляется, «срачивается» модернистская тенденция. О таком новообразовании можно говорить в связи с творчеством А. Грина (рафинированный, театральный образ мира, построенный на сопряжении романтизма и символизма), И. Бабеля (тексты которого строятся на соединении элементов реалистической, романтической, натуралистической и даже экспрессионистской систем), М. Булгакова (в новеллистике писателя, по существу, аккумулированы, доведены до совершенства, все грани синтеза) и многих других.

Синтез модернистских тенденций и классической традиции (романтизма, реализма) способен был стать новым серьёзным шагом на пути к созданию многоплановой, объёмной картины мира, так как, открывая бессмыслицу в реальности, взвихренной прежде всего обстоятельствами войны, писатели с помощью элементов модернистской эстетики выделяли самые вопиющие изломы действительности, обнажая бесчеловечность творимого современниками в конкретно-исторических обстоятельствах кошмара и противопоставить этому вечные, пусть иногда кажущиеся отвлечёнными ценности, являющиеся базисными в эстетике романтизма.

## ЛИТЕРАТУРА

**Пономарева 2006:** Пономарева Е. В. Стратегии художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. Челябинск, 2006.

**Шмелёв 1923:** Шмелёв И. С. Это было (рассказ странного человека). Берлин, 1923.

**TATIANA G. PROKHOROVA**

*Russia, Kazan,*

*Kazan Federal University*

### **On the Reception of Romantic Models in Postmodernist Literature**

**(based on the book of short stories by Yuri Buyda “the Prussian bride”)**

The essay reveals the essential relationship of romantic and post-modernist artistic paradigms. The analysis is based on the book of short stories by the Russian writer Yuri Buyda “The Prussian bride” (1999). It is demonstrated that the peculiarity of the artistic world of the book is determined by the romantic nature of the author’s worldview. It is expressed through the view point of a teenager, whose memory creates its own myth, as opposed to the misery of reality. The point of view of the child is complemented by the point of view of a philosopher, a man of culture. Hence the Romantic duality (juxtaposition of the world of culture and the world of the unconscious), the specificity of the type of hero (marginal, romantic and eccentric), cross-cutting motives (beastliness, bestiality and dreams, miracle, loneliness, death), intertextual relations.

**Key words:** romanticism, postmodernism, character type, point of view, motif, Yuri Buyda.

**Т.Г. ПРОХОРОВА**

*Россия, Казань,*

*Казанский федеральный университет*

### **К вопросу о рецепции романтических моделей в литературе постмодернизма** **(на материале книги новелл Юрия Буйды «Прусская невеста»)**

Вопрос о связи романтизма и постмодернизма поднимался учеными не раз (Трофимова 2000, Фролов 2001, Гладилин 2010 и др.). Он остается актуальным и по сей день. При этом, как правило, постмодернизм и романтизм рассматриваются как культурно-исторические феномены. Литературоведы стремятся к выявлению типологических сходжений между ними и одновременно обращаются к интертекстуальному анализу, в ходе которого концентрируют внимание на том, как романтизм отражается в зеркале постмодернизма, то есть исследуют функционирование романтические образов, мотивов, мифологем, аллюзий в

постмодернистских текстах. Мы же полагаем, что прежде чем осуществлять такой анализ, необходимо ответить на вопрос, с чем связано взаимное притяжение романтизма и постмодернизма? В своем видении этой проблемы мы исходим, во-первых, из понимания цикличности развития искусства. В этом плане мы опираемся на концепцию Д.И.Чижеского, в соответствии с которой развитие культуры основано на чередовании двух её типов: классического и барочного, ориентированных на воссоздание и пересоздание реальности (так называемый «маятник Чижеского»), на концепцию Д.С.Лихачева о чередовании в историко-культурном развитии первичных и вторичных художественных систем (Лихачев 1969: 18-24) и на разработанное Ю.М.Лотманом в труде «Асимметрия как диалог» представление о попеременной активности лево-полушарного и право-полушарного типов сознания, ориентированных, соответственно, на предельную десемантизацию и «свободную игру» знаками либо на крайнюю их семантизацию, скрепление с внешней реальностью» (Лотман 2000: 602).

Второй отправной точкой для нас являются работы по теории романтизма, в которых данный термин употребляется для характеристики периодически возрождающегося в кризисные эпохи типа художественного сознания: Н.А.Гуляева, И.В.Карташевой (Гуляев, Карташова 1991) В.М.Толмачева (Толмачев 1997) и др.. По утверждению профессора Г.А.Токаревой, «(...) внутри каждой историко-культурной парадигмы романтический и классический типы сознания сосуществуют. Но каждая из них, дряхлея, обязательно стремится породить феномен романтического типа, разрушающий, как правило, догматическое мышление и борющийся с позитивистской идеологией» (Токарева: online).

Третий отправной момент - высказывания У.Эко и некоторых других ученых, в которых постмодернизм рассматривается не только как общекультурное направление второй половины XX века, но и как вневременной феномен, а потому, по выражению автора «Имени розы», «у любой эпохи есть собственный постмодернизм» (Эко 1983).

Итак, мы исходим из того, что постмодернизм и романтизм представляют сходный тип художественного мышления, ориентированный на «предельную десемантизацию и «свободную игру» знаками» (Лотман 2000: 602). Этим, на наш взгляд, и объясняется актуализация в постмодернистских текстах романтических моделей. Попадая в поле постмодернистской игры, они, естественно, не остаются неизменными, претерпевая деформацию или трансформирую. В ходе дальнейшего исследования мы продемонстрируем, как это происходит.

Обратимся в творчеству Юрия Буйды – одного из ярких представителей современной российской прозы. В определении эстетической природы

его творчества исследователи, кажется, расходятся во мнениях: одни рассматривают его как феномен постмодернизма, другие - необарокко, третьи - неонатурализма. Однако, учитывая сказанное выше, следует признать, что в этих оценках нет противоречия, поскольку и постмодернизм, и необарокко, и неонатурализм представляют собой единый тип художественного мышления - романтический.

В качестве материала исследования мы избрали одно из лучших и одновременно наиболее показательных в плане интересующей нас проблемы произведений Буйды - книгу новелл «Прусская невеста» (1999), удостоенную премии им. Аполлона Григорьева. Цель нашего анализа – выяснение характера функционирования романтических моделей. В этом плане рассмотрим специфику хронотопа, типы героев, сквозные мотивы.

Итак, время и место действия во всех новеллах, входящих в книгу «Прусская невеста», исторически, географически и даже биографически вполне конкретно - это вторая половина 1940-х -1960-е годы, маленький советский городок Знаменск Калининградской области, до войны принадлежавший Германии - бывший Велау, и это место, где родился и вырос Юрий Буйда. Жители города - переселенцы, приехавшие сюда после того, как «земля стала нашей». Это люди без корней, считающие что *«чужое прошлое им не нужно»* (Буйда 1999: 7). Бездуховность, грубость, повальное пьянство, драки, нередко заканчивающиеся убийством, воспринимаются здесь как норма жизни. У Буйды мы находим характерное определение этого мира: *«пахнущая свиным навозом пустота»* (Буйда 1999: 55). Героев книги можно назвать социальными маргиналами, что подчеркивается самими их прозвищами, заменяющими человеческие имена: Говнорота, Ванда Банда, Буяниха, Кувалда, Колька Урблюд, Общая Лиза и т.п. В новеллах им сопутствует сквозной мотив – свинства, скотства.

Люди, не имеющие корней, стремятся найти хоть какую-то опору в жизни. По своему мироощущению они похожи на детей, которые не могут существовать без защиты взрослого. Единственным атрибутом власти в городе является памятник Генералиссимусу. Жители воспринимают его как божество, как единственную защиту и опору:

*«Кто же будет поднимать нас по утрам могучими гудками фабрик и заводов? Кто будет растить нашу картошку и наших детей? (...) Кто будет выдавать нам зарплату, крутить кино (...)? Кто, наконец, будет возвышаться над пышными купами каштанов в скверике на центральной площади? Ведь без этого нельзя, потому что без этого нельзя никак?»* (Буйда 1999: 65).

Герои Буйды воспринимаются как жалкие и беспомощные жертвы времени, обстоятельств. Однако место, где происходит действие, имеет

у Буйды и другое именование - «заколдованное». Здесь возможно самое невероятное: появление на улицах городка Богини, черта или ожившего памятника, здесь время может остановиться и «чудное мгновение» обрести длительность.

Эта двойственность проявляется и в принципах создания образов героев. Живущие в «пахнувшей свиным навозом пустоте», они одновременно предстают перед нами и в роли романтических чудаков. В каждой новелле из «массовки» на авансцену выдвигается тот, кто стремится заполнить пустоту существования, приобщиться к какой-то иной жизни. Правда, подобное нарушение логики обыденности, как правило, выражается в странных, порою абсурдных формах. Например, герой новеллы «Продавец добра» прославился тем, что клеил маленькие коробочки, внутрь которых клал бумажку с надписью «добро», и разносил их по домам, предлагая купить *«за деньги или за спасибо»* (Буйда 1999: 22), Чекушонок («Братья мои жаворонки») *«научился выворачивать суставы, придавая неестественным позам вполне естественный вид», поскольку только в таком виде он мог остаться наедине с собой. Он понял: «свобода – это неестественность»* (Буйда 1999: 39). Героиня рассказа «Синдбад Мореход» каждый день в течение пятидесяти лет переписывала стихотворение Пушкина «Я вас любил», в результате все пространство ее комнаты было заполнено грудой бумаг с бессмертными пушкинскими строками. Хитрый Мух из одноименной новеллы влюбился в парковую статую девушки с веслом и «принял ее в объятия», тем самым оживив.

Мотиву скотства в новеллах Буйды противостоит другой сквозной мотив – чуда. Причем в художественном мире писателя как чудо представлены: любовь, красота, поэзия, мечта. Но едва приобщившись к чуду, герои, как правило, погибают, что воспринимается как следствие невозможности достижения гармонии в дисгармоничном мире.

Благодаря мотиву чуда, проясняется и характерная особенность хронотопа новелл: замкнутости мира города противопоставлена открытость свободного мира мечты, где не существует границ между живым и неживым, сказочным и реальным, литературными героями прошлого и настоящего. Так, в новелле «Вилипут из Вилипутии» в названии вынесено прозвище мальчишки – «тошенький, беспомощный», он чувствовал себя никому не нужным в грубом и беспощадном к слабости мире Великании, как он называл свой городок. В противовес ей он создает свою воображаемую страну - Вилипутию, где устанавливает свои законы. Но наступает момент, когда герой решает добиться, чтобы и в Великании восторжествовала справедливость по отношению к униженным и оскорбленным. И добьется он этого теми же средствами, которые были приняты здесь:

*«Ему никто не был нужен. Он все сделал как всегда. Он. Сам. Один. Остальные, как всегда, были не в счет»* (Буйда 1999: 180).

Таким образом, маленький и слабый стал большим и сильным. Лилипут превратился в Гулливера. И все же единственной истинной реальностью для него оставалась его Вилипутия. Этот контраст – проза реальной жизни, еще и «сгущенная» в её реальной грубости, и времяпространство культуры – организует все повествование в книге Ю. Буйды.

Необычайное, чудесное проявляется в новеллах многообразно. Одной из форм его выражения становится характерный для романтиков мотив двойничества. Причем в постмодернистской версии он связан с двумя ключевыми понятиями: множественности истин и симулятивности реальности. Примером тому может служить новелла «По имени Лев». Её герой выступает в двух ипостасях: «бога-распорядителя» футбольного действия, который представляет закон, и парикмахера. При этом второе не имело для жителей городка никакого значения, поэтому, когда болельщикам показалось, что «бог-распорядитель» По имени Лев совершил ошибку, он был не просто низвергнут с Олимпа, но вообще перестал существовать. Даже родная дочь не узнавала его. Все считали, что Льва похоронили с мячом в гробу. На кладбище появилась могила с надписью «По имени Лев. Парикмахер», поэтому реальный, физически продолжающий существовать парикмахер Лев вынужден был сменить имя и забыть о футболе. Но в итоге герой все же вернул себе имя, и справедливость была восстановлена. Для этого понадобилось сыграть повторный пенальти: *«городок встрепенулся от нестройного рева духового оркестра, и тысячи людей поспешили на стадион. Скотину прогнали с поля, установили новые ворота, в которых занял место По имени Лев – в черной рубашке с белоснежным отложным воротничком, черных трусах и гетрах»* (Буйда 1999: 36).. Его условие было таким: *«если хоть кто-нибудь забьет хоть один гол, судья-парикмахер повинится в ошибке перед всем честным народом»* (Буйда 1999: 36) Били не только игроки, *«бил дед Муханов, была старуха Синбад-Мореход, не выпускавшая из рук авоську с пустыми бутылками, бил Кальсонич, была Буяниха, наскочившая на мяч, как курица (...), а Лев даже не вспотел, лишь становился все бледнее»* (Буйда 1999: 36) . Наконец, мяч замер у него в руках. *«Лев вдруг осел, повалился набок – и замер с улыбкой на губах. Он умер»* (Буйда 1999: 36). Таким образом, не только жизнь, но и смерть в этом «заколдованном месте» подчиняется законам игры.

Герои Буйды способны пересекать границу реального, останавливать ход времени. Символично в этом плане название новеллы «Живем всего два раза». Её герой – фотограф, причем не только по профессии. Он способен

продлевать «чудное мгновение», сохранять тот или иной прекрасный момент жизни. Андрей Фотограф и внешне напоминает мага, чародея: *«рослый мужчина в широкополом плаще, с узким шарфом, щегольски обмахнутым вокруг шеи...»* (Буйда 1999: 267).

Когда он встретил девушку своей мечты, время останавливается и им предоставляется возможность прожить вторую жизнь. Смещение временных пластов подчеркивается с помощью характерной вещной детали: встретив на вокзале девушку и беседуя с ней, Фотограф *«шагнул в сторону и наткнулся на этажерку»* (Буйда 1999: 267), которую собирались погрузить в вагон. Стоянка поезда была три минуты. Предложение Андрея – сфотографировать девушку в фотоателье воспринимается ими самими как полное безумие: вот-вот должны были объявить отправление поезда, а *«от вокзала до ателье было минут двадцать ходу»*. Но *«они шли не торопясь, взявшись за руки, не обращая внимания на прохожих»* (Буйда 1999: 268). Проведя ночь любви, они вновь возвращаются на вокзал и вновь сталкиваются с молодыми людьми, которые *«едва успели втащить в вагон этажерку»* (Буйда 1999: 269). Таким образом, подчеркивается возможность параллельного сосуществования двух временных измерений. Кувалда – пожилая уборщица фотоателье – объяснила Андрею это так:

*«Всяк просит Господа перед смертью о второй жизни, точно зная, что вот она-то и будет настоящей, и успевая прожить её в предсмертном хрипе, стоне и блеве. Так сделай это сейчас, чтоб не жалеть потом. Проживи по-настоящему»*(Буйда 1999: 270).

В ту ночь любви герой и прожил свою настоящую жизнь. Она равнозначна мгновению, но именно оно стало для него самым значительным и важным событием. Спустя двадцать шесть лет после этой встречи Андрей признался: *« у меня ничего и никого настоящего (...) в жизни не было. А она - была»* (Буйда 1999: 270).

Существование героев на грани двух миров определяет и специфику создания образов в новеллах. Одним из основных способов, к которому прибегает автор книги, становится гротеск. У Буйды он выполняет две основных функции. С одной стороны, с помощью гротеска подчеркивается грубость и уродство жизни, в которой, кажется, нет места красоте, любви, духовности. Это выражено уже в портретных характеристиках многих персонажей книги. Например, герой новеллы «Вита Маленькая головка» напоминал *«громадную тушу с крошечной головкой на длинной мальчишеской шее»* (Буйда 1999: 240). Фотограф по прозвищу Аллес выглядел так: *«метр с кепкой, утопленные едва не до затылка глаза и скрипящие на весь городок ортопедические ботинки»* (Буйда 1999: 22,



«Аллес»). Ванду Банду из одноименной новеллы, помимо исключительной физической силы, отличали такие примечательные портретные детали: её *«верхнюю губу украшали усы, твердые и острые, как щучьи ребра, а левую ногу – до колена – шитый отцом из свиной кожи грубый ботинок на шнуровке. Этот ботинок, по преданию, Ванда никогда не снимала, не чистила и не мыла»* (Буйда 1999: 76).

С другой стороны, Буйда прибегает к гротескным описаниям, чтобы выделить своих героев из мира обыденности, подчеркнуть их исключительность и одновременно – их условность, неправдоподобие. Не случайно, акцент зачастую делается на явлениях, которые в реальной жизни не имеют конкретной аналогии. Например, в поэме «Чудо о Буянихе» дряхлеющий Афиноген, узнав о том, что произошло невозможное – *«Буяниха умерла», вдруг почувствовал, как «пустота во рту заполнялась живой плотью – это вырос язык, оторванный сорок лет назад осколком фугасного снаряда»* (Буйда 1999: 87). Красавица Му – героиня одноименной новеллы – родила крылатое существо, на которое не смела даже взглянуть, держа его в подвале. Но спустя ровно шестнадцать лет с тех пор, как оно вылупилось из яйца, *«из подвала донесся нарастающий вой, затем раздался оглушительный удар. Подвальная дверь вылетела вместе с ржавыми запорами, из темноты хлынул головокружительный запах зоопарка, и взорам Красавицы Му, Мадам Лю-лю и дядюшки Брутто-Нетто предстал юноша божественной красоты, с белоснежной кожей, огромными крыльями за спиной и черными птичьими глазами»* (Буйда 1999: 72).

Размывание границы между обыденным и чудесным, между миром и текстом, определяется у Буйды той точкой зрения, которая организует повествование. В ней объединяются два взгляда: подростка, детская память которого творит свой миф в противовес убожеству реальности, и взгляд человека культуры, философа, который из дали времени всматривается в свое прошлое. Благодаря этой двойной точке зрения текст насыщается реминисценциями, аллюзиями, мифологическими, сказочными, литературными и философскими подтекстами. При этом точка зрения ребенка, живущего с ощущением тайны, позволяет преобразить мир изнутри, а другая – взрослого человека эпохи постмодерна, воспринимающего реальность как текст, - извне. Мальчик стремится понять, в каком мире он живет. «Десяти-двадцати-тридцатилетний слой русской жизни зыбился на семисотлетнем основании», о котором он ничего не знал. Уже в первой новелле книги повествователь дает следующий психологический комментарий этой ситуации: «кем был я здесь, человек без ключа, иной породы, иной крови, языка, веры? В лучшем случае кладоискателем, в худшем – гробкопателем»

(Буйда 1999: 7) . В поисках «ключа», он соотносит события и судьбы героев с известными литературными, мифологическими и сказочными сюжетами. В результате за историей любви сторожа городского парка к девушке с веслом просвечивает вечный сюжет Пигмалиона («Хитрый мух»), новелла «Вилипут из Вилипутии» заставляет вспомнить героев Свифта, в новелле «Фарфоровые ноги» оживает сюжетный мотив сказки о «Золушке», в «Ванде Банде» - о героине скандинавского мифа Брюнгильде и о Дюймовочке и т.д. Но поскольку поиск «ключа» неизбежно осуществляется в антикультурном пространстве, где все ценности искажены, вечные сюжеты претерпевают деконструкцию. И все же романтическое двоемирие в произведениях Буйды приобретает характерную форму противопоставления мира культуры миру беспамятства.

Проза российского писателя не просто интертекстуальна, она еще и метатекстуальна. В произведениях Буйды мы практически всегда находим рассуждения о творчестве, рефлексии по поводу создания текста. Так, уже в первой новелле «Прусская невеста (вместо предисловия)» читаем: «ребенок начал сочинять, собирая осколки той жизни, которые силой его воображения складывались в некую картину... Это было творение мифа...» (Буйда 1999: 7). Так сам автор объясняет принцип организации художественного мира новелл, который можно охарактеризовать как романтический. В этом плане концептуально важна и последняя новелла цикла, в название которой вынесена фамилия писателя – «Буйда». В ней объясняется смысл этого слова: «*выходцам из западнобелорусских и западноукраинских земель «хорошо известно, что “буйда” означает “ложь, фантазия, сказка, байка” и одновременно – “ рассказчик, сказочник, лжец, фантазер”*» (Буйда 1999: 307) . Таким образом, «буйда», то есть фантазия, и есть та призма, сквозь которую писатель смотрит на мир, пересоздавая его и творя новую реальность.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Буйда 1999:** Буйда Ю. *Прусская невеста*. М., 1999.

**Гладилин 2010:** Гладилин Н.В. Постмодернизм и романтизм в романе Б.Штрауса «Молодой человек» // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. Филология. Екатеринбург, 2010. №03 (79).

**Гуляев, Карташова 1991:** Гуляев Н.А., Карташова И.В. *Введение в теорию романтизма: Пособие по спецкурсу*. Тверь, 1991.

**Лихачев 1969:** Лихачев Д.С. Барокко и его русский вариант XVII века. *Русская литература*, 1969, №2.

**Лотман 2000:** Лотман Ю.М. Ассиметрия и диалог. Лотман Ю.М. *Семисфера*. СПб, 2000.

**Толмачев 1997:** Толмачев В.М. *От романтизма к романтизму: американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры*. М., 1997. .

**Токарева:** Токарева Г.А. Романтизм и романтический тип сознания. [Токарева Г.А. Романтизм и романтический тип сознания - online]. Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-all/tokareva-romantizm-i-romanticheskij.htm>.

**Трофимова 2000:** Трофимова Ю.С. Модификация романтических мифологем в постмодернистской прозе Патрика Модiano. *Материалы Международной конференции студентов и аспирантов по фундаментальным наукам «Ломоносов»*. Вып. 4. М., 2000.

**Фролов 2001:** Фролов Г.А. Диалог на романтическом языке (романтизм в зеркале немецкого постмодернизма). *Бодуэновские чтения: Бодуэн де Куртене и современная лингвистика. Международ. науч. конф.* (Казань, 11-13 дек. 2001 г.): Труды и материалы. В 2-х т. Т.2. Казань, 2001.

**Эко 1983:** Эко У. Заметки на полях «Имени розы». [book online]. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/92190/read#t12>.

**NATALIYA E. SEIBEL**

*Russia Chelyabinsk*

*South Ural State University for the Humanities and Pedagogy*

### **Garden Space as a Territory of Accord (Hoffmann, Stiffer, Broch)**

The garden is a unique space linking the finite and the infinite, the human and the natural.

One of the most important Romantic ideas is that of fate where a garden is an area of random incidents governing the man. Romantic accidents are a manifestation of fate, while a Biedermeier character participates in his fate meaningfully. For modernists, the garden is not a dominating locus, but it marks the events happening as especially significant ones. Gardens carry the idea of immortality. They are a borderline space bringing together ‘the own’ and ‘the foreign’.

**Key words:** Romanticism, Biedermeier, modernism, garden, mythology, ritual, substance, editing, Hoffmann, Stiffer, Broch.

**Н.Э. СЕЙБЕЛЬ**

*Россия, Челябинск*

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет*

## **Пространство сада как территория согласия (Гофман, Штифтер, Брех)**

Сад – уникальное пространство, соединяющее конечное и бесконечное, человеческое и природное, прекрасное и безобразное, культурное и дикое. Амбивалентность образа в совокупности с мифологическими ассоциациями, которые он несет, залог его продуктивности. Культ природы и чувствительности, захлестнувший Европу на рубеже XVIII–XIX вв. находит выражение в моде на «английские» ландшафтные парки с их «уголками нетронутой природы с “разрушенными” (так следовало!) часовнями» (Бент 1997: 26). «Переход от регулярного пространства, основанного на прямых зависимостях и линейных рядах гармонических пропорций ... к естественному пространству с ... иными признаками ритмов, опирающихся не на всеобщую упорядоченную регулярную гармонию, но на соотношение групп многообразных элементов ... был едва ли не самым значительным изменением зримого образа мира в истории человечества» (Швидковский 2012: 143). «Антропогенный порядок» (Швидковский 2012: 141), где центр – дом, а парк – переход от цивилизации к хаосу, сменился сначала представлением о множественности подсистем, организующих группы и смыслы (у Энтони Эшли Купера графа Шефтсбери – трактат «Моралисты», 1709), а затем приматом эстетизма и чувствительности (у Рене Луи маркиза де Жирардена – «О сочинении пейзажей», 1774).

В немецком романтизме ассоциация «мир – сад» востребована и многозначна. Потерпевший поражение и отрекшийся от мира герой Шамиссо обретает счастье натуралиста: *«Отныне земля для меня – роскошный сад, изучение её даст мне силы и направит мою жизнь, цель которой – наука»* (Шамиссо 1979: 161). Разочарованный Гиперион у Гельдерлина ищет утешение в *«нетленной красоте мира»* (Гельдерлин 1988: 297).

Одна из важнейших идей романтиков – идея судьбы, для которой **сад – пространство руководящих человеком случайностей, стечения обстоятельств, знаков и тайн.** Сад старушки-волшебницы – место испытания Берты у Л. Тика («Белокурый Экберт», 1797). В саду при лунном свете открывается любящей Минне тайна Петера Шлемиля («Удивительная история Петера Шлемиля», 1813). Случайные открытия и встречи

организуют судьбу Ансельма и приводят его в сад прозрения в новелле Гофмана «Золотой горшок» (1814).

В новелле Гофмана «Каменное сердце» (1817) выстроена центростремительная модель мира: красный камень в форме сердца, вокруг которого павильон, затем сад, ограда со сторожем и «большой мир» сторонних наблюдателей. Проникновение внутрь этого кольца связано с набором обрядовых действий. Первый шаг инициации: объявить себя другом хозяина. Второй: проникнуться атмосферой дома с *«рисованными яркими красками арабесками»* (Гофман 1996: 143). Затем – переодевание для участия в маскараде. Наконец, путь по лабиринту садовых аллей к павильону. «Ясно проведенная граница между должным и недолжным» (Жирмунский 1996: 105) отражается в неслиянности антиномий. Место основного действия окружено тремя границами, на которых сталкиваются стихии и материалы: ограда сада, роща, беседка и центральный камень напольного узора. Каждая следующая граница оказывается более проходимой, чем предыдущая. Ритуальный характер происходящего подчеркивается датой: 8 сентября – День Рождества Богородицы, и намеками на *«духовидчество»* и попытки *«достучаться в темные врата вечности»* (Гофман 1996: 163).

Судьбоносное значение встречи в саду акцентировано тесной связью времени и пространства: в садовом павильоне 180\* года повторяется сцена 1760.

Совпадения направляют Максимилиана и Юлию в то же место и ту же мизансцену, которые стали источником разочарования Рейтлингера. Неожиданная встреча, случайно совпавший костюм на карнавале, предопределяют счастливый финал и дают разочарованному владельцу дома осознать смысл его страданий и смириться с великим замыслом судьбы, в котором он – лишь ступень торжествующей жизни.

Позже в литературе бидермейера сад вокруг «Дома роз» – место случайных встреч героя романа А. Штифтера «Бабье лето» (1857) и с учителем – бароном Ризахом, и с его тайной (подслушанный разговор Ризаха и Матильды о их прошедшей любви), и с будущей невестой. На смену символике праздника – следовательно, исключительности, карнавальности – приходят смыслы *повторяемости*: Генрих каждую осень гостит в Розенхаусе и воспринимает поместье не как сакральную заповедную территорию чуда, а как *«промежуточный мир»* между строгим порядком, дисциплиной в городском доме отца и разумной свободой, которую он обретает в странствиях по горам. Наиболее устойчивым направлением трансформации пространства и времени в романе «Бабье лето» становится целенаправленное расширение того и другого в связи с

процессом взросления главного героя. Все этапы становления личности в той или иной мере связаны с «размыканием» прежних горизонтов: от «умеренно» большой квартиры в городе, к кабинету и спортивным залам, далее – комнатам под крышей в удаленных от города промышленных районах, до обширных полей ризаховского имения и от узкого окошка и ограничивающего обзор ущелья в горах до открытых пространств горных вершин.

Как в живописи бадермайера один из излюбленных локусов переходный: окно, соединяющее человеческое и природное, так и в характеристике садов главенствует идея соединения порядка и природы. Сад – уже не французский регулярный парк – упорядочивается взвешенными и разумно ограниченными человеческими усилиями. Человек теперь не навязывает пространству и времени свои законы, а стремится согласовать свое этическое и эстетическое чувство с природой и преобразовать её, наводя порядок в уже существующем, «не насилует природу, а открывает в ней её наилучшие для человека стороны» (Лихачев 1998: 258). В идеальных пространствах романа «Бабье лето» достигнуто абсолютное взаимопроникновение внешнего (природы) и внутреннего (интерьера). Здесь растения оплетают окна первого этажа, весь режим дня организован таким образом, чтобы провоцировать посетителя на множество «входов» и «выходов», постоянное движение между садом и домом: «Ризаху удается достигнуть поистине японского проникновения внешнего и внутреннего» (Шорске 2001: 375). Здесь царит принцип «variety» – максимально возможного разнообразия. Сад, как и дом, представляет собой бесконечное поле деятельности. Если случайности романтика Гофмана – знак судьбы, действующей вопреки воле Рейтлингера, то герой бидермайера Генрих Дрендорф в своей судьбе деятельно участвует.

Продолжающие традиции романтиков модернисты Музиль и Брех делают сад – изысканной декорацией, на фоне которой разворачиваются самые важные сцены. Он больше не является доминирующим локусом, но перенесение действия в сад маркирует происходящее как наделенное особой значимостью. Так, в «Человеке без свойств» (1921 – 1942) сад является суверенным внутренним пространством Ульриха и Агаты, изымающим их из гротескно-сатирического мира современности. Самые важные сцены трех романов трилогии «Лунатики» Г. Бреха (1932) происходят в маленьких садах, случайно оказавшихся внутри городского пространства: сад при варьете в первом романе, сад вокруг дома Бертраанда – во втором и сад Эша – в третьем. Они антагонистичны внешнему миру. Знаки того и другого монтируются по принципам случайности, рядоположности, контраста: «На

заднем плане еще просматриваются контуры горной цепи. Мошки и комары вьются вокруг двух свечей» (Брох 1997: 200). Ироническим приветом Штифтеру звучит гордая надпись «Розенхаус» над воротами городского домика Ханны Вендлинг. Сад лишается пространственной полноты и больше не связан с окружающим миром отношениями целостности. Тем не менее именно в саду Эша подлец-Хугюнау задумывает прибрать к рукам его типографию, свести дружбу с комендантом города Пазеновым и обрести утраченную респектабельность за счет протагонистов первых двух романов. Пока герои-романтики ведут религиозный диспут, прагматик попирает все прежние ценности. Символика «Ночи в Гефсиманском саду» с аллюзией: Пазенов – Христос, Хугюнау – Иуда читается, как и в предыдущих случаях, через появляющиеся рудименты ритуальных действий: преломление хлеба, пение псалмов и т.д. Однако суть этого ритуала – в осознании собственного бессилия и жертвенности. Смысл жизни останется непостижим, поражение неотвратимо. Человек окончательно оказывается бессилён перед случайностями, не менее регулярно происходящими в пространстве сада, его жизнь теперь *«безделье по заведенному порядку»* (Брох 1997: 47), *«жизнь, лишенная сути»* (Брох 1997: 49).

Во всех случаях сад является «зеркальным отражением невидимой сущности человека» (Гордеёнок 2007: 114), как её понимают рассматриваемые авторы.

Эволюцию образа наглядно показывают **три повторяющихся** из романа в роман элемента.

Первый – экзотический цветок. У Гофмана он оказывается обманной целью: отказ Рейтлингера от жизни в настоящем ради пестования собственного горя соотносим с легко разрушаемой иллюзией. Дерево с огромными белыми цветами оказывается при ближайшем рассмотрении увешено париками. Если «цветы помогают Гофману создать свою модель Вселенной» (Ильченко 2012: 94), то случайно принятые за цветы элементы маскарадного костюма выявляют опасные заблуждения хозяина сада. У Штифтера это уникальный экземпляр *segeus reguvianus*, изначально воспринимаемый как объект научного изучения. Он требует ухода и заботы от главного героя и в итоге символически цветет именно в ночь свадебного торжества, знаменуя мимолетную (цветок должен завянуть утром) награду, заслуженную разумным и нравственным человеком. У Броха роскошные цветы становятся сорняками, бороться с которыми *«сил постоянно больного садовника не хватало»* и *«плетущиеся цветы не поддавались угнетающему действию войны»* (Брох 1997: 120). Красота теперь раздражающий фактор, ненужное излишество, вызывающее не интерес, а лишь пассивное удивление и досаду.

Второй – камни дома. У романтика-Гофмана они *«раскрашенные»*, *«искусственные»*, покрытые *«путанными переплетениями»* арабесок (Гофман 1996: 143). Каменная кладка, узоры, вызывающая иронию рассказчика *«яркость и бузвкусие»* имеют главной целью пробуждение фантазии, интуитивное проникновение в тайнопись орнамента, утверждение примата творчества над природой. Образ создает смысловое напряжение между посягательствами на власть над природой построившего дом человека и неоспоримостью судьбы, природы, времени, которые одерживают верх над его вкусами и волей.

Уникальность Розенхауса в чистоте его камней: хозяин, стремящийся к естественности и целесообразности, смыл с них краску, которой они были покрыты предыдущими владельцами. Светлые камни, отделенные от земли полосой роз, плетущихся по стенам первого этажа, создают эффект парения в солнечном свете. Незаходящее сияющее солнце создает ироническую ассоциацию с поместьем в Атлантиде из *«Золотого горшка»* Э.Т.А. Гофмана. Штифтер явно отталкивается от гофмановского образца: преодолевающие препятствия лучи солнца, благоухание роз, пение птиц и, в конце концов, торжество любви трактуются антигофмановски. Розы в имени Ризаха не *«пламенеют»*, как в поместье Ансельма, а *«переходят от чисто белого... к нежно-красному... и черновато-красному»* (сдержанность цветовой палитры вообще, принципиальна для Штифтера). Вместо *«гиацинтов, тюльпанов и роз»*, одновременно цветущих в саду Гофмана, благоухает то, чему время цвести вместе с розами, вместо яростного пения птиц – ощущение загадочного покоя и тишины. Наконец, в романтическом поместье царствует *«восторг»* и *«огонь, зажженный любовью»*, противовес которому составляет покой и умиротворение тихого чувства *«кротких»* штифтеровских героев. Розенхаус – место порядка, покоя и душевной чистоты; окружающее его сияние – сияние чуть ли не святости и аскетизма.

Наконец, *«майоликовые девочки»*, *«медные безделушки»*, *«случайность и неупорядоченность»* (Брох 1997: 77) строений Броча знаменуют в его эстетике разрыв смысла и формы: они – пустое нагромождение, китч, знак глухоты человека к божьей воле и собственной судьбе.

Третий – садовник, который изначально был частью природного, сакрального, судьбоносного, он стоял на страже волшебного мира, куда войти может лишь избранный. Садовники у Штифтера выполняют великую историческую миссию сохранения красоты, гармонии, культуры, общение с ними *«настраивает на серьезный и торжественный лад»* (Штифтер 1999: 251). Садовник Арнгейма в романе Музиля *«глубоко простой, как он это называл, человек, с которым он часто беседовал о жизни цветов»* (Музиль



1994: I, 223), обокрал своего хозяина. Старая утопия оборачивается фарсом, судьба смеется над персонажами.

«Примерно так бывает и когда сочиняют музыку или прозу: сначала придумывают план, а потом и сами изумляются тому, что выходит», — пишет Герман Брох в одной из своих ранних новелл (Брох 1985: 39). Сады в эстетике Гофмана, Штифтера и Броча оказываются самой непредсказуемой формой хронотопа. Во-первых, потому что они всегда являются переходными, соединяющими части оппозиций (внутреннее и внешнее, верх и низ, рациональное и иррациональное) пространствами; во-вторых, они – продукт природы и искусства одновременно; в-третьих, здесь соединяются стихии (земля, вода, воздух), следовательно, концентрируются смыслы, с этими стихиями связанные.

Замкнутая территория сада, как бы ни была она метафорична, в конечном итоге оказывается недостаточной. Во всех трех случаях финал текста содержит **расширение пространства**. Максимилиан отправляется *«увидеть свет»* и *«научиться всему, что требуется для жизни»* (Гофман 1996: 167) в Константинополь: полнота впечатлений вкупе с испытанием временем должны, по мнению старших, гарантировать его семейное счастье. По сути, романтическая история обретает бидермейеровский финал: послушание – залог блага, семья – награда и закон для молодого героя. Генрих Дрендорф, сговорившись о свадьбе, *«проехал через Швейцарию в Италию... с Мальты отбыл в Испанию... оттуда через Нидерланды и Германию – вернулся на родину»* (Штифтер 1999: 593). Насколько *«бидермейер боится чрезмерностей»* (Берковский 1973: 471) очевидно из калейдоскопичности этого обзора: описание странствий героя в ближайших окрестностях Вены занимает сотни страниц, двухгодичное путешествие по Европе уместилось в один абзац. Тем не менее, оно необходимо, чтобы убедиться в прочности чувств и удостовериться, что те законы добра и долга, которые были усвоены героем в семье, обладают универсальностью и всеобщностью. В отношении Пазенова, Эша и Хугюнау вторгается война. В трилогии Броча не герой устремляется в большой мир, но распад истории доходит до каждого дома. Провинциальный город захвачен войной и его сады разрушены, осквернены, уничтожены.

Тем не менее, все последующие катаклизмы тесно связаны с событиями, произошедшими в замкнутом мире романного сада. Судьба уже решена. Остается лишь реализовать планы, созревшие в пространстве сада, осуществить замысел судьбы, воплотить предначертанное. Сад становится идейно-образным центром текста, пространством встречи всех героев, «случайного» стечения обстоятельств, осевым хронотопом.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Бент 1987:** Бент М.И. *Немецкая романтическая новелла. Генезис, эволюция, типология.* Иркутск, 1987.

**Бент 1997:** Бент, М.И. *Вертер, мученик мятежный.* Челябинск, 1997.

**Берковский 1973:** Берковский Н.Я. *Романтизм в Германии.* Л., 1973.

**Брох 1985:** Брох Г. *Новеллы.* Л., 1985. С. 28 – 39

**Брох 1997:** Брох Г. *Лунатики: Роман-трилогия в 2 тт.* СПб., Киев, 1997

**Гельдерлин 1988:** Гельдерлин Ф. *Гиперион. Стихи. Письма.* М., 1988.

**Гордеенок 2007:** Гордеёнок Т.М. Пространственные образы леса и сада как художественные формы воплощения идеи судьбы в немецкой романтической прозе (Новалис, Л. Тик, Э.Т.А. Гофман). Ж.: *Вестник Полоцкого гос. ун-та.* № 1, 2007. С. 112 – 117

**Гофман 1996:** Гофман Э.Т.А. *Собр. Соч. в 6 тт., Т. 3.,* М., 1996. С. 142 – 171.

**Жирмунский 1996:** Жирмунский В.М. *Немецкий романтизм и современная мистика.* СПб., 1996.

**Ильченко 2012:** Ильченко Н.М. Цветочная и растительная символика в творчестве немецких и русских романтиков. Ж.: *Вестник НГЛУ. Выпуск 18: Художественный текст на пересечении культур,* 2012. С. 92 – 103.

**Лихачев 1998:** Лихачев Д.С. *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст.* М., 1998.

**Музиль 1994:** Музиль Р. *Человек без свойств: в 2 тт.* М., 1994.

**Шамиссо 1979:** Шамиссо А. Удивительная история Петера Шлемиля. Кн.: *Избранная проза немецких романтиков в 2-х тт.* Т. 2. М., 1979.

**Швидковский 2012:** Швидковский Д.О. Происхождение английского пейзажного парка. Ж.: *Пространство и время.* № 1, 2012. С. 141 – 153

**Шорске 2001:** Шорске К.Э. *Вена на рубеже веков: Политика и культура.* СПб., 2001.

**Штифтер 1999:** Штифтер А. *Бабые лето.* М., 1999. 616 с.

**VERA SHAMINA**

*Russia, Kazan*

*Kazan Federal University*

### **Chuck Palahniuk – the Last Romanticist in the Postmodern Era?**

In this essay I consider three of the most famous and undoubtedly most significant novels of Chuck Palahniuk - “Fight club”, “Survivor” and “Choke” in the context of romantic tradition, which elaborately interacts with the postmodern component. In this regard, I address the conflict, the type of hero, the motif of ro-

mantic escape, the discord between the ideal and the real, romantic allusions. Finally I come to the conclusion that in the works of Chuck Palahniuk romanticism and postmodernism engage in a complex relationship of attraction-repulsion, and in the end, the romantic component takes over, both ideologically and aesthetically.

**Key words:** romanticism, postmodernism, type of character, conflict, motive, flight, Chuck Palahniuk

## **В.Б. ШАМИНА**

*Россия, Казань*

*Казанский федеральный университет (КПФУ)*

### **Чак Паланик – последний романтик эпохи постмодерна?**

Чак Паланик – известный американский писатель, автор большого числа романов, многие из которых достаточно хорошо переведены на русский язык. Чак Паланик начал писательскую карьеру в возрасте тридцати лет. Стимулом послужило посещение курсов писательского мастерства, которые вёл Том Спэнбауэр (Tom Spanbauer), куда он ходил, чтобы завести новые знакомства. Спэнбауэр является создателем концепции «Dangerous Writing», а также популяризатором таких стилевых течений, как «трансгрессивная проза» и «минимализм» (The New York Times 1995) Следуя принципам этого направления, Паланик признается, что при создании романа он стремится достичь три цели: описать аспект человеческого опыта, о котором не напишет никто из СМИ; заставить редактора смеяться; описать что-то, потрясающее и его, то, что он сам никогда не прочитает своей матери или племянникам и сложно представляет, как будет читать публично (Cult 1999).

Лучшие романы Паланика, далеко выходя за рамки популярного чтения и представляют собой сложные и многослойные художественные образования, которые можно анализировать на разных уровнях. Персонажами многих его книг являются люди, которые так или иначе не были приняты обществом и нередко проявляют агрессию, направленную на самоуничтожение. Эти книги посвящены одиноким людям, которые ищут, на что бы опереться. Во всех своих произведениях Паланик также затрагивает различные проблемы общества, такие как самоубийства, вандализм и анархия, бездушие и бездуховность. Сам Паланик и некоторые критики отмечают тот факт, что каждой своей книгой он старается взволновать читателей, взбудоражить их, стараясь описать их собственный опыт, который они пережили или переживают в жизни (Там же).

В данном случае я предлагаю рассмотреть три его наиболее значительных романа - «Бойцовский клуб» (1996), «Уцелевший» (1999) и «Удушье» (2001) в контексте романтической традиции, которые, несмотря на сюжетные различия, имеют много общего. Эти три романа представляют собой своего рода трилогию, части которой связаны друг с другом типом героя и конфликта, которые, как нам кажется, носят ярко выраженный романтический характер.

Общеизвестно, что романтизм сыграл огромную роль в становлении американской литературы и даже в произведениях XX века зачастую нетрудно увидеть «следы» романтизма. Вполне объяснимо, что это в первую очередь касается «молодежной прозы», достаточно вспомнить Дж. Керуака, Дж. Сэлинджера, приемником которых во многом является и Чак Паланик. В этой связи сам автор писал: *«Я не нигилист, я романтик. Все мои книги в основе своей романтические истории; об одиноком человеке, ищущим контакта с другими людьми»* (Palahniuk 2004: xv).

Во всех трех интересующих нас романах повествование ведется от лица главного героя, находящегося в состоянии душевного кризиса. Это абсолютно субъективированный рассказ, в котором нет никакой претензии на воссоздание действительности, лирическая исповедь главного героя и во многом самого автора, как это подтверждают материалы его биографии, что, как известно, является одним из характерных признаков романтической литературы. Так, Паланик был добровольцем в приюте для бездомных, некоторое время работал волонтером в хосписе. Он занимался перевозкой неизлечимо больных людей на встречи так называемых «групп поддержки». Этот опыт работы найдёт своё отражение в первом опубликованном романе автора «Бойцовский клуб», где главные герои с целью моральной и эмоциональной разрядки посещают различные группы поддержки, как и его членство в группировке «Сасорphony Society», ставшей прообразом «Проекта Разгром» в том же романе (Паланик 2005: 6).

Рассказчики романов представляют собой сочетание заурядности «маленького человека» и романтической исключительности.

Герой «Бойцовского клуба», настоящего имени которого мы так и не узнаем, поначалу живет жизнью среднестатистического американца. Он работает в офисе автомобилестроительной корпорации и много времени проводит в командировках к местам совершения ДТП. В свободное время он обставляет свою квартиру мебелью из IKEA. Рассказчик мучается бессонницей и зачастую не в состоянии отличить сон от яви. Вместо лекарства врач предлагает ему заниматься спортом и периодически посещать группу пациентов, страдающих неизлечимыми болезнями. Посещение

разнообразных групп поддержки дает ему ощущение причастности к другим и собственной значимости.

Тендер Брэнсон («Уцелевший») — член религиозной общины, живущей вне современной цивилизации и тщательно охраняющей свой уклад. Пожизненно в общине остаются только первенцы из каждой семьи, остальных же детей отправляют в большой мир, где их определяют на работу в качестве прислуги в дома обычных граждан с тем, чтобы все свое жалование они отдавали в общину.

Как и рассказчик «Бойцовского клуба», Виктор Манчини, герой романа «Удушье», и его друг Дэнни живут двойной жизнью. Они изображают «исторических персонажей» в тематическом парке, отражающем быт английских поселенцев в США в 1734 году. В то же время они сексоголики и посещают группы, где собираются такие же зависимые от секса люди. Здесь, как и в «Бойцовском клубе», возникает мотив одиночества и стремление ощутить свою причастность к другим. Помимо этого Виктор периодически инсценирует приступы удушья в различных ресторанах. Люди, которые спасают его, позже присылают Виктору письма и небольшие суммы денег. Виктор считает, что они это делают, потому что у них просыпается инстинкт заботы о человеке, которому они спасли жизнь, что заставляет их по-новому взглянуть на самих себя. Он же делает это ради того, чтобы оплатить содержание матери в больнице для душевнобольных.

По ходу сюжета все три героя попадают в обстоятельства, которые, безусловно, можно назвать исключительными. Рассказчик «Бойцовского клуба» знакомится в одной из своих командировок с Тайлером Дерденом — харизматичным, уверенным в себе молодым человеком. Они встречаются в баре, и после изрядной порции пива Тайлер обращается к нему с неожиданной просьбой ударить его посильнее. Между ними завязывается драка, которая, не только укрепляет их дружбу, но и приносит рассказчику неожиданное раскрепощение и не испытанное ранее чувство свободы. Так возникает идея создания бойцовского клуба, в котором молодые люди будут драться на кулаках без использования какого-либо оружия.

Однажды Марла Зингер, с которой герой знакомится в одной из групп поддержки, принимает опасную дозу снотворного и звонит ему по телефону. Трубку снимает Тайлер, он привозит её к себе, и они становятся любовниками. Хотя Рассказчик ничего не говорит о своих чувствах к Марле, он испытывает явную зависть к сексуальному превосходству своего приятеля. В то же время под предводительством Тайлера бойцовские клубы постепенно распространяются по всей стране и в конце концов превращаются в проект «Разгром», целью которого являются акты вандализма против

общества потребления. Все это пугает рассказчика, и он решает остановить Тайлера, но тот внезапно исчезает. В поисках Тайлера Рассказчик начинает понимать, что Тайлер – это его альтер-эго, которое воплощает все то, чем он хотел, но, как ему казалось, не мог быть – мускулиность, сексуальность, свободу от навязанных обществом правил. Перед его глазами возникает Тайлер, объясняющий, что он завладевает телом Рассказчика всякий раз, когда тот спит, что он – проекция его вытесненных желаний: *«Ты бился не со мной <....> Ты бился со всем, что ты ненавидишь в своей жизни»* (Паланик 2010а: 207).

В ужасе от этого открытия Рассказчик хочет обуздать этого вырвавшегося из бутылки джина, но впадает в беспамятство, а проснувшись, обнаруживает, что за это время Тайлер успел сделать несколько обращений по телефону. Он узнает, что Тайлер задумал разрушение крупнейших финансовых корпораций. Герой пытается обратиться к полицейским, но выясняет, что и они — члены проекта «Разгром»; он пытается обезвредить взрывчатку, заложенную в одном из офисных зданий, но Тайлер опять становится на его пути, и тогда герой, наконец, осознает, что избавиться от Тайлера можно, только убив самого себя. Он запускает пистолет себе в рот и стреляет в щеку, после чего Тайлер исчезает, а герой восстанавливает целостность своей личности.

Так, уже беглый пересказ вызывает ассоциации с известными сюжетами романтической литературы - прежде всего, конечно, «Уильям Уилсон» Э. По и «Доктор Джекил и мистер Хайд» Р. Л. Стивенсона, где внутренняя борьба героя с самим собой актуализируется через двойников, воплощающих их внутренние импульсы.

Тендер Бренсон («Уцелевший») также имеет двойника, правда, это не порождение его больной фантазии, а брат-близнец, родившийся всего на три минуты раньше, поэтому именно ему, Тендеру, предстоит уйти в большой мир по достижении совершеннолетия, в то время как его брату – навсегда остаться в общине. Жизнь героя радикально меняется, когда он узнает, что произошло массовое самоубийства членов общины, после чего один за другим кончают с собой и все те, кто жил и работал за ее пределами, ведь, согласно учению церкви Истинной веры, *«тот, кто не сможет уйти в небеса (...) в первых рядах, должен последовать за остальными как можно скорее»* (Паланик 2011: 185). Но при этом возникает подозрение, что кто-то помог им «спастись», этим человеком оказывается брат-близнец Тендера Адам, что и объясняет тот факт, что Тендер остается единственным уцелевшим. Это Адам позвонил в полицию после смерти своей жены и сообщил, что под видом благопристойности творится в общине, и таким

образом стал виновником массового самоубийства ее членов. Адам и Тендер представляют собой как бы две половинки сознания – Тендер помнит, как он был счастлив в общине, как он чувствовал себя «частью единого целого». Адам разрушает эту идиллическую картину: «Тебя вырастили, натаскали и продали».

Хотя Виктор Манчини – герой романа «Удушье» – не страдает раздвоением личности и не имеет двойника, он также не в ладу с собой. Он сам называет себя «мерзавцем», «бесчувственной скотиной». Действительно, практически ежедневно он обманывает людей, играя на их лучших чувствах с целью получения денег, изображая приступы удушья в ресторанах. В этом ему помогает хорошее знание психологии – он исходит из того, что каждый хочет почувствовать себя героем и больше всего любит того, кого спас, кто дал ему эту возможность. С другой стороны – это способ ощутить, что тебя кто-то любит. *«...как будто надо почти умереть, чтобы тебя полюбили»* (Паланик 2010б: 8). Им самим во многом движет то же чувство, когда он бросает колледж и тратит все, что может так или иначе добыть, на содержание своей обреченной матери. Кроме того, Виктор – сексоголик, то есть, человек, патологически зависимый от секса и не упускающий ни малейшей возможности им заняться. Вместе с тем за всем этим стоит одинокий, потерянный мальчик, который любит свою безумную мать, хочет быть кому-то нужным, мечтает изменить мир к лучшему, но не знает, как это сделать. Его с виду развратный образ жизни – не что иное, как бегство от реальности, суррогат любви, общения, понимания. *«Чем хороша одержимость сексом, - рассуждает он, – ты больше не чувствуешь голода и усталости, скуки и одиночества». «Я просто хочу, чтобы рядом был кто-то, кому я нужен»* (Паланик 2010б: 131).

Конфликт всех трех романов, как внутренний, так и внешний, также типично романтический – во-первых, это глубокий разлад героя с самим собой, принимающий в отдельных случаях форму двойничества, во-вторых – бунт героя против буржуазного общества потребления. Причем бунт этот – эмоционально-анархический, никуда не ведущий, как и бунт многих героев романтизма.

Как и в произведениях романтиков, в романах Паланика существует двоемирие. Герой «Бойцовского клуба» живет в мире реальности и своей большой фантазии. Причем, до определенного момента Тайлер Дерден и является недостижимым идеалом для героя, воплощая его мечту о сильном и свободном индивидууме. Мир идеального до поры воплощен для Тендера Бренсона в укладе общины, который разрушается от соприкосновения с реальностью, обнаруживая свою несостоятельность. Герой «Удушья» сам

пытается создать свой идеальный мир. Сначала он рисует его по совету мамы, а позднее делает попытку создать этот мир уже не на бумаге – вместе со своим другом Дени они собирают камни (прозрачная аллюзия на библейское изречение), чтобы, как говорит он сам, «сотворить мир из хаоса».

Финалы всех трех романов не являются развязкой в полном смысле слова и окрашены грустной иронией. Рассказчик «Бойцовского клуба» находится в клинике для душевнобольных, которая представляется ему раем с белыми ангелами. Тендер, спасая пассажиров самолета, летит навстречу своей гибели, В конце романа «Удушье» побитые камнями Виктор со своей сбежавшей из психушки возлюбленной, другом Дени и его подружкой-стриптизершей начинают строить свой мир: «– *мы пытаемся сотворить мир из камней и хаоса*» (Паланик 2010б: 318).

В то же время многие из перечисленных черт в целом роднят постмодернизм с романтизмом – субъективность и фрагментарность повествования, бунт против общепризнанных канонов, ироничное отношение к любой реальности. Многие из отмеченных выше черт – форма повествования от лица «ненадежного» рассказчика, субъективность, а значит, и множественность точек зрения, фрагментарность композиции, бунт против общепризнанных канонов, мотив бегства, ироничное отношение к любой реальности – в целом роднят постмодернизм с романтизмом. В этом отношении я полностью согласна с Дианой Элам, которая в своей книге «Романтизируя постмодернизм» приходит к заключению, что мы можем увидеть черты постмодернизма в романтизме и романтические черты в постмодернизме (Elam1999: 12). Однако есть одна черта романтизма, которая начисто отсутствует в постмодернистских произведениях – это ценностный аспект. И если у постмодернистов ценностная шкала размыта и относительна, то у Паланика во всех трех романах она заявлена вполне определенно – мир спасет любовь. Единственной надеждой на обретение личностной целостности и возможности продолжать жить в романе «Бойцовский клуб» становится чувство, возникшее между героем-рассказчиком и Марлой, в котором они, стесняясь высокопарных слов, неловко признаются друг другу. Любовь к Фертилити дает герою «Уцелевшего» возможность стряхнуть прошлое и стать свободным. Сознательно жертвуя собой, он впервые по-настоящему спасает людей. А тот счастливый финал, который она ему обещает, может быть реализован его ребенком, которого она должна родить.

Виктор Манчини («Удушье») решает начать с малого: «*можно начать хотя бы с того, чтобы не обижать людей, не делать им больно*» (Паланик



2010б: 262). Дружба с Дени и любовь к Пейдж Маршал – то главное, что составляет для него истинную ценность существования.

Вместе с тем в романах Паланика мы встречаем «повторяющиеся метафоры, в которых сконцентрированы сущностные признаки пост-модернистского мироощущения» (Прохорова ... 2010: 92) - прежде всего, образы симулятивности.

Герой «Бойцовского клуба» описывает общество как «мир копии копий копий» - то есть бесконечно копирующий самого себя. Символом этого мира становится ксерокс, с которым герой работает в офисе. Вся жизнь героя – это фактически замещение реального мнимым – таково его посещение групп поддержки неизлечимо больных, где он симулирует болезнь. Его комфортабельная жизнь – копирование того, что он видит в каталогах (образ каталога также один из характерных постмодернистских знаков). Отправляясь к местам ДТП от фирмы, он симулирует сочувствие, в то время как его цель выяснить, были ли погрешности в проданной машине и несет ли фирма за это ответственность. Его друг и наставник Тайлер Дерден – тоже симулякр, созданный им самим, так же, как и увечья, которые, как выясняется, герой нанес себе сам, симулируя драку с Дерденом, а впоследствии, и со своим боссом.

В «Уцелевшем» развернута не менее впечатляющая панорама симулятивного мира. Симулякром оказался созданный отцами Церкви Истинной Веры Эдем; симулякром становится сам герой, когда из него пытаются сделать новоявленного Мессию, и в нем не остается уже ничего своего: *«Все твоё тело, - кричит агент, - это прежде всего манекен для демонстрации спортивной одежды твоей дизайнерской линии»* (Паланик 2011: 145). Симулякром становится вера, которая тиражируется и продается как ходкий товар: в свет выходят «Молитвы на каждый день», якобы написанные Тендером, – молитва на избавление от лишнего веса, молитва на выведение плесени, молитва против облысения и т.д. Симулякром является невеста, с которой публично под прицелом телекамер должен обвенчаться Тендер, да и та в последний момент подменяется «копией» по причине болезни первой. Однако наиболее значимым симулякром в романе становятся масс медиа: *«ты понимаешь, что тебя просто не существует, если тебя не показывают по телевизору»* - размышляет герой (Паланик 2011: 160). Агентство, которое раскручивает Тендера как нового мессию, предстает в романе в качестве всеобъемлющей метафоры симулятивного мира. Его члены занимаются «концептуальным маркетингом», то есть, запатентовывают названия новых лекарств и прочих продуктов, включая интеллектуальные, которые еще только будут созданы. *«Мы предсказали*

*твое появление еще лет пятнадцать назад», - объясняет Тендеру агент. «Мы не упустили тебя из виду <...> как только число уцелевших сектантов из Церкви Истинной Веры опустилось ниже ста, мы развернули кампанию <...> сперва это был, скажем, универсальный продукт, не отличающийся никаким своеобразием. Все копии были вполне заменяемыми...» (Там же).*

В романе «Удушье» также немало образов симулятивности.: *«Мы живем в мире, который давно уже нереальный. Мы живем в мире символов» - восклицает Виктор (Паланик: 2010б: 183). «Покажи мне хоть что-нибудь в этом мире, что действительно было бы тем, чем кажется», - просит он Дени (Планик 2010б: 228). Наиболее выразительным образом-симулякрот в романе становится тематический парк, где работают друзья. Это симуляция истории, а, по мнению Виктора, «прошлое не воссоздашь во всей полноте. Его можно придумать. Его можно вообразить и притвориться, что все так и было. Можно обманывать себя и других, но нельзя создать заново то, что уже прошло» (Там же: 299).*

Другой знаковый для постмодернизма образ – это образ присвоения и переработки. Тайлер Дерден живёт за счёт изготовления высококачественного мыла из жира, который он похищает в клиниках, где проводится липосакция, и продает его тем, кто заплатил за эту процедуру: *«Мы продавали состоятельным бабёнкам их же собственные жирные задницы» (Паланик 2010а: 187). Фактически парадигма его действий такая же, как и у Гренуйя, только без его жестокости - присвоение, переработка и пересоздание, что, в свою очередь, можно трактовать как метафору постмодернистского творчества.*

В «Уцелевшем» продуктом присвоения и переработки становится сам герой, которого сначала превращают в зомби отцы общины, а затем в продукт массового потребления медиа.

В романе «Удушье» это находит свое воплощение, с одной стороны, в фантастической истории об использовании в качестве генетического материала сакральной реликвии – крайней плоти Иисуса Христа, а с другой – в совершенно реальной: как выясняется, мать Виктора украла его младенцем из коляски и воспитала как своего ребенка.

Это напрямую связано с еще одной характерной для постмодернизма метафорой – сиротством. Как и у Виктора, у героя «Бойцовского клуба» нет отца, то есть, нет корней, никогда не было настоящей семьи – именно поэтому он и начинает посещать общества поддержки тяжелобольных, заполняя окружающую его пустоту. А о настоящих родителях Тендера речи вообще не идет, так как он был выброшен в большой мир и отрезан от всех родственных связей, как только ему исполнилось 17.

Так, постмодернистская эстетика, широко использованная во всех трех романах, способствует созданию антиутопической картины мира, убийственная характеристика которого дается Палаником в «Уцелевшем»: *«Мы все выросли на одних и тех же телешоу. Это как будто нам вживили одну и ту же память. Все сплошная банальность. Ссылка на ссылку к ссылке. Главный вопрос, который задают себе люди, это не «В чем смысл существования?» <...> Главный вопрос – это «Откуда эта цитата?»* (Паланик 2011: 118).

Что же можно противопоставить этому «прекрасному новому миру»? Согласно автору, все те же «обветшалые», банальные ценности, которые столь решительно отверг постмодерн, – доброта, взаимопонимание, любовь.

Таким образом, романтизм и постмодернизм, имея в основе своей, о чем говорилось выше, много общего, в романах Паланика в конечном счете кардинально расходятся и противопоставляются. Рассказчик «Бойцовского клуба» понимает, что может обрести подлинность существования только через любовь – абсолютно романтический вывод. Герой «Уцелевшего» улетает в небеса, как маленький принц, жертвуя собой ради спасения других. Виктор из «Удушья» решает вместе со своими друзьями строить новый мир из хаоса, не зная, что из этого может выйти. Но, как писал Н.Я. Берковский, *«возможность, а не заступившая ее место действительность – вот что важно было для романтиков»* (Берковский 1973: 37).

Более того, рассмотрев три знаковых романа писателя, написанных с 1996 по 2001 год, мы можем говорить о некоторой эволюции его художественного метода. На наш взгляд, за этот период он развивался в сторону усиления романтических черт и общего гуманистического пафоса, который редко можно встретить в постмодернистской литературе. Если рассказчик «Бойцовского клуба» хотел разрушить этот мир, то герой «Уцелевшего» считает, что люди достойны спасения, а Виктор Манчини от лица своего поколения призывает к созиданию: *«Что получится – я не знаю. Я не знаю, что это будет. Мы искали, метались, бросались из крайности в крайность – и где оказались в итоге? Здесь. На заброшенном пустыре, посреди ночи. Но может быть, знать – это не обязательно»* (Паланик 2010б: 318).

Вопрос о связи постмодернизма с романтизмом затрагивают в своих работах многие отечественные исследователи. Так, в частности, Г.А. Фролов в своей статье *«Постмодернизм и романтизм: диалог и вызов»* отмечает, что романтизм часто *«становится 'игровой площадкой' для современного постмодернизма»* (Фролов 2003: 353). С этим трудно не согласиться, хотя при этом возникает вопрос, какие игры ведутся на этой площадке. Далее в этой же статье Г. Фролов пишет: *«Мир романтизма в*

произведениях постмодернизма <.....> подвергается строгому 'досмотру'. Современные авторы бросают ему эстетический вызов. Он приглашается к состязанию, подвергается критической трансформации» (Там же: 357). Примерно в этом же ключе рассуждает и Н. В. Гладилин, который, анализируя роман Б.Штрауса «Молодой человек», пишет: «Его (Б. Штрауса – В.Б.) произведение полемизирует (подчеркнуто мной – В.Б.) с наследием романтизма и в то же время является свидетельством глубокого уважения к нему, доказательством непрерывности литературной традиции» (Гладилин 2010: 167).

По всей вероятности, вопрос о взаимодействии постмодернизма и романтизма в каждом отдельном случае должен решаться по-разному. В нашем случае мы также наблюдаем «полемику» или «вызов», но, скорее, в обратную сторону – критику постмодернизма с позиций романтизма, а не наоборот, как это следует из вышеупомянутых работ. Как уже отмечалось выше, в романтизме есть одна принципиально важная черта, которая начисто отсутствует в постмодернистских произведениях – это ценностный аспект. В этом отношении трудно согласится с Н.В. Гладилиным, который считает, что «постмодернизм сохраняет или реанимирует многие романтические ценности, хотя и не абсолютизирует их» (Там же: 168). Как известно, одной из наиболее характерных примет постмодернизма является именно размытость, неопределенность и относительность ценностной шкалы, поэтому речь не может идти не только об «абсолютизации», или «реанимации» романтических ценностей, скорее, присутствует другое – тоска по их утрате.

В этом видится достаточно характерная тенденция современной литературы, которой стало тесно в рамках постмодернизма с его размытой шкалой нравственных ориентиров и полном отсутствии перспективы. В современной англоязычной литературе примером этому могут служить романы Коуплэнда, Остера, Фойера и многих других писателей, у которых романтическая составляющая активно взаимодействует с постмодернистскими стратегиями, зачастую вступая с ними в противоречие.

## ЛИТЕРАТУРА

**Берковский 1973:** Берковский Н.Я. *Романтизм в Германии*. Л.: Художественная литература, 1973.

**Гладилин 2010:** Гладилин Н.В. Постмодернизм и романтизм в романе Б.Штрауса «Молодой человек». *Известия Уральского университета*. Гуманитарные науки. Филология, 2010, №3 (79).

**Паланик 2010а:** Паланик Ч. *Бойцовский клуб*. М.: Астрель, 2010.

**Паланик 2010б:** Паланик Ч. *Удушье*. М.: Астрель, 2010.

**Паланик 2011:** Паланик Ч. *Уцелевший*. М.: Астрель, 2011.

**Паланик 2005:** Паланик Ч. «Я действительно ходил в группы поддержки для неизлечимо больных» [Интервью, перев. Н. Кочеткова]. *Известия*, 29 Апрель 2005 г.

**Прохорова ... 2010:** Прохорова, Т.Г. Шамина В.Б. Метафоры постмодернизма в русской и зарубежной литературах. *Постмодернизм в русской и зарубежной литературах*. Казань: Казанский университет, 2010. С. 92-105.

**Фролов 2003:** Фролов Г.А. Постмодернизм и романтизм: диалог и вызов. *Русская и сопоставительная филология*. Сборник научных трудов. Казань: КГУ, 2003.

**Cult 1999:** The official site of Chuck Palahniuk. [online] <http://chuckpalahniuk.net/author/frequently-asked-questions-about-chuck-palahniuk#work-3>

**Elam 1999:** Elam D. *Romanticism and Postmodernism*. Cambridge Univ. Press, 1999.

**Palahniuk 2004:** Palahniuk Ch. *Stranger than Fiction: True Stories*. New York: Doubleday, 2004.

‡Transgressive Fiction: *The New York Times*, April 23, 1995.

# რომანტიკული მსოფლალქმა, თემები და მოტივები Romantic World-View, Themes and Motifs

---

**IVANE AMIRKHANASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Pre-Romantic Motifs in David Guramishvili's *Davitiani***

David Guramishvili, at first glance, is a poet of pessimistic outlook on life. He expresses the feelings of hopelessness and disappointment in relation to this transient world. For him this world is a domain of futility, lie, distrust, hypocrisy, darkness, danger and death. In principal, his concept of this world is dualistic; he sees a double nature in it and this seems to him the reason for the tragedy of this world.

Pre-romanticism as transitional aesthetic phenomenon implies the synthesis of different trends. First of all it concerns Baroque and Enlightenment which are rather clearly expressed in David Guramishvili's works. A formal resemblance and conceptual similarities cannot be considered just accidental or formality, it is a profound, immanent phenomenon and it has its own reason, literary basis, historical context.

**Key words:** David Guramishvili, Pre-romanticism Motifs.

## **ივანე ამირხანაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

## **წინარე რომანტიკული მოტივები დავით გურამიშვილის „დავითიანში“**

დავით გურამიშვილის „დავითიანში“ გვხვდება ერთი სტრიქონი, რომელიც ყურადღებას იქცევს იმით, რომ, ცოცხალი არ იყოს, ხმამაღლა ნათქვამი, „ყვირის“, და პოეტის შემოქმედების საერთო კონტექსტიდან ამოვარდნილი თუ არა, გამორჩეული მაინც არის.

პირველი წიგნის 559-ე სტროფის მეოთხეს სტრიქონში ვკითხულობთ:

*მას დაენატრი, ვინცა სწორედ სვლად საწუთროს გზას გაჰკვალავს.*

ამ სიტყვების წაკითხვისას არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანი“. კერძოდ, ბოლოსწინა სტროფი:

*ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირულის სულისკვეთება,  
და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება;  
და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს,  
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!*

ამკარაა ასოციაციური კავშირი: ორივე ტექსტისათვის საერთოა სუბიექტი, რომელიც წუთისოფლის გზას გაკვალავს და ეს სუბიექტი არის გმირი, მხსნელი, სანატრელი წინამძღოლი. უდავოა, რომ სუბიექტის სილუეტში კულტურული კოდი დევს. ჩანს საერთო იდეა. ლიტერატურულ-ისტორიული ანალოგია, რომელიც შემთხვევით არ ჩნდება. მას აქვს წინაპირობები. წინა პირობა სისტემას გულისხმობს. სისტემა გადაკვეთის სივრცეშია საძიებელი, მაგრამ საქმე ის არის, რომ გურამიშვილი და ბარათაშვილი დრო-სივრცით მასშტაბში არ თანხვედრიან ერთმანეთს. გურამიშვილი – ეს არის მკვეთრად გამოხატული განმანათლებლური და შუა საუკუნეობრივი ტენდენციები მეთვრამეტე საუკუნის კონტექსტით; ბარათაშვილი მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისია რომანტიკულ-იდეალისტური მიმართულებით. განსხვავება დიდია. მაგრამ სწორედ განსხვავებაა ის ფენომენი, რომელმაც თანხვედრა უნდა გვიჩვენოს. თანხვედრა კი მართლაც არის. მარტივი ისტორიული რეტროსპექტივა საკმარისია იმისათვის, რომ დავინახოთ თანხვედრის მიზეზი.

მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარი ის პერიოდი, როდესაც ევროპულ ლიტერატურაში იწყება კლასიციზმისა და განმანათლებლობის შევიწროება. შესაძლოა ახალი მიმდინარეობის კონტურები კარგად არ ჩანს, მაგრამ ხდება ისეთი მოვლენა, რომლის დროსაც მთავარ როლს გემოვნება და უნარი თამაშობს. დასავლეთში ამ პროცესს გემოვნების რევოლუციას უწოდებენ.

შესაძლოა ქართულ ლიტერატურაში ვერ დავინახოთ დასავლური პროცესების ზუსტი ანალოგიები, მაგრამ ჩვენთან რალაც მსგავსი მაინც ხდება. მაგალითად, ქართულ მწერლობაში მიმდინარე მოვლენებს არ განაპირობებს კლასიციზმისა და სანტიმენტალიზმის ფაქტორები, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მნიშვნელოვანია რომანტიკული ელემენტების როლი. იგრძნობა სისტემურობა და საერთო განწყობილება. ლიტერატურისმცოდნეობაში აღნიშნულია, რომ „თეიმურაზ პირველის, ვახტანგ მეექვსის, დავით გურამიშვილისა და შემდგომ, გარდამავალი ხანის პოეზიაში, ბატონიშვილების შემოქმედება ქმნის ერთიან ხაზს, რომელიც ქართული რომანტიზმის საფუძველს წარმოადგენს“ (მანანა

კაკაბაძე, ქართული რომანტიზმის ეროვნული საფუძვლები, თბ., „მეცნიერება“, 1983, გვ. 208).

დავით გურამიშვილის ეგზისტენციური შინაარსის ლექსებში – „დავით გურამიშვილისაგან სანუთროს სოფლის სამღურავი“, „გოდება დავითისა, სანუთროს სოფლის გამო ტირილი“ და სხვ. – დანახულია ბაროკოს ეპოქისათვის დამახასიათებელი პიროვნული გაორების, პოლარულობის, ანტითეატრობის ელემენტები (გიორგი გაჩეჩილაძე, ირაკლი კენჭოშვილი, მაკა ნაჭყებია).

ბესიკ გაბაშვილის პოეტური პროფილიც რომანტიკული შტრიხებისაგან შედგება. კერძოდ, ვგულისხმობთ არა მარტო სევდის მოტივებს, რომლებიც აშკარად იდეალისტური იმპულსებით არის ნაკარნახევი, არამედ პოემა „რძალდედამთილიანსაც“, რომელშიც რომანტიზმის წინარე ეპოქისთვის დამახასიათებელი ტენდენცია შეინიშნება. როგორც ცნობილია, დასავლეთში ეგრეთ წოდებულმა პრერომანტიზმის ლიტერატურამ უარყო კლასიციზტური ნორმები და გამოკვეთა ადამიანის შინაგანი ემოციური მხარე, ყურადღება მიაპყრო ყოფით-ხალხურ თემატიკას. ტიპოლოგიური თვალსაზრისით, ამ კონტექსტში თავსდება დავით გურამიშვილის პოემა „ქაცვია მწყემსიც“, რომელშიც კიდევ უფრო ნათლად იგრძნობა პრერომანტიკული სულისკვეთება.

როდესაც პრერომანტიზმს ვახსენებთ, აუცილებელია კომენტარი, გნებავთ, განმარტება. ეს არ არის ლიტერატურული მიმდინარეობა. მას არ აქვს თეორიული ბაზისი, არ აქვს გამოკვეთილი პრაქტიკა, არ აქვს ავტონომიური სივრცე, მაგრამ მაინც არსებობს, როგორც ანგარიშგასაწევი, ლეგიტიმური მოვლენა. მას არ გააჩნია არც ერთიანი მსოფლმხედველობრივი სისტემა და არც ესთეტიკური მთლიანობა. ზოგი საერთოდაც უარყოფს მის არსებობას. ზოგი გარდამავალ პერიოდად მიიჩნევს – კლასიციზმიდან რომანტიზმისაკენ. ზოგიც დამოუკიდებელ, თვითკმარ მოვლენად აღიარებს (მაგალითად, ფრანგი მეცნიერი პოლ ვან ტიგემი).

შეიძლება ითქვას, პრერომანტიზმი არის არაცნობიერი იმპულსი, იდეათა ქაოსი, რომელსაც რომანტიზმი ანესრიგებს როგორც თავის წინაპირობას.

პრერომანტიზმის ფრაგმენტებისაგან შეიკრიბა რომანტიზმი და ეს არის ისტორიულად გაპირობებული, კანონზომიერი მოვლენა.

მსოფლიოში არსებობს საერთო კულტურული ფასეულობები, რომლებიც მეტ-ნაკლებად საერთოა ყველა ლიტერატურისთვის. ყველა ლიტერატურული მიმდინარეობა საერთო კულტურულ ნიადაგზე აღმოცენდება. იცვლება სამყარო, იცვლება თვალთახედვა, იცვლება ლიტერატურაც.

დავით გურამიშვილის ცხოვრება მუდმივ ცვალებადობათა და საბედისწერო თავგადასავალთა რეჟიმში მიმდინარეობდა. მის ცხოვრე-



ბაში უწყვეტად არსებობდა რალაც გამოუცნობი, შიშისმომგვრელი, ტრაგიკული, გრძნობიერი. იყო განშორებები და გზები, სევდა და უიმედობა, სკეფსისი და სასონარკვეთა, და ეს ყველაფერი ერთად ქმნიდა ტრაგიზმის ესთეტიზებულ განცდას, რომელსაც რომანტიზმის თეორიაში „უბედურ ცნობიერებას“ უწოდებენ.

გურამიშვილის შემოქმედებაში კულტურული თეზაურუსის პრინციპი მოქმედებს. პოეტი ეძებს ახალს, განსხვავებულს და, ამავე დროს, კავშირს ვერ წყვეტს ძველთან, ტრადიციულთან. გაურბის რუსთაველის გავლენას, მაგრამ ცდილობს სხვა მხრიდან დაუბრუნდეს მას. ის, რაც გურამიშვილთან წინარერომანტიზმის სულით სუნთქავს, რუსთაველის გადააზრებიდანაც მოდის.

ინგლისელები ინგლისური რომანტიზმის მამად შექესპირს მიიჩნევენ. შექესპირის გარეშე ვერ წარმოუდგენიათ ვერც ბლეიკისა და ვერც ბაირონის შემოქმედება. ამ ანალოგიას თუ გავყვებით, ქართული რომანტიზმის წყაროდ „ვეფხისტყაოსანი“ უნდა მივიჩნიოთ. პრინციპულად რომ ითქვას, მართლაც ასეა, რადგან ქართული რომანტიზმის მწვერვალის – ბარათაშვილის ესთეტიკური კონცეფცია რუსთაველის იდეოლოგიით არის ნასაზრდოები. ნამდვილი რუსთაველი ნიკოლოზ ბარათაშვილმა აღმოაჩინა. მანამდე გარედან უვლიდნენ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს. მანამდე იტყოდნენ: „რუსთველი სიბრძნის ტბა არის...“, „მე ვარ ძირი ლექსის თქმისა, მელექსენი ჩემზედ შენობს“ (არჩილი), „მე რუსთველსა ლექსს არ ვუდრი, ვით მარგალიტს ჩალის ძირსა“ (დ. გურამიშვილი). ბარათაშვილმა კი მემკვიდრეობითობის სულს მიაგნო. შენიშნა გადაცემის ხაზი, რომელიც წარსულს მომავალთან აკავშირებდა. „თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს“. ბარათაშვილის ეს ფრაზა აღადგენს კულტურულ ტრადიციას, რომელიც საუკუნეთა განმავლობაში განწყვეტილი იყო. ამ ტრადიციაში გურამიშვილი არ ჩანს, მაგრამ მონაწილეობს არაცნობიერად. ის გადააბამს ჯაჭვს, რომელმაც რუსთაველი ბარათაშვილთან უნდა დააკავშიროს.

დავით გურამიშვილი მარტო იმით არ არის გამორჩეული, რომ რუსთაველის ჩრდილიდან გავიდა, არამედ იმითაც, რომ დაარღვია ტრადიციული ქართული კონსერვატიზმი და გახდა მიმღები იდეებისა, რომლებიც მის დროს ახალი იყო ქართული კულტურისათვის.

მგრძნობელობის გამახვილება, ემოციურობის ზრდა, ყურადღების აქცენტირება ხალხურ-ისტორიულ თემატიკაზე, ამალღებული გრძნობების კულტი, ადამიანის პიროვნული თვითგამოხატვის პათოსი, გამირის სილუეტის გამოკვეთა – „მას დავნატრი, ვინცა სწორედ სვლად საწუთროს გზას გაჰკვალავს“. ეს გახლავთ დავით გურამიშვილის შემოქმედებითი ტენდენციები, რომელმაც წარმოშვა ახალი პოეტური კულტურა – წინარერომანტიზმი, ანუ რომანტიზმი რომანტიზმამდე.

## **I.L.BAGRATION-MUKHRANELI**

*Russia, Moscow*

*St. Tikhon Orthodox University*

### **The Concept “freedom” in Russian Classic Literature**

Starting with “The prisoner of the Caucasus” by Pushkin’s poem, the theme of captivity will remain relevant by M. Y. Lermontov, A. Bestuzhev-Marlinsky, L. N. Tolstoy, is still relevant in the second half of the nineteenth century, but developed it not only L. N. Tolstoy but the writers of the second row and a mass literature.

This motif allowed Russian writers to reveal one of the constants of national identity, the opposition “own/someone else”, which is one of the main components of the collective mass, the national attitude.

*Key words: freedom, captivity, mass literature.*

## **И.Л.БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ**

*Россия, Москва,*

*ПСТГУ*

### **Концепт свободы в русской классической литературе**

Русская литература достигает зрелости в период романтизма – в 20-е годы XIX века. Понятие «свободы» – центральное для этого направления, становится сюжетообразующим на многие десятилетия, обретает динамику и различные модификации развития русской классической литературы. Пушкин, которого о. Георгий Федотов назвал «певцом империи и свободы», обращается к теме свободы постоянно и на разных уровнях рассмотрения – от непосредственной, физической свободы героев до «тайной свободы», свободы духовной в конце жизни.

Полнее всего тема свободы&неволи получила в мотиве плена. Уже в первой своей поэме «Руслан и Людмила» находим эскиз этой темы. Пушкин помещает героиню в плен к Черномору. Свободе противостоят темные силы и задача героя их разрушить. Уже в этой сказочной обстановке намечается дихотомия свободы/несвободы, невозможности нормального существования человека, его счастья, любви, без свободы. Углубление темы произойдет в «Кавказском пленнике». «Свобода, лишь одной тебя, еще искал в подлунном мире» безмянный герой поэмы, русский. Представление о том что свободу следует искать вне цивилизации, разделяли многие представители

декабризма, придерживавшиеся просветительских позиций. Кавказ, недавно присоединенный к Российской империи, с его «незамирными» горскими племенами, выступал как символ и цитадель свободы. Пушкин, совершивший в 1820 году путешествие по Кавказу вместе с семьей Раевских, видел не только романтическую сторону Кавказа. Историзм его отношения к мотиву свободы находит проявления уже в романтических поэмах. «Ужасный край чудес» предстает в его поэме «Кавказский пленник» объективно, с привлекательной и теневой сторонами. Герой бросает «неволю душных городов» ради свободы, но вместо этого оказывается в черкесском плену. Мотив плена как обратная сторона свободы будет разрабатываться на протяжении всего XIX века Лермонтовым, Толстым, найдет продолжение в массовой литературе и фольклоре.

Пушкин же в поэме «Цыганы» ставит вопрос свободы в новой плоскости – плоскости абсолютной свободы, законности ее существования. Как совместить, как воплотить абсолютную свободу для каждого с общими правилами общежития? Крайнее проявление свободы приводит к преступлению. Мариула, полюбив, уходит, бросив ребенка – Земфиру – с чужим табором. Алеко, становится убийцей, поскольку не признает права другого на проявление своих желаний. Пушкин вводит понятие воли, которое отлично от понятия свободы. Он показывает к чему ведет безудержное, ничем не ограниченное проявление свободы – своевольность. *«Ты не рожден для дикой доли, / Ты для себя лишь хочешь воли»,* – говорят старик-цыган Алеко. *«Мы дики, нет у нас законов./ Не нужно крови нам и стонов./ Но жить с убийцей не хотим».*

Пушкин четко осознает, что свобода, в отличии от воли, вольности, соотносится с правами, законом. Именно законы выступали камнем преткновения в российской действительности.

В южный период творчества Пушкина теме свободы поэт уделяет серьезное внимание. Одно из самых горьких и пессимистических его высказываний на эту тему находим в письме А.И.Тургеневу 1823 года. *«Свободы сеятель пустынный// я вышел рано, до звезды... //Но потерял я только время, ?Благие мысли и труды...// Паситесь, мирные народы! / Вас не разбудит чести клич // К чему стадам дары свободы? / Их должно резать или стричь».* Религиозные сомнения в положениях «умеренного демократа И.Христа» (из того же письма) отличают поэта в это время.

Отношение к свободе является для Пушкина ценностной характеристикой. В поэме «Полтава», представляя Мазепу, борющегося за национальную свободу Украины, Пушкин показывает различные свойства персонажа, выстраивает целую лестницу грехов, последовательно опуская в ад, следуя за чертами характера героя.

*«Что он не ведает святыни, /Что он не помнит благостыни, /Что он не любит ничего, /Что кровь, готов он лить как воду. / Что презирает он свободу. /Что нет отчизны для него».* Автор не дает сразу однозначного ответа. Он перебирает разные обстоятельства и подводит читателя к выводам, которые связаны с ситуацией и картиной мира в целом. Пренебрежение к свободе Пушкин ставит в один ряд со смертными грехами, делая образ Мазепы объемным. Пумпянский в статье «Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина» подробно рассматривает функции энциклопедичности и перечислительности стиля Пушкина. Исследователь видит в этом свойство аналитического ума, одного из свойств мировоззрения Пушкина. Творческий ум исследует действительность, варианты развития, ассоциации, которые проистекают из опыта, целостного восприятия жизни и лишь намечаются, но не развиваются в тексте (Пумпянский 2000: 217) Пумпянский находит точный образ для характеристики поэтики Пушкина – ей свойственны не только исторический подход, историзм, характерный для романтизма, но и подход географический, формульный, эпиграмматичный, определяющий проблематику литературы на будущее, надолго вперед. Таким ориентированным на весь будущий XIX век произведением является поэма «Кавказский пленник» и тема свободы.

Перечисление, исчерпывающее деление, выступает системой, в которой находят свое место различные психологические свойства, в частности, свобода, которая получает законченную раму.

Политическая свобода – существенная часть размышлений поэта. В послании к Пушкину 1835 года «Из Горация» («Кто из богов мне возвратил») вспоминая о декабристском восстании, Пушкин пишет *«Когда за призраком свободы // Нас Брут отчаянный водил».*

Но, помимо политической и социальной свободы, для Пушкина важна *«Иная, высшая, нужна мне свобода»*

С конца 20-х годов поэт обращается к теме духовной свободы: *«Давно усталый раб, // Замыслил я побег // В обитель дальнюю трудов и чистых нег»* («Пора, мой друг, пора!»). В стихотворении 1828 года «Монастырь на Казбеке» читаем *«Туда б, в заоблачную келью // В соседство Бога скрыться мне».*

В Каменноостровском цикле 1836 года в стихотворении «Из Пидемонти» Пушкин сводит воедино и дает развернутую программу своего понимания свободы, рассматривая ее в разных контекстах. *«Не дорого ценю я громкие права, /От коих у иных кружится голова»... «И мало горя мне, /Свободно ли печть /Морочит олухов, иль чуткая цензура /В журнальных замыслах стесняет балагура, /Все это видите ль, слова слова, слова //Иные, лучшие,*

*мне дороги права. /Иная лучшая, потребна мне свобода». И поэт рисует картину свободной жизни «Зависет от властей, зависеть от народа – / Не все ли нам равно? Бог с ними. // Никому// Отчета не давать, себе лишь самому// Служить и угождать; для власти, для ливреи// Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи; //По прихоти своей скитаться здесь и там, //Дивясь божественным природы красотам, ...// Вот счастье, вот права...»*

Чем большая несвобода существовала в Российской империи в прямом политическом смысле – крепостное право, угнетение провинций, особенно Польши и Кавказа – тем больше тема свободы/несвободы получала отражение в литературе. Мотив плена остается актуальным в литературе всего XIX века, художественной, документальной, высокой и низовой, массовой – Лермонтов, Толстой, Бестужев-Марлинский, Мордовцев, Зряхов, Чарская, Торнау.

Поиски свободы в имперской действительности заставляли наиболее ищущих писателей отыскивать ее в разных ареалах. Мысль Гердера о том что душа народа заключена в его песнях основательно укоренилась в русской литературе. В поэму «Кавказский пленник» Пушкин включает песню черкесских девушек «*Не спи, казак, во тьме ночной /Чеченец ходит за рекой*».

Но есть существенная разница в использовании фольклорных песен Пушкиным и другими писателями. Поэму «Кавказский пленник» завершает эпилог с прославлением русского оружия. Пушкин обращается к фольклору ради живописности и объемности изображения Кавказа, тогда как, почти век спустя, в повести «Хаджи-Мурат» Толстой, глубоко разочарованный в государстве, привлекает фольклор для доказательства свободолюбия горцев.

Толстой не в первый раз обращается к этому пласту горского фольклора. Желая побудить А.А.Фета продолжать писать стихи, 26 ноября 1875 года Толстой посылает ему «Сборник горских песен» для перевода. Он предлагает вниманию поэта исключительно яркие и эмоциональные песни-узамы т.н. «стенания души» или «смертные песни».

Как отмечают исследователи чеченского фольклора песни-узамы отличаются торжественно-грустным напевом. Последняя особенность является жанровой приметой лироэпической песни-узама. Она поется от лица песенного героя в состоянии безысходной тоски, одиночества, после невосполнимых потерь близких и родных, либо в условиях предстоящей неминуемой гибели. Песенный герой как бы готовится к смерти и в своей песне обращается к ней, демонстрируя самообладание и твердость духа.

Песни эти привлекали внимание Грибоедова («Хищники на Чегеме»), Бестужева-Марлинского («Амалат-Бек»).

Фет сделал несколько переводов и ответил Л.Н.Толстому оригинальным стихотворением.

Интересно – какие именно из переводов Фета использует Толстой в «Хаджи-Мурате». Первая песня (будем говорить для краткости) переносится почти дословно.

*Станет насыпь могилы моей просыхать,  
И збудешь меня ты родимая мать!  
Как заглушит трава все кладбище в конец  
То заглушит и скорбь твою, старый отец;  
А обсохнут глаза у сестры у моей,  
Так и вылетит горе из сердца у ней.*

*Ты горячая пуля смерть носишь с собой;  
Но не ты ли была моей верной рабой?  
Земля черная, ты ли покроешь меня?  
Не тебя ли топтал я ногами коня?  
Холодна ты, о смерть! Даже смерть храбреца  
Но я был властелином твоим до конца;  
Свое тело в добычу земле отдаю,  
Но за то небеса примут душу мою.*

У Фета есть еще один перевод, не использованный Л.Н.Толстым, хотя с поэтической точки зрения он не менее интересен.

*Выйди мать, наружу, посмотри на диво:  
Из-под снега травка проросла красиво.  
Влезь-ко, мать, на крышу глянть-ко на восток.  
Из-под льда ущелья вешний вон цветок.  
«Не пробиться травке из-под груды снежной,  
Из-под льда ущелья цвет не виден нежный;  
Никакого дива, влюблена-то ты,  
Так тебе на снеге чудятся цветы»*

(Фет 1971: 112-113)

Толстой, используя песни кавказских горцев, следует своему художественному замыслу повести, раскрывая с их помощью обычаи народа и того, как им готовы следовать описываемые герои.

В первой песне Толстой выявляет общую тему и как бы дает заглавие, подчеркивая глубинный смысл, ясный для горца.

«Песня относилась к кровомщению – тому самому, что было между Ханефи и Хаджи-Муратом».

Фет опускает строфу – после сестры «Но не забудешь меня ты мой старший брат, пока не отомстишь моей смерти. Не забудешь ты меня, и второй мой брат пока не ляжешь рядом со мной. Горяча ты пуля, и несешь ты смерть но не ты ли была моей верной рабой».

«Хаджи-Мурат всегда слушал эту песню с закрытыми глазами и, когда она кончалась протяжной, замирающей нотой, всегда по-русски говорил; – Хорош песня, умный песня»

В повести «Хаджи-Мурат» Л.Н.Толстого еще две песни – про джигита Гамзата. Она рассказывает о военном столкновении, о том, как Гамзат со своими джигитами угнал коней, но их настиг белый князь со своими солдатами, окружил. Джигиты перерезали коней, сделали из них засаду, сражались до последнего и перед тем, как погибнуть Гамзат видит птиц в небе. Он обращается к птицам «Вы, перелетные птицы, летите в наши дома и скажите вы нашим сестрам, матерям и белым девушкам, что умерли мы все за хазават. Скажите им, что не будут наши тела лежать в могилах, а растаскают и оглодают наши кости жадные волки и выклюют глаза нам черные вороны» (Толстой 1983: 122).

Поставив фольклор в контекст повести Толстой делает значительными, укрупняет содержание песен. Он соотносит фольклорные произведения, описывающие конкретную ситуацию с базовыми ценностями народа, его концептами. Песни охватывают разные характеры, разные ситуации. Писатель не оценивает абстрактно традиции. С эпической остротностью Толстой упоминает кровоотмщение, хазават и, наконец, в третьей песне свободолобие и храбрость, присущие горской женщине.

Герой вспоминает песню, которую сложила мать Хаджи-Мурата.

«Булатный кинжал твой прорвал мою белую грудь, и я приложила к ней мое солнышко, моего мальчика, омыла его своей горячей кровью, и рана зажила без трав и кореньев, не боялась я смерти, не будет бояться и мальчик-джигит» // Слова этой песни обращены были к отцу Хаджи-Мурата, и смысл песни был тот, что, когда родился Хаджи-Мурат, ханша родила тоже своего другого сына Умма-ана, ипотребовала к себе в кормилицы мать Хаджи-Мурата, выкормившую старшего ее сына Абунунчала. Но Патимат не захотела оставить этого сына и сказала, что не пойдет. Отец Хаджи-Мурата рассердился и приказывал ей. Когда же она опять отказалась, ударил ее кинжалом и убил бы ее, если бы ее не отняли. Так она и не отдала его и выкормила, и на это дело сложила песню».

Хаджи-Мурат «Вспомнил свою мать, когда она, укладывая его спать с собой рядом, под шубой, на крыше сакли пела ему эту песню, и он просил ее показать ему то место на боку, где остался след от раны» (Толстой 1983:

123). Толстой органично соединяет свидетельство фольклора с мастерством рассказчика, превращая экзотический и несчастный и, в общем-то, мало-реальный эпизод, в достоверное свидетельство жизнеописания героя.

Взгляд изнутри, о котором говорят исследователи, во многом базировался на знании фольклора и удивительном мастерстве и поэтичности Толстого, о котором говорит Фет в стихотворении посвященном Толстому «Гр. Л.Н.Т.--у» «Как ястребу, который просидел»

Это стихотворение, формально «стихи на случай». Но здесь разговор людей близких по духу и образу жизни. Сравнивая себя с ястребом в клетке, Фет иносказательно описывает искусство как глоток свободы. И в стихотворении, также как в прочтении Толстым горского фольклора, тема, раскрывающаяся через конкретику отдельного случая, укрупняется авторским отношением. Ведь речь идет о самом главном и для Фета, и для Толстого – свободе, Поэзии, назначении искусства. Причем, характерно, что такие стихи мог написать человек, близкий Толстому по базовым ценностям – живущий на природе, охотник, адресующийся к тому, кто также понимает, что в природе есть коренные понятия – смерть, борьба, охота, жизнь.

*Как ястребу, который просидел  
На жердочке суконной зиму в клетке,  
Питаясь настрелянную птицей,  
Весной охотник голубя несет  
С надломленным крылом; и оглядев  
Живую пищу старый ловчий щурит  
Зрачок прилежный, поджимат перья,  
И вдруг неожиданно быстро как стрела,  
Вонзается в трепещущую жертву,  
Кривым и острым клювом ей взрезает  
Мгновенно грудь и, весело раскинув  
На воздух перья, с алчностью забытой  
Рвет и глотает трепетное мясо –  
Так бросил мне кавказские ты песни,  
В которы бьется и кипит та кровь  
Что мы зовем поэзией. – Спасибо  
Полакомил ты старого ловца  
(Фет 1971: 85)*

Русская культура принадлежит по Леви-Строссу к культурам горячего типа, не имеющим единого центра, в отличие от культур холодного типа, где такой центр существует – в итальянской – Данте, английской



– Шекспир, грузинской – Руставели. Хотя Пушкин по афористичному выражению Аполлона Григорьева «наше все», однако на роль центра русской ментальности претендуют и Достоевский, и Толстой. В XX веке Н.А.Бердяев задавался вопросом в книге «Смысл творчества» – не лучше ли было бы для русской культуры, если б наряду со Святым Серафимом в Нижегородской губернии, был бы еще и святой Александр в Новгородской, (Бердяев 1989: 391) разумея, что подвиг святоотеческий выше творческого. Думается этот парадоксальный вопрос мог зародиться исходя из характера русской истории. Система двойничества характеризовала русскую культуру со времен венчания на царство Михаила Романова. Соправителем его выступал отец Федор Никитич Романов, находившийся в момент венчания на царство в польском плену и вскоре ставший патриархом Филаретом.

Единый центр, который только начал в русском сознании складываться в начале XIX века, рассматривал тему свободы двойственно, через призму плена.

Вероятно, двойственность проистекала еще и из того, что Россия занимала промежуточное положение между Европой и Азией. Кавказский хребет был географическим рубежом, разделявшем пространство. Кавказ принадлежал обоим. Единая империя только складывалась. На Кавказе был незмирный, горный Кавказ, символ свободы. Был имперский, русский Кавказ, общеевропейский Кавказ – Библейский и Кавказ мусульманский. Миф о Прометее прикованном к вершинам гор Кавказа заключал, помимо мотивов свободы/ несвободы, плена, по остроумному наблюдению американского антрополога Брюса Гранта в книге «Пленник и дар», еще и мотив цены цивилизации, ее даров. Прометей – герой базового кавказского мифа – научивший ремеслам и использованию огня, расплачивался за них страданиями, пленом. (Grant 2009: 1-18)

Поиски единства русской культуры в начале XX века привели к появлению евразийства. Ярче всех в литературе эти идеи выразил А.Блок в стихотворении «Скифы». Но тот же Блок продолжил пушкинскую линию тайной свободы. В стихотворении «Слава Пушкинскому Дому» он находит эту замечательную формулу. В 1921 году он писал *«Пушкин! Тайную свободу / Пели мы вслед тебе / Дай нам руку в непогоду / Помоги в немой борьбе»* (Блок 1955: 597). Поиски этой тайной свободы интенсивно шли накануне революции. И уже в 1915 году О.Мандельштам написал: *«Нам ли, брошенным в пространстве, / Обреченным умереть, / О прекрасном постоянстве / И о верности жалеть? // Я свободе как закону / Обручен и потому / Эту легкую корону / Никогда я не сниму»* (Мандельштам 2001: 69).

Тема «тайной свободы» будет одушевлять русскую литературу XX века.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Бердяев 1989:** Бердяев Н.А. *Философия свободы. Смысл творчества*. М.: Правда, 1989. С.608

**Блок 1955:** Блок А.А. *Стихотворения*. Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Советский писатель, 1955. С.824.

**Гасанова 2008:** Гасанова З.И. «Смертные песни» горцев Северного Кавказа в историко-литературном контексте. Известия ДГПУ, № 2, 2008.

**Мандельштам 2001:** Осип Мандельштам. *Стихотворения. Проза*. М.: Риполклассик, 2001. С. 896.

**Мусаева 2012:** Мусаева С.А. Элементы устного народного творчества как вспомогательное средство раскрытия характеров в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». Махачкала. *Вестник МГЛУ. Выпуск 24 (657)* 2012. С. 164-170.

**Пумпянский 2000:** Пумпянский Л.В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина. Л.В.Пумпянский. *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. М.: Языки русской культуры, 2000. С.864

**Пушкин 1949а:** Пушкин А.С. *Кавказский пленник* // Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений в 10 томах*. М.-Л.: Изд. АН СССР (Пушкинский дом), том четвертый, 1949. С. 552

**Пушкин 1949б:** Пушкин А.С. *Стихотворения 1827- 1836*. Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений в 10 томах*. М.-Л.: Изд. АН СССР (Пушкинский дом), том третий, 1949. С. 552

**Толстой 1983:** Толстой Л.Н. *Хаджи-Мурат*. Толстой Л.Н. *Собрание сочинений в двадцати двух томах. Том четырнадцатый. Повести и рассказы 1903-1910*. М.: «Художественная литература», 1983. С.512

**Фет 1971:** Фет А.А. *Вечерние огни*. М.: Наука, 1971. С.800.

**Grant 2009:** Bruce Grant. *The Captive and the Gift. Cultural Histories of Sovereignty in Russia and the Caucasus*. Cornell University Press. Ithaca and London. 2009. P.188.

## IRINA BALASHOVA

*Russian Federation, Rostov-on-Don*

*Southern Federal University*

### Two Phrases about Happiness:

**A.S. Pushkin and M.-E.-L. Vigee-Lebrun**

The article concretizes Pushkin's idea of happiness, expressed by him in 1830s. Charsky, this autobiographical image, is shown in the process of creativity that brings him "true happiness". This phrase of the novel can go back to the statement of the artist Vizhe-Lebrun. The second volume of her memoirs with a note of the 1836 edition is in the Pushkin library.

Vizhe-Lebrun's memoirs are addressed to friends and tell how, during emigration, her consolation was world of art and creation of her paintings. The part-time communication between the poet and the artist strengthened the perception of creativity valued by Romantics as a true value. Being in a social isolation, Pushkin perceived as happiness just an artistic creativity.

**Key words:** novel, memoirs, Pushkin library, creation, happiness, romanticism.

## **И.А. БАЛАШОВА**

*Россия. Ростов-на-Дону*

*Южный университет (ИУБиП)*

### **Две фразы о счастье:**

#### **А.С. Пушкин и М.-Э.-Л. Виже-Лебрён**

Словарь языка Пушкина фиксирует 247 случаев использования слова «счастье» поэтом, писателем, публицистом, автором писем. Указаны и 303 случая названия форм этого слова: «счастливее», «счастливейший», «счастливец», «счастливо», «счастливый», «счастлив» (Словарь ... 2000). «Суди, был ли я счастлив...», – писал молодой поэт брату в 1820 году, рассказывая о крымском путешествии с семьей генерала Раевского (Пушкин 1977–1979: X, 18). Кризисное состояние русского общества 1820–1830-х годов влияло на мироощущение Пушкина. Он писал в письме К.А. Собаньской: «Счастье так мало создано для меня, что я не признал его, когда оно было передо мною» (ориг. по-франц.). Накануне свадьбы поэт мучим сомнениями: «Черт меня догадал бредить о счастье, как будто я для него создан». Осенью 1830-го он замечает в письме: «Но счастье... это великое «быть может» [...]. В вопросах счастья я атеист; я не верю в него...» (ориг. по-франц.). А обретя семью, пишет: «...счастье есть лучший университет. Оно довершает воспитание души, способной к добру и прекрасному...» (Пушкин 1977–1979: X, 211 и 631; 238; 247 и 647; 363). В письмах о счастье, написанных на французском языке, поэт использовал слово «le bonheur».

К проблеме счастья в восприятии и осмыслении Пушкина обращались А.А.Ахматова и С.Г. Бочаров. В своих студиях Ахматова акцентировала трагическую невозможность обретения счастья поэтом как биографической личностью (Ахматова 1986: 79, 80, 131, 147). Бочаров соотносил это состояние с личной свободой, отсутствие и необходимость которой все более остро ощущались поэтом (Бочаров 1974: 2–26). И оба исследователя отметили значимость начальной строки стихотворения «Пора, мой друг,

пора...», созданного предположительно в июне 1834-го, когда поэт намеревался подать в отставку: «*На свете счастья нет, но есть покой и воля*» (Пушкин 1977–1979: III, 258).

Однако в следующем 1835 году Пушкин начал создавать произведение, которое было названо исследователями «Египетские ночи», и при описании главного героя Чарского привел свидетельство особого рода. Рассказывая о светском образе жизни героя повести, писатель отметил черту, которая была присуща ему самому: Чарский не любил, чтобы в обществе воспринимали его как поэта. Вместе с тем, герой повести испытывал совершенно особые чувства, когда писал стихи: «*Однако ж он был поэт и страсть его была неодолима: когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете, и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье. Остальное время он гулял, чинясь и притворяясь и слыша поминутно славный вопрос: не написали ли вы чего-нибудь новенького?*» (Пушкин 1977–1979: VI, 245. – Выделено Пушкиным).

Младший брат поэта, Лев Сергеевич, отметил, что Пушкин «*любил придавать своим героям собственные вкусы и привычки. Нигде он так не выразился, как в описании Чарского...*» (Пушкин в ...: 53). Рассказавший в письме П.А. Вяземскому об испытанном удовольствии по окончании драмы «Борис Годунов», зрелый художник в новой повести откровенно называет творческое состояние поэта «*счастьем*».

В словарной же статье не выделено употребление Пушкиным слова «счастье» в значении «счастье творчества». Здесь названы: «*1. Состояние высшего довольства, полной удовлетворённости жизнью; благополучие*»; «*2. Удача, успех; благополучное стечение обстоятельств*»; «*3. Судьба, участь*»; «*4. Им. пад. ед. ч. счастье употребляется как сказ, главн. предлож. в знач. "очень хорошо"*» (Словарь ... 2000). Вместе с тем, формы этого слова, соотносимые с его 1-м и 2-м значением, сопровождаются примерами, раскрывающими интересующий нас аспект: «*Представил бы все прелести Натальи, / На полну грудь спустил бы прядь волос, / Вкруг головы венки душистых роз, / Вкруг милых ног одежду резвой Тальи, / Стан обхватил Киприды б пояс злат, / И кистью б был счастливей я сто крат!*» (Пушкин 1977–1979: I, 19–20); «*Видно мифологически предания счастливее для меня воспоминаний исторических; по крайней мере тут посетили меня рифмы*» (Пушкин 1977–1979: VI, 430); «*Нас мало избранных, счастливых праздных, / Пренебрегающих презренной пользой, / Единого прекрасного жрецов*» (Пушкин 1977–1979: V, 315); «*Он написал Козак стихотворец – в нем есть счастливые слова, песни замысловатые*» (Пушкин 1949–1950:

XII, 302); *«Трудность, искусно побежденная, счастливо подобранное повторение, легкость оборота, простодушная шутка, искреннее изречение – редко вознаграждают усталого изыскателя»* (Пушкин 1977–1979: VII, 211–212); *«Слово, употребленное весьма счастливо Вильгельмом Карловичем Кюхельбекером в стихотворном его письме к г. Грибоедову...»* (Пушкин 1977–1979: II, 224). (Выделено нами – **И.Б.**)

Из этих примеров видно, что состояние творчества и его значимый результат Пушкин нередко характеризовал как то, что приносит счастье. Но в контексте приведенных нами высказываний и в связи с получившими проблемное звучание определениями состояния счастья в письмах поэта 1830-х годов и в стихотворении «Пора, мой друг, пора...» фраза о счастье, присутствующая в повести «Египетские ночи», предстает особо содержательной. Она эстетически фиксирована, и в отличие от других, более общих определений, выражает то состояние, в котором Пушкин находился в период подъема своих творческих сил.

В пушкинских программных стихах, посвященных творчеству: «Пророк», «Поэт», «Поэт и толпа», – поэт показан в экстагическом, возвышенном, молитвенном состоянии. Лирический герой «Элегии», созданной болдинской осенью 1830-го, надеется: «Порой опять гармонией упьюсь...» (Пушкин 1977–1979: III, 169). А в послании «К вельможе», опубликованном весной 1830 года, представления о счастье и жизни среди красот природы и произведений искусства отождествлены: *«Счастливый человек: ты понял жизни цель, / Для жизни ты живешь»* (Пушкин 1977–1979: III, 160). В стихотворении 1836 года «Из Пиндемонти» вновь озвучено представление о жизни, посвященной искусству: *«– Вот счастье! вот права...»* (Пушкин 1977–1979: III, 336; Балашова 2017: 23–33).

К созданию повести о Чарском, которая не была окончена, Пушкин приступил осенью 1835 года, и герой представлен как поэт в первой ее главе. В этом же году в Париже вышли из печати два тома книги воспоминаний французской художницы М.-Э.-Л. Виге-Лебрён, названной ею «Souvenir de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, de l'Académie Royale de Paris, de Rouen, de Saint-Luc de Rome et d'Arcadie, de Parme et de Bologne, de Saint-Pétersbourg, de Berlin, de Genève et Avignon» («Воспоминания мадам Луизы-Элизабет Виге-Лебрён, члена Парижской Королевской Академии, Академии Святого Луки в Риме, а также Руанской, Пармской, Болонской, Санкт-Петербургской, Берлинской, Женевской и Авиньонской академий»).

Сведения о художнице и перевод части ее мемуаров на русский язык был опубликован Г. Белковой в 1992–1993 годах (Белкова 1992; Воспоминания ... 1992–1993). В большем объеме она была переведена и издана в 2004 году

под названием «Воспоминания г-жи Виже-Лебрэн о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве» (Воспоминания ... 2004). В это второе издание вошли вторая половина второго тома выпуска 1835 года, начиная с части 15-ой, с рассказами о пребывании в России Виже-Лебрён, эмигрировавшей из революционного Парижа, по 20-ю, повествующая о смерти Екатерины II; начало третьего тома, вышедшего в 1837 году, и это пять частей о правлении Павла I, его убийстве, воцарении Александра I, включены также объемные выдержки из писем художницы к княгине Наталье Ивановне Куракиной, содержащиеся в первом томе воспоминаний, опубликованном в Париже в 1835 году. Второй том, вышедший в 1836 году, с инициалами на обложке «С.М.В» (предположительно «Comte M. Wielhorski») находится в составе книг библиотеки Пушкина (Модзалевский 1910: 358–359). В описании книга помечена 1835 годом, однако на титуле той, которая находится в составе книг поэта, указан 1836-й. Книга разрезана вся, заметок в ней нет. Очевидно, ее владелец не востребовал издание у вдовы, и оно осталось в пушкинской библиотеке.

Помимо собраний живописи, принадлежавших царским особам, работы Виже-Лебрён находились в домах и галереях многих петербургских и московских знакомых Пушкина, среди которых коллекции Голицыных, Строгановых, князя Юсупова, которого поэт неоднократно посещал в Архангельском в 1830 году. В этом собрании были, в частности, портреты супруги князя Татьяны Васильевны Юсуповой, сына Бориса в виде Купидона, картина «Наяды», висевшая в столовой.

Как рисующий и неизменно интересовавшийся живописью человек Пушкин обратил внимание на живопись Виже-Лебрён и на ее мемуары, основанные на дневниковых записях, которые она вела в течение всей жизни. Находясь в России шесть лет, она создала более 50 портретов представителей русской знати и особ царствующего дома. Со многими русскими аристократами художница познакомилась ранее в Париже, где уже в молодости стала придворным живописцем, пользуясь расположением и дружбой королевы и написав около тридцати ее портретов. Среди знакомых художницы по Парижу княгиня Наталья Петровна Голицына и ее дочь Екатерина, ставшие прототипами героини повести «Пиковая дама», князь Николай Борисович Юсупов, друг семьи Пушкиных и прототип героя послания «К вельможе», любителя и знатока искусств, княгиня Наталья Ивановна Куракина, барон и баронесса Строгановы. Во время путешествий по Европе Лебрён общалась со многими деятелями культуры, посещала, театры, библиотеки, церкви, дворцы, галереи и описала свои восторженные впечатления в мемуарах.

Элизабет-Луиза Виж-Лебрён (1755–1842) в течение своей жизни создала 662 портрета, 15 пейзажей и 15 картин исторического содержания, все они перечислены в книгах воспоминаний. Она пользовалась известностью, ее работы привлекали показом достоинств портретируемых, свободой в выборе аксессуаров и поз. Портреты ее кисти и гравюра, находящиеся в России, хранятся в Эрмитаже, Русском музее, Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Художница стала одной из героинь трех серий фильма «The Story of Woman and Art» («Женский гений живописи»), снятого BBC. В нем профессор Аманда Викери напомнила о признании Виж-Лебрён одной из выдающихся портретисток своего времени, которая задавала стиль всей Европе благодаря покровительству королевы Франции Марии-Антуанетты.

Первая крупная ретроспектива творчества знаменитой портретистки второй половины XVIII-начала XIX века Мари-Элизабет-Луизы Виж-Лебрён прошла в Национальной Галерее Большого Дворца в Париже. Она была открыта до 11 января 2016 года, а затем отправилась в Музей Метрополитен в Нью-Йорк (8 февраля – 15 мая 2016) и Канадский музей искусств в Оттаве (10 июня – 12 сентября 2016). Как отмечено в рекламе, официальной художнице Марии-Антуанетты отдаются воистину королевские почести, на выставке собраны более 150 работ, включая знаменитые автопортреты, редкие картины из частных собраний, уникальный автопортрет с супругом и недавно «открытые» работы. Анонсируя выставку, организаторы привели слова художницы: *«Я по настоящему счастлива только тогда, когда рисую».*

В повести «Пиковая дама», созданной осенью 1833 года, Пушкин назвал два портрета французской художницы. Описывая спальню старой графини, автор использовал латиницу при назывании автора картин: *«На стене висели два портрета, писанные в Париже т-те Lebrun. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светлозеленом мундире и со звездой; другой – молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розой в пудренных волосах»* (Пушкин 1977–1979: VI, 224).

Указав на цветок, Пушкин актуализировал эмблему, частую в работах Виж-Лебрён, писавшей в воспоминаниях о своей вере, *«искренней, сердечной»* (Воспоминания ... 1992–1993: 135). Католики трактовали розу как выражение идеи женственности и любви, особенно выразительна эта эмблема в Шартрском соборе, расположенном недалеко от Парижа. На портретах кисти Виж-Лебрён, включая образы царственных особ России, этот цветок часто нежно розового оттенка: в волосах, в руке, на платье, на ковре, в вазе. В повести Пушкина роза соотносима с эмблематичностью

графини как представительницы своего века, отличавшегося в России франкоманией, и с карточным изображением дамы пик, держащей в руках цветок, который является знаком женской природы, контрастным свойствам масти карты и выявляющим правоту героини при наказании Германа (Балашова 2016: 763–768).

В книгах воспоминаний издания 1835 и 1836 годов Виже-Лебрён нередко называет свой дар и то, что пришло с ним в ее жизнь счастьем. В первом письме Куракиной (1 том) читаем: «... *страсть моя к живописи нимало не утихла [...] Божественному сему дару обязана я не только своим благосостоянием, но и самим счастьем...*» (Souvenir... 1835: I, 3). Лебрён использует здесь слово «bonheur», повторив его и на следующей странице в конце абзаца.

Виже-Лебрён не была только модной и известной художницей, ее образы развивались в контексте эстетики барокко и рококо, а присущая ей идеализация моделей, которая нравилась заказчикам, соответствовала принципам развивающегося романтизма. Ее мастерство проявилось и в изображении особ русского царствующего дома, особенно Елизаветы Алексеевны, супруги Александра I, увидев которую среди мраморных дворцовых колонн, она воскликнула: «*C'est Psyché! (Это Психея!)*» (Souvenir... 1835: II, 263). Особенности манеры Лебрён в представлении портретируемого видны при сравнении образа супруги Александра I на портрете кисти и ее бюста работы Гишара. Характерны и портреты Жермены де Сталь в образе Коринны и певицы Каталани.

В начале третьей главы французского текста второго тома, в котором сохраняется интонация доверительного разговора и приводятся письма, читаем: «*Non seulement je trouvais une grand jouissance à m'occuper de peinture, entourée comme je l'étais de tant de chefs-d'œuvre; mais il fallait aussi me refaire une fortune, car je ne possédais pas cent francs de rente*» (Souvenir... 1835: II, 40) (*Я не только чувствовала большое наслаждение от занятий живописью, окруженная таким количеством шедевров, но мне надо было также поправлять свои денежные дела, потому что у меня не было и ста франков ренты*).

Как опубликованные в первом томе письма Лебрён, обращавшейся к Куракиной «*chère amie*», «*ma chère amie*», «*aimable amie*», писавшей ей в завершении послания: «*mille tenders amities adieu*» (Souvenir... 1835: I, 2, 62, 63, 78), так и письмо ее к другу, помещенное во второй главе второго тома, содержит обращение «*mon amie*» (Souvenir... 1835: II, 22). Но и откровение Чарского, героя повести Пушкина, адресовано «*искренним своим друзьям*». Это его откровение выражало особое состояние героя и автора произведения.



Ахматова писала о том, что Чарский показан вне темы бедности и многих других печальных обстоятельств жизни Пушкина: «...взят только поэт» (Ахматова 1986: 149). В условиях травли, непонимания автора повести, все большей его несвободы состояние счастья представлено в повести как возможное во время творческого вдохновения, творческого процесса. Этим оно соотносимо с выраженными в воспоминаниях Виже-Лебрён ее творческими переживаниями. Еще более очевидна такая конкретизация в продолженном Пушкиным-писателем повествовании, где узнаваемы также мотивы и образы элегии «Осень», созданной в 1833 году. Состояние творчества, единственное в своем роде и благостное, распространено в повести на всех, кому известно творческое волнение: «*Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами и вы обрываете живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше, и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли. Чарский погружен был душою в сладостное забвение... и свет, и мнения света, и его собственные причуды для него не существовали. Он писал стихи*» (Пушкин 1977–1979: V, 272). «*Истинное счастье*», «*сладостное забвение*» – это восприятие творчества неоднократно и столь же откровенно высказывает французская художница в книге, вышедшей из печати в 1835 и 1836 годах и оказавшейся в руках Пушкина. Осенью 1835 года он приступил к созданию повести о Чарском, и в первой главе нового произведения назвал творчество истинным счастьем, вторя автору ставших известными ему воспоминаний и соглашаясь с ней.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Ахматова 1986:** Ахматова А.А. Две новые повести Пушкина. *Ахматова А.А. М., Сочинения. Т. 2*, 1986.

**Балашова 2016:** Балашова И.А. Характерное, типическое и эмблематичное в образе главной героини повести А.С. Пушкина «Пиковая дама». *Динамика языковых и культурных процессов в современной России*. Вып. 5. Материалы V Конгресса РОПРЯЛ (г. Казань, 4-8 октября 2016 года). СПб., 2016, стр. 763-769. [book on-line] Режим доступа: <http://gorgyal.ru/wp-content/uploads/2016/10/SROPRYAL.pdf>

**Балашова 2017:** Балашова И.А. Французский источник стихотворения А.С. Пушкина «(Из Пиндемнти)». *Пушкинские чтения – 2017*. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XXII междунар. науч. конф. СПб., 2017.

**Белкова 1992:** Белкова Г. Французский живописец при дворе трех русских императоров. *Наше наследие*, 1992. № 25.

**Бочаров 1974:** Бочаров С.Г. *Поэтика Пушкина: очерки*. М., 1974.

**Воспоминания ... 1992–1993:** Воспоминания госпожи Луизы-Элизабет Виже-Лебрён, члена Парижской Королевской Академии, Академии Святого Луки в Риме, а также Руанской, Пармской, Болонской, Санкт-Петербургской, Берлинской, Женевской и Авиньонской академий. Пер. и публ. Г. Белковой. *Наше наследие*, 1992. № 25, 1993. № 26.

**Воспоминания ... 2004:** «Воспоминания г-жи Виже-Лебрён, о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве». (1795–1801. СПб., 2004. Перевод, составление и комментарии Д.В. Соловьева.

**Женский гений живописи:** *Женский гений живописи*. Серия 2. [online] Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=v\\_O\\_VW9gyQM](https://www.youtube.com/watch?v=v_O_VW9gyQM)

**Модзалевский 1910:** Модзалевский Б.Л. *Библиотека А.С. Пушкина*. (Библиографическое описание). СПб, 1910.

**Пушкин 1949–1950:** Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений* в 6 томах. М.: Художественная литература, 1949-1950.

**Пушкин 1977–1979:** Пушкин А.С. Л., *Полное собрание сочинений* в 10 томах. Л.: Наука, 1977-1979.

**Пушкин в ... 1998:** *Пушкин в воспоминаниях современников*. СПб., Т. I, 1998.

**Словарь ... 2000:** *Словарь языка Пушкина*. М., Т. 4, 2000.

**Souvenir... 1835:** *Souvenir de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, de l'Académie Royale de Paris, de Rouen, de Saint-Luc de Rome et d'Arcadie, de Parme et de Bologne, de Saint-Petersbourg, de Berlin, de Genève et Avignon*. P., 1835. [online]. Режим доступа: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208330j> [https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Vig%C3%A9e-Lebrun\\_-\\_Souvenirs\\_de\\_Mme\\_Louise-Elisabeth\\_Vig%C3%A9e-Lebrun,\\_tome\\_2.djvu](https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Vig%C3%A9e-Lebrun_-_Souvenirs_de_Mme_Louise-Elisabeth_Vig%C3%A9e-Lebrun,_tome_2.djvu)

## MANANA GELASHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### Quest Hero in English Romantic Poetry

Quest hero, considered as one of the archetypal images in Literature, gained an interesting interpretation in English Romantic poetry. The analysis shows that Romantic poets always identify themselves with the Quest hero, even when the poem is written in the third person. Their quest in most cases turns into a psychic pilgrimage and the Quest hero becomes a “mental traveller” (W. Blake) who through the quest seeks ‘attaining of the expended consciousness” (Northrop Fry).

The article also draws some parallels between the quest of English Romantics and that of the famous Georgian poet Nikoloz Baratashvili in his “Meditations By the River Mtkvari”, “Night Over Mtatsminda”, and above all in “Merani”.

**Key words:** quest hero, romanticism, Baratashvili,

## მანანა გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### მაძიებელი გმირის ინტერპრეტაცია ინგლისური რომანტიზმის პოეზიაში

მაძიებელი გმირი, რომელიც ერთერთ უმთავრეს არქეტიპულ ხატად ითვლება ლიტერატურაში, საინტერესო ინტერპრეტაციას იღებს რომანტიზმის ეპოქის ინგლისურ პოეზიაში. რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი სუბიექტივიზმი მაძიებელი გმირის ინტერპრეტაციაშიც აისახა და მისი ყარობობა სულიერ ძიებად იქცა, რაც უპირველეს ყოვლისა იმაში გამოიხატება, რომ აქცენტი კეთდება გმირის შინაგან სამყაროზე, მისი ხედვის გაფართოებაზე, რაც საშუალებას აძლევს მაძიებელ გმირს უფრო საინტერესოდ და ყოვლისმომცველად შეიმეცნოს სამყაროს დაფარული ბუნება. რომანტიკოსთა ძიების მიზანი უპირატესად უხილავის ხილვა და ამით „ცნობიერების გაფართოებაა“ (ნორტროპ ფრაი).

რომანტიკოსთამაძიებელი გმირი მეტწილად თავად ავტორს წარმოგვიდგენს, ანუ, როგორც ჰაროლდ ბლუმმა აღნიშნა ადგილი ჰქონდა „ძიების ჩაშინაგანებას“\* (“the internalized quest”) ამიტომ მაძიებელი გმირის ბიოგრაფია და სულიერი ყარობობის ისტორია ცუპირატესად ავტობიოგრაფიულია. ამგვარი ძიებების საუკეთესო მაგალითი უილიამ უორდსუორთის შემოქმედებაა, სადაც მისი ნაწარმოებების ლირიკულ გმირს თავად ავტორი წარმოადგენს, არა მხოლოდ ლირიკულ ექსპლემში („ნარგიზები“, „თინთერნის სააბატო“), არამედ ნარატიულ პოემებშიც. ამათგან ერთერთი ყველაზე საინტერესო პოემა „პრელუდია“ (The Prelude or, Growth of a Poet’s Mind), რომელსაც უორდსუორთმა ქვესათაურად „პოეტის გონების ზრდა“ გაუკეთა და ამით მკაფიოდ მიუთითა იმ ცვლილებაზე, რაც რომანტიზმის ეპოქამ მოიტანა. კერძოდ ინტერესის ობიექტმა გარე სამყაროდან ადამიანის შინაგან სამყაროში გადაინაცვლა, რეალობა მხოლოდ სუბიექტურ პრიზმაში გატარებული სახით გახ-

\* აქ და ქვემოთ ციტატების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის

და საინტერესო და კიდევ იმით, თუ რა გავლენას ახდენს მასთან შეხება პიროვნების ზრდასა და ჩამოყალიბებაზე. თუ აქ იმასაც დავამატებთ, რომ უორდსუორთის მიზანი, როგორც მისი და კოლრიჯის ჩანაწერებიდან ვიგებთ, თავისი დროის ეპიკური პოემის შექმნა იყო, ან, როგორც თვითონ ამბობდნენ ეს წიგნი მათი ეპოქის მილტონის „დაკარგული სამოთხე“ უნდა ყოფილიყო, მით უფრო საინტერესო და ბევრისმთქმელია ის ფაქტი, რომ რომანტიზმის ეპოსის საგანი რაიმე მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენა ან ბიბლიური სიუჟეტი კი არ გახდა, არამედ „პოეტის გონების ზრდა“.

ამრიგად, ეს ნაწარმოები პირველი ნარატიული პოემაა ლიტერატურის ისტორიაში, რომლის საგანს ადამიანის შინაგანი სამყაროს ფორმირება წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორის ოდისეა საკმაოდ ვრცელ გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს (ლონდონიდან ალპებამდე,) და მასში საკმაოდ ბევრი მოგზაურობა თუ გასეირნებაა მოხსენიებული (გრასმერის მინდვრებზე სეირნობიდან დაწყებული სნოუდონის მწვერვალზე ასვლით დამთავრებული), ტექსტი შეიძლება ითქვას აბსოლუტურად გულგრილია სივრცეში გადაადგილების მიმართ და მხოლოდ იმას გადმოგვცემს, თუ ამა თუ იმ გარემოში მიღებულმა შთაბეჭდილებებმა რა როლი შეასრულა უორდსუორთის, როგორც პოეტის ჩამოყალიბებაში. ამიტომ მიუხედავად იმისა, რომ პოემაში უორდსუორთი საკუთარი სულის ბიოგრაფიას ყველა ბავშვობის შთაბეჭდილებებიდან მოყოლებული ზრდასრულობამდე და პოემის ნაწილებიც ქრონოლოგიურად არის დალაგებული, თავად პოემის ნაწილებში ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის მოძიება გაჭირდება, რადგან ავტორს, როგორც ამაზე ქვესათაურიც მიუთითებს, გავლილ გზაზე მხოლოდ ის მოვლენები და შთაბეჭდილებები აინტერესებს, რომელმაც მის პიროვნელ ზრდასა და ჩამოყალიბებაზე იქონია გავლენა.

უორდსუორთის პოეზიის ეს დამახასიათებელი ნიშან-თვისება პოემის გამოქვეყნებისთანავე აღნიშნა მისმა თანამედროვე მწერალმა და ჟურნალისტმა უილიამ ჰეზლიტმა, რომელსაც ეკუთვნის ერთერთი პირველი რეცენზია ამ პოემაზე. ჰეზლიტმა შენიშნა, რომ პოემა „იმდენად ბუნების მოვლენებს კი არ შეეხება, რამდენადაც ავტორის ემოციებს, რომელსაც ეს მოვლენები აღძრავს... ნაწარმოების საგანი მისივე ფიქრებია... პოეტი ყველაფერს საკუთარ თავშივე ხედავს... ღირშესანიშნავ საგნებსა და გარემოებებში იშვიათად თუ პოულობს საზრდოს, ჩვეულებრივ კი უკუაგდება მათ, როგორც მისი გონების შემოქმედებაში ხელის შემშლელს და მის გრძობათა მდორე, ღრმა და დიდებული დინების დამაბრკოლებელს“ (‘It is not so much a description of natural objects, as of the feelings associated with them;... his thoughts are

his real subject... He sees all things in himself. He hardly ever avails himself of remarkable objects or situations, but, in general, rejects them as interfering with the workings of his own mind, as disturbing the smooth, deep, majestic current of his own feelings”) (ჭეზლიტი 2011).

ავტორის იდენტიფიცირება მაძიებელ გმირთან ხდება არა მხოლოდ იმ ნაწარმოებებში, რომელიც პირველ პირშია დაწერილი, არამედ მაშინაც როცა ნაწარმოები მესამე პირშია. მაგ. შელის პოემაში „ალასტორი“ მთავარი გმირი ავტორივით ახალგაზრდა პოეტია, მარტოსული და ახლობლებისგან გარიყული, ბუნების მოტრფიალე და ცხოვრების საზრისის მაძიებელი. (შელიმ ამ გმირის ხატვისას თავისი ბიოგრაფიის ისეთი დეტალიც კი არ გამოტოვა, როგორც მისი ვეგეტარიანელობა იყო და პოემის პროტაგონისტსაც იგივე მიაწერა).

ამგვარი მაძიებელი გმირის საინტერესო მაგალითია ბაირონის ჩაილდ ჰაროლდიც. მიუხედავად იმისა, რომ პოემის შესავალში ბაირონი მკითხველს აფრთხილებს, რომ ჩაილდ ჰაროლდი ფიქტიური გმირია, მხოლოდ და მხოლოდ ავტორის წარმოსახვის ნაყოფი, რომელსაც რეალური პროტოტიპი არ ჰყავს და რომლის ფუნქცია ნაწარმოებისთვის ერთიანობის მიცემაა (fictitious character is introduced for the sake of giving some connection to the piece; which, however, makes no pretension to regularity. ... Harold is the child of imagination), თავად ეს გაფრთხილება მეტყველებს იმაზე, რომ ავტორმა კარგად იცის, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოები გამოგონილ პერსონაჟს ეხება, მის უკან მკითხველი თავად ავტორს დაინახავს. ჩაილდ ჰაროლდის პერსონაჟსმართლაც აქვს ნაწარმოების გამამთლიანებელი ფუნქცია, რადგან ბაირონის ამ ნარატიულ პოემას სიუჟეტი პრაქტიკულად არ გააჩნია და ერთადერთი რამ, რაც ამთლიანებს მის ოთხ ნაწილს მთავარი გმირია. მაგრამ, ეს სულაც არ უშლის ხელს იმ ფაქტს, რომ იგი ბაირონის ალტერ ეგოდ მივიჩნოთ. ცნობილია, რომ გმირის მოგზაურობის შთაბეჭდილებები თავად ავტორის ევროპაში მოგზაურობის შთაბეჭდილებებს ეფუძნება. ისიც ცნობილია, რომ ბაირონი პირველი ორი კანტოს დასრულების შემდეგ დიდხანს ყოყმანობდა გამოექვეყნებინა თუ არა ეს ტექსტი, რადგან ნაწარმოები მეტისმეტად პიროვნულად მიაჩნდა.

საინტერესო ფაქტია, რომ ბაირონმა ამ ნაწარმოებს რომანი (romance) უწოდა შუა საუკუნეებში პოპულარული ჟანრის – სარაინდო რომანის – ანალოგიით, რომელიც რომანტიზმის ეპოქაშიც პოპულარული იყო. უოლტერ სკოტის ნაწარმოებები „მარმიონი“ და „ტობის ქალბატონი“ ამ ჟანრის საუკეთესო ნიმუშებია. თუმცა ბაირონის პოემა არსებითად სხვა ტიპის ტექსტია. იგი მინიშნებასაც შეიცავს სარაინდო რომანზე და ამავე დროს ამ ჟანრის ირონიზირებასაც. ჰაროლდისათ-

ვის ჩაილდის ტიტულის მინიჭება (childe – ინგლისურად იმ ახალგაზრდას მოიხსენიებენ, რომელიც რაინდად კურთხევისათვის ემზადება) სწორედ ამგვარ ორმაგ დატვირთვას უნდა ატარებდეს: ჰაროლდი სარაინდო რომანის გმირიცაა და ამავე დროს ჰაროლიაც გმირზე. ხოლო მისი ძიება საგრძნობლად განსხვავდება სარაინდო რომანის მაძიებელი გმირის ძიებისგან. თუ ამ უკანასკნელის ძიების ობიექტი წმინდა გრაალი იყო, ჩაილდ ჰაროლდის ძიების ობიექტი საკუთარი მეა. მისი მოგზაურობა, მის მიერ მოვლილი ადგილები თავისთავად კი არ არის საინტერესო, არამედ მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, თუ რას და როგორ ხედავს პროტაგონისტი. ხოლო ძიების შედეგად მისი სულის და გონება გაფართოვდა (expanded), განათდა (enlightened) გამოცდილების შედეგად, მაგ. იმ დიდი ხელოვანთა ქმნილებების ხილვით, რომელთაც შეუძლიათ ამაღლებულის გადმოცემა (“great masters... who could raise... fountains of sublimity”)(Canto iv, 155, 159). ბაირონის მაძიებელი გმირი მარადიულს ეძიებს, იმას რასაც დრო ვერ მოერევა და ადამიანსაც მარადისობას განაცდევინებს, მაგრამ მისი გმირის ძიება სეკულარულია და ყოველგვარ რელიგიურობას მოკლებული.

ჩაილდ ჰაროლდით მაძიებელი გმირია ჯონ კიტსის ენდემიონი ამავე სახელწოდების პოემიდან (1818). მიუხედავად იმისა, რომ ჩაილდ ჰაროლდი რეალურ გეოგრაფიულ არეალში მოძრაობს, ენდემიონი კი ხან ქვესკნელში ჩაეშვება, ხან ზღვის ფსკერზე, ორივე იმ მარადიულ მშვენიერებას ეძიებს, რომელზეც კიტსი ამ პოემის დასაწყისშივე დაპარაკობს. (A thing of beauty is a joy for ever:/ Its loveliness increases; it will never / Pass into nothingness ;).

კიდევ უფრო საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ზოგჯერ პოემაში, პოეტის ერთი კი არა ორი ალტერ ეგო შეიძლება შეგვხვდეს, რომელიც ავტორის შინაგანი სამყაროს ორი სხვადასხვა წახნაგის პერსონიფიცირებას წარმოადგენს. მაგალითად უორდსუორთის პოემაში „გასეირნება“ (“The Excursion”) ორივე პერსონაჟი: ყარიბი (wanderer) და მარტოსული (solitary), მიუხედავად მათ შორის საგრძნობი სხვაობისა, არსებითად სხვადასხვა გზით მავალ მაძიებელი გმირს წარმოგვიდგენენ. მათი მიმართება ბუნების, მშვენიერების, ღვთაებრივის მიმართ საგრძნობლად განსხვავდება ერთმანეთისგან. (თვით სახელებიც, რომელსაც უორდსუორთი არჩევს მათთვის, ნათლად მეტყველებს მის ჩანაფიქრზე). პირველი პერსონაჟისთვის – ყარიბისათვის – ბუნებაში ღმერთია განფენილი და მის დიად საქმეთა ჭვრეტა მისი სულიერი ყარიბობის მიზანი და გამოცდილებაა. მარტოსულს კი იმედი გაუცრუა ყველაფერმა: საფრანგეთის რევოლუციამ, პირადმა ტრაგედიამ, ადამიანებმა. მას ცხოვრების აზრი დაუკარგავს და სასოწარკვეთას მისცე-

მია. მიუხედავად, იმისა, რომ ამ ორ პერსონაჟს შორის, ერთი შეხედვით, დიამეტრალური სხვაობაა, ისინი, ერთი ადამიანის, თავად ავტორის, სხვადასხვა მხარის პერსონიფიცირებას წარმოადგენენ. ამიტომ, სავსებით სწორია ჰარტმანის შენიშვნა, რომ „მარტოსული“ არის „ჰამლეტის ტიპის შავით მოსილი ადამიანი, რომელიც პოეტის გონების სახიფათო ნაწილს წარმოადგენს“ (‘the Hamletian man in black and a dangerous part of the poet’s mind.’) (ჰარტმანი 2003: 104).

ამრიგად, ანალიზი ცხადყოფს, რომ მაშინაც კი, როდესაც ნაწარმოები მესამე პირშია დანერგილი და მოქმედი პირი ყავს, რომანტიკოსები ახდენენ პოეტის/საკუთარი მეს იდენტიფიცირებას მაძიებელ გმირთან, რომლის ძიებები „სულიერ ყარიბობად“ (უილიამ ბლეიკი) არის წარმოდგენილი.

კიდევ ერთი, მრავალმხრივ საინტერესო გმირი ამ თვალსაზრისით კოლრიჯის მოხუცი მეზღვაურია („ბალადა მოხუც მეზღვაურზე“, 1879). კოლრიჯის მოგონებებიდან ვიცით, რომ თავდაპირველად კოლრიჯსა და უორდსუორთს ერთობლივად დაუნყიათ კაენის თემაზე მუშაობა, მაგრამ ნაწარმოები არ შექმნილა. დარჩენილია მხოლოდ კოლრიჯის მიერ დანერგილი ფრაგმენტი – „კაენის ხეტიალი“ (საგულისხმოა, რომ ამ ფრაგმენტშიც, ის რაც ავტორს იზიდავს და აინტერესებს კაენის მიერ გავლილი მძიმე გზა და ამ დროს მიღებული გამოცდებებია). ამ ფრაგმენტისავე წინასიტყვაობაში კოლრიჯი იხსენებს რა არშემდგარ ერთობლივ ჩანაფიქრს, წერს, რომ „კაენის ხეტიალის“ ნაცვლად „მოხუცი მეზღვაური დაინერა“.

მეორე იმპულსად ავტორი „მარად ურიას“ ასახელებს. კოლრიჯის დღიურებში ჩანანერი გვამცნობს, რომ იგი ამ თემის დამუშავებას აპირებს, ხოლო „მოხუცი მეზღვაურის“ შექმნიდან რამდენიმე წლის შემდეგ აღნიშნავს, რომ მოხუცი მეზღვაური მისთვის ყოველთვის მოხეტიალე მარად ურიას წარმოადგენდა (კოლრიჯი 1957: 45).

ბიბლიურ ლეგენდას კაენზე და გვიანი შუასაუკუნეების ქრისტიანულ ლეგენდას „მარადი ურიის“ – აჰსაფერის შესახებ ერთი რამ აერთიანებს: ცოდვა, რომელიც სიცოცხლითა და მარადი ხეტიალით უნდა გამოისყიდოს. სწორედ ნიშანდებულის ხვედრი, გზის, როგორც გამოცდისა და განსაცდელის და ამავდროულად ძიებისა და პიროვნული გამოცდილების მიღებისა და ზრდის პარადიგმული ხატის გაგება არის ის, რაც შეითვისა ამ იმპულსებიდან კოლრიჯის ნაწარმოებმა. მოხუცი მეზღვაურის მიერ ჩადენილი ცოდვა ალბატროსის მკვლევლობის სახით, მისი სასჯელი და უკან დაბრუნება, ყველაფერი იმას ემსახურება, რომ მან თავისი ამბავი უნდა სხვებს უამბოს, სიტყვა მიიტანოს და თავისი გამოცდილება სხვას გადასცეს.

ამრიგად, რომანტიკოსების მაძიებელი გმირის სულიერი ძიებები, როგორც წესი თვალსაზრისის გაფართოებასა და უხილავის ხილვას ლამობს. კოლრიჯმა ყველაზე სრულყოფილად ჩამოაყალიბა ეს აზრი თავის თეორიულ ნაშრომებში, რომელშიც ინგლისური რომანტიზმის ესთეტიკამ თეორიულად გაფორმებული სახე მიიღო. კოლრიჯს მიაჩნდა, რომ ხელოვნების დანიშნულება *Natura naturans*-ს წვდომაა წარმოსახვის საშუალებით და არა *Natura naturata*-ს ასლის შექმნა.

პოეტურ შემოქმედებას კოლრიჯი „ღვთაებრივად სიმამაცეს“ („ოდანა რმავალწელს“) უწოდებს. ამდროსადამიანის გონების ჩვეულებრივ შესაძლებლობათა საზღვრები ფართოვდება დამასაშუალებად ქვეყანა უხილავი იხილოს. სწორედ ასეთი სულიერი მდგომარეობაა დახატული ექსპი: „ოდანა რმავალწელს“, „ჩატერტონის სიკვდილზე“, „კუბლახანის“ და სხვ. მაგალითისათვის მხოლოდ „კუბლახანის“ ფინალი ციკმარებს, სადა ცტრანსში შესული შემოქმედის გრანდიოზული სურათია და ხატული განენილი თმითა და ანთებული თვალებით რომელიც აღტაცებასთან ერთად კრთომასაც ინვესტმნახველში. რადგანაც მან უხილავი იხილა, სამოთხის რძედათა ფლის ცვარნამიი გემა (თაფლი დარძენი ციაცის მრავალს აუკუნოვანის იმბოლოა).

პოეტის ღვთაებრივ დანიშნულებასა და მის უნარზე ბუნების დაფარული იდუმალეობა იხილოს და გამოსახოს, ყველა რომანტიკოსი თანხმდება. შელი „ალასტორის“ წინასიტყვაობაში წერს, რომ მისი გმირი „მაძიებელი გენიაა, რომელსაც წარმოსახვა მიუძღვის... იგი ცოდნის წყაროს დასწავებია, მაგრამ წყურვილი კი ვერ მოუკლავს.“ („adventurous genius led forth by an imagination ... He drinks deep of the fountains of knowledge, and is still insatiate.“). მისი პოეტი განდევილია და მარტოობასა და ბუნების შემეცნებაში ეძიებს ცოდნას, თუმცა ცოდნა, რომელსაც რომანტიკოსები ეძიებენ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მივიჩნიოთ მეცნიერულ შემეცნებასთან, როგორც ამას ქეითლინ საზერლი აკეთებს, რომელსაც მიაჩნია, რომ შელის პოემა იმით განსხვავდება სხვა რომანტიკოსებისგან, რომ უფრო სამეცნიერო ძიებას ისახავს მიზნად (a more scientific quest) (საზერლი 2017: 126).

პირიქით, რომანტიკოსები მეცნიერებას სამყაროს შეზღუდულ ხედვად მიიჩნევენ და თვლიან, რომ მხოლოდ ხელოვნებას შესწევს სამყაროს იდუმალეობაში შეღწევის უნარი. ეს აზრია გამოთქმული შელის ამ პოემაშიც, ისევე როგორც მის თეორიულ ტრაქტატში „პოეზიის დაცვა“: „პოეზია მართლაც ღვთაებრივი რამაა. იგი ერთსა და იმავე დროს ცოდნის ცენტრიცაა და მისი გარშემონერილობაც. იგი ყველა მეცნიერებას მოიცავს და მას ყველა მეცნიერებამ უნდა მიმართოს.“ („Poetry is indeed something divine. It is at once the centre and circumference of knowledge; it



is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred.”).

ეს აზრი ორგანულია ყველა რომანტიკოსისთვის. ძიების შედეგად მოპოვებული ცოდნა არ არის ლოგიკური, ემპირიული ცოდნა. უფრო მეტიც რადიკალურად განსხვავდება და წინააღმდეგობაში მოდის მასთან. ბლეიკი მუდმივად ხაზს უსვამდა, რომ მატერიალიზმი ხელს უშლის ადამიანს ირაციონალური, დაფარული სამყაროს ხეივანში და ადამიანის დაცემის მიზეზად ამ განხეთქილებას მიიჩნევდა. ემპირიული ცოდნის პერსონიფიცირებად მის პოეზიაში ხშირად ნიუტონის წარმოგვიდგება „ღმერთმა დაგვიფაროს ცალსახა ხედვისა და ნიუტონის ძილისგან“ („Pray God us keep / From Single vision & Newton’s sleep!“ ხოლო „ნიუტონის სინათლის ნაწილაკების“ ანტითეზად ისრაელის ქვიშიან სანაპიროზე გაშლილი კარვებიდან გამოშუქებულ სინათლეს მიიჩნევს, როგორც სამყაროს საკრალურ-ინტუიტიურ ხედვას.

ცნობილია კიტსის ხატოვანი გამონათქვამი, რომ ნიუტონმა „ცის-არტყელის პოეტურობა მოკლა, იმით, რომ ცისატყელა პრიზმაში გადატეხილი სხივის ფერებზე დაიყვანა.“(Newton ‘has destroyed all the poetry of the rainbow, by reducing it to the prismatic colours.’). (ჰეიდონი 1929: 231). რაც ასევე ცხადად მიუთითებს იმაზე, რომ რომანტიკოსთა მადიებელი გმირი ემპირიულ ცოდნას არ ეძიებს.

ყოველი გზა ბუნებრივია ბადებს კითხვას საით. მიუხედავად იმისა, რომ რომანტიკოსთა მადიებელ გმირს გზა არანაკლებ აინტერესებს, ვიდრე ამ ყარიბობის შედეგი, მაგრამ ყველა გზა სადღაც მიდის, მაშინაც კი, თუ თავად მოგზაურმა არ იცის საით მიემართება. რომანტიკოსების პოეზიაში გზა ხშირად დაკარგულია (“way is often lost” (Endymion, II, 565). ხოლო რაც პოეტმა ამ გზაზე იხილა, იმის სიტყვებით გადმოცემა ძნელია: როგორც კიტსი ამბობს: „მეტისმეტად დიადის, რომ მოკვდავის ენამ გადმოგვცეს, და კალამმა ჩაწეროს.“(“Too huge for mortal tongue, or pen of scribe.” “The Fall of Hyperion”).

როგორც უორდსუორთი წერს ტრაგედის იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვანი იმდენად მძაფრად გრძნობს და ხედავს, რომ ამ აღქმით გამოწვეულ შეგრძნებათა სიუხვე არღვევს ბალანსს:

...often sees  
Too clearly; feels too vividly; and longs  
To realize the vision, with intense  
And ever-constant yearning – there – there lies  
The excess, by which the balance is destroyed.

არ არის გასაკვირი, რომ შელიმ სწორედ ეს სიტყვები გამოიყენა „ალასტორის“ წინასიტყვაობაში, რადგან შელის პოეტიც იგივე პრობლემის წინაშე დგას, სიტყვა უძლურია გადმოსცეს მისი განცდები. ამიტომ იგი ბოლოს ასკვნის, რომ ძიება უშედეგოა და „დროის ფუჭად ფლანგვა“ (“weary waste of hours”)(245). ამიტომაც, რომ მაძიებელ გმირთაშორის ერთერთი ყველაზე ტრაგიკული სახე – ბაირონის მანფრედი – უკვე ცოდნას კი არ ეძიებს, რომლის ამაოებაშიც იგი დარწმუნებულია, არამედ თავდავინყებას. ბაირონის მანფრედის ფაუსტური ძიების დასკვნა ის არის, რომ ცოდნა მხოლოდ ვაება მოაქვს, რადგან ცოდნის ხე სიცოცხლის ხე არ არის. (“Sorrow is knowledge..../The tree of Knowledge is not that of Life.”(Act I, Scene I)

რომანტიკოსთა კეთილშობილი და ამაღლებული ძიება, სურვილი გარღვევის, შემეცნების საზღვრების გაფართოების, და ღვთაებრივი სიბრძნის, მშვენიერების, სიყვარულის წვდომის მეტწილად ტრაგიკული შედეგისაა. მაშინაც კი, როდესაც ასეთი გარღვევა ხდება და მაძიებელი გმირი წამიერად ეზიარება მშვენიერებას, ამგვარი გამონათებები იშვიათია და ხანმოკლე, ხოლო გზა მისკენ სავალი რთული და დანაკარგებით მოფენილი.

ბარათაშვილის „მერანში“ გამოხატული რწმენა, რომ მისი განწირული სულისკვეთება ცუდად არ ჩაივლის, და მისი ყარობობა გზამკვლევი იქნება სხვათათვის, რომ „მომესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“ სხვადასხვა ფორმით გვახვდება ინგლისელი რომანტიკოსების პოეზიაშიც. უორდსუორთი „პრელუდიაში“ მისი პოეზიის მიზნად იმას მიიჩნევს, რომ სხვებს ასწავლოს იმის სიყვარული, რაც თავად უყვარს და აჩვენოს მათ რომ ადამიანის გონება შეიძლება იყოს ათასჯერ უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე მთელი გარე სამყარო (“What we have loved /others will love and we will teach how.”). კოლრიჯის „ბალადა მოხუც მეზღვაურზე“-ს პროტაგონისტი დაწყევლილია იმით, რომ მან პერიოდულად უნდა უამბოს თავისი ამბავი სხვას და ამით გადასცეს სხვას ის გამოცდილება, რაც თავად შეიძინა. და თუმცა რომანტიკოსები საკრალურ ტექსტებს არ ქმნიან, მაგრამ ამგვარი გადაცემა სხვაზე ცოდნისა და სიყვარულის, რომელიც მათ თავისი სულიერი ძიების შედეგად მოაგროვეს, გარკვეული სახით ინიციაციას წარმოადგენს.

სულიერ სფეროში, რომანტიკოსებმა პირველებმა მოსინჯეს ადამიანის შინაგანი სამყაროს სრულიად უცნობი სფეროები, რომლის გამოხატვამაც, ბუნებრივია გარკვეული სიძნელეების წინაშე დააყენა ისინი. ადამიანის ცნობიერების საზღვრების გაფართოება, უხილავის ხილვისკენ ლტოლვა, რაციონალიზმის ბატონობის შემდეგ სამყაროს ინტუიტიური წვდომის აღორძინება, ახალ გრძნობათა და განცდათა

გადმოცემის მცდელობა ახალ გამომსახველობით ფორმებს მოითხოვს; ამ სირთულეებს თვითონაც კარგად აცნობიერებდნენ: კოლრიჯისადმი მიძღვნილ ლექსში უორდსუორთი წერდა, აქამდე უცნობი სიტყვები და ფერები დამჭირდებაო. კოლრიჯი კი შექსპირზე ნაკითხულ ლექციებში ადარებდა რა ერთმანეთს ძველ მწერლობასა და ახალ თაობას შენიშნავდა, რომ ძველ მწერლებს „ელეგანტურობა, პროპორციის დაცვა, ღირსება, დიდებულება ახასიათებთ. თანამედროვეები კი – უსაზღვრობას ეძიებენ და ამიტომ მის გამოსახატავად განუსაზღვრელს მიმართავენ: ბუნდოვანი იმედი და შიში, ვნებათაღელვა, უსასრულობაში ხეტიალი – აი, რა ახასიათებს ახალ თაობას.“

სიბრძნის წვდომას, შემოქმედებით პროცესს, მშვენიერების გამოცხადებას, რომელსაც რომანტიკოსთა მაძიებელი გმირი ესწრაფვის, რომანტიკოსების პოეზიაში მუდმივად თან ახლავს შიშისა და კრძალვის შეგრძნება. ლიტერატურის ისტორიაში ძნელად თუ მოიძებნება ისეთი ავტორები, როგორებიც რომანტიკოსები არიან, რომლებმაც ასეთი ძალით გამოხატეს შტაგონებისაკენ ლტოლვა, უხილავის ხილვისაკენ სწრაფვა დაამავედროს ძრწოლა ხილულის სიღაღისა და ღვთაებრიობის წინაშე.

### **დამონებიანი:**

**ბლუმი 1970:** The Internalization Of Quest-Romance. In: *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, ed. Harold Bloom. NY: WW Norton.

**საზერლი 2017:** Southerly, Kaitlin Gowan. A Romantic Scientist in Percy Shelley's Alastor. In: *Romantic Rapports. New Essays on Romanticism across the Disciplines* Edited by Larry H. Peer, Christopher R. Clason, pp. 123-137.

**უორდსუორთი 1978:** Wordsworth, W. *The Prelude*. A Parallel Text. Ed by J.C. Maxwell. Penguin Books, 1978

**ჰარტმანი 2003:** Hartman, G. H. The Excursion. In William Wordsworth. *Comprehensive Biography and Critical Analyses*. edited by Harold Bloom. Chelsea House Publishers. 2003. p. 89-118

**ჰეზლიტი 2011:** Hazlit, W. Observations on Mr. Wordsworth's poem, 'The Excursion.' <http://www.blupete.com/Literature/Essays/Hazlitt/RoundTable/Wordsworth.htm>

**ჰეიდონი 1929:** Haydon, B. "Ch. XVII 1816–1817". In Alexander P. D. Penrose. *The Autobiography and Memoirs of Benjamin Robert Haydon 1786–1846 Compiled from his "Autobiography and Journals" and "Correspondence and Table-Talk"*. Minton Balch & Company, New York.

**KONRAD GUNESCH**

*Dubai, United Arabs Amirate*

*American University in the Emirates, Dubai*

## **Romanticism's Engagement with Foreign Languages and Culture-Specific Poetry and Prose ...**

While Byron is often seen as the epitome of the Romantic author, Goethe was one of the few Western Romantic writers focusing his cultural and linguistic attention on the Arabic area. This paper analyzes and compares selected elements of Byron's and Goethe's work, life and world-view from the conceptual viewpoint of cosmopolitanism as the contemporary cultural identity form of world citizenship, based on a literature matrix of what constitutes a cosmopolitan person, for instance engagement with specific cultural diversity. Empirically, the paper links up with a previous study of the author establishing three new types of cosmopolitan individuals, called "Advanced Tourists", "Transitional Cosmopolitans", and "Interactive Cosmopolitans". The paper then analyzes and compares whether, to what extent and degree, and with which limitations Byron's and Goethe's linguistic and literary engagement, and in Goethe's case specifically his engagement with Arabic language and literature, fulfill the requirements of, and can inspire contemporary cosmopolitanism.

**Key Words:** Romanticism, Goethe, Byron, Arabic, Multilingualism, Cosmopolitanism.

### **1. Introduction: Revealing and Comparing Byron and Goethe**

Lord George Gordon Byron (1788-1824) is often seen as the epitome of the Romantic author, and discussed as an example of cosmopolitanism in the literature. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), commonly recognized as Germany's greatest writer and poet of all times, was one of the few writers of Western Romanticism who focused their cultural and linguistic attention on the Arabic area, considering it as an example for the meeting of East and West (Miller 2016: 908). This seems especially relevant since Goethe is considered to have coined the term "world literature" in the sense of modern comparative literature studies (Mommsen 2014: ix). For our comparison, we first look at Byron and Goethe from the conceptual viewpoints of multilingualism as mastering languages in a certain number and degree, and of cosmopolitanism as the contemporary cultural identity of world citizenship. Empirically, we then link

up with a previous study of the author, which had established three new types of cosmopolitans beyond the existing literature, called “Advanced Tourists”, “Transitional Cosmopolitans”, and “Interactive Cosmopolitans”. We conclude by evaluating both Byron’s and Goethe’s linguistic and literary engagements with Arabic language and literature against contemporary multilingualism and cosmopolitanism. These timeless learning ideals are deemed to be ever more relevant in our globalizing world, as are Byron and Goethe as poets, writers and scholars. Hence literary, linguistic, cultural and educational studies, scholars and practitioners could benefit, and aspiring writers, students and teachers of language and literature could be inspired not only by their achievements, but also by their limitations. Therefore, we will compare these two poets to those students in terms of multilingualism, cosmopolitanism, and inspiration for international education.

## **2. Cosmopolitanism and Romantic Passion for Language and Cultural Learning**

Some stress that a “mix of passion and rigour, of enthusiasm and analysis... is necessary in language learning, and indeed in any type of considered literary expression (which is any expression that puts language to fine use)” (Halliday 2003: 82). Others highlight that “a ‘Romantic’ disposition places the individual at the heart of the language-learning project, accentuating the personal value of the cultural encounter” (Ros i Solé and Fenoulhet 2013: 257). They further this argument in that “Romanticism...can play out in language learning” to the extent that “studying and entering a new languaculture can also be a way of living more intensely...Language learning then can act as an affective force that mediates between reason and passion...Language learners therefore... engage with difference and work out new meanings in the here and now” (Ros i Solé 2016: 40-41). One could see Romantic cosmopolitanism as related to such passion for language and cultural learning: in her 2009 book, *Romantic Cosmopolitanism*, Wohlgemut maintains that “the early nineteenth-century figure of the cosmopolitan derives in large part from philosophical tales of the Enlightenment such as Montesquieu’s *Lettres Persanes* (1721), Swift’s *Gulliver’s Travels* (1726), Voltaire’s *Candide* (1759), and Goldsmith’s *Citizen of the World* (1762)” (Wohlgemut 2009: 95). She broadly defines a citizen of the world, or cosmopolitan, as a person who fluidly moves between cultural spheres, exchanging them at will for home countries and cultures (2009: 97).

### **2.1 Byron and Romantic Cosmopolitanism**

Several authors specifically link Byron to cosmopolitanism in a version they label “Romantic cosmopolitanism”. In her 2009 book, *Romantic Cosmopolitanism*, Wohlgemut generally maintains that “the early nineteenth-century

figure of the cosmopolitan derives in large part from philosophical tales of the Enlightenment such as Montesquieu's *Lettres Persanes* (1721), Swift's *Gulliver's Travels* (1726), Voltaire's *Candide* (1759), and Goldsmith's *Citizen of the World* (1762)" (Wohlgemut, 2009, p. 95). Wohlgemut then specifically describes the English poet Lord Byron as a self-declared citizen of the world. She broadly defines a citizen of the world, or cosmopolitan, as a person who fluidly moves between cultural spheres, exchanging them at will for home countries and cultures (p. 97). She analyzes Byron's *Child Harold's Pilgrimage* as an example of someone who left their country without much regret or looking back (pp. 100ff.) .

In her 2009 article *Byron and Cosmopolitanism*, Esterhammer points out that "Byron is of particular interest in this context because he abandoned his potential political career in England in favour of more covert political involvement in resistance movements in Italy and Greece, then wrote his Mediterranean experience into best-selling and epoch-making literature, especially the long poem *Don Juan*" (2009, p. 114). She then stresses some of Byron's literary and lived experiences: "For Byron...encounters with otherness in life and in literature habitually take verbal form, including conversation and foreign-language acquisition. Byron wrote *Don Juan* as an expatriate, while living mainly in Venice, coming to terms with life in Italian, and intentionally engaging with linguistic foreignness. Before beginning the poem, he spent several months studying modern and ancient Armenian at the Armenian monastery in Venice, having been attracted to this challenge precisely because of the difficulty and strangeness of the Armenian language" (2009, p. 114, referring to his *Letters*, 5: 137).

Esterhammer concedes that, purely on a story level, *Don Juan* "stages encounters with strangers and their cultures, performing these encounters in terms of tourism and imperialism, piracy and rescue, love and language-learning... speaking Spanish, dressed up by the islanders to look 'like a Turk, Or Greek' (2.160), and craving an English beefsteak breakfast" (2009, p. 119). However, Esterhammer summarizes Byron's cosmopolitanism as a foremost literary and theoretical dimension: "Byron's literary language thus performs experiences of border-crossing...Byron's poetry can open up an alternative genealogy for cosmopolitanism – a way of recovering, alongside Romantic nationalism, a Romantically ironic theorization of cultures in contact" (2009, p. 120).

Additionally, from what Wohlgemut reports from Byron's own travel writing, his also seems to have been a rather self-centered and Eurocentric position, combined with an explicit superiority complex, for instance when he writes in his *Letters*: "Here I see and have conversed with French, Italians, Germans, Danes, Greeks, Turks, Armenians...and without losing sight of my own, I can judge of the

countries and manners of others. Where I see the superiority of England (which by the bye we are a good deal mistaken about in many things) I am pleased, and where I find her inferior I am at least enlightened” (Letters, 2: 3, 35).

By contrast, we receive no clues as to Byron’s personally successful, or just attempted, interactive and in-depth engagements with both a target language and a target culture, as would correspond to our model of interactive cosmopolitanism below.

## **2.1 Goethe and Arabic Cultural Engagement**

Goethe first started to read the Holy Qur’an in 1770-71, in his early twenties, and to practice Arabic handwriting. (Mommsen 1967: 15 and 2014: 4, 12-14). Yet only in his mid-sixties, in 1814, he went beyond the script and seriously considered learning Arabic (Einboden 2014: 60-61; Mommsen 2014: 13). He then spent around a decade learning Arabic, in hours of daily practice, for example copying verses from the Holy Qur’an, in 1815 (Einboden 2014: 61-62). In 1814, upon receipt of the Persian poet Hafiz’s Divan, he decided to write what became the 1819 West-Eastern Poetry Collection (West-Östlicher Divan in German) (Einboden 2014: 63-64), a collection of 250 poems in oriental style (Mommsen 1967: 12, 122). Goethe’s famously expressed: “Hafiz has no peer” (Bell 2003: back cover). Hafiz was the poetical surname of Shemsuddin Mahammad, who lived in Shiraz in the early fourteenth century, the dates of his life put between 1315 and 1390 (Avery 2010: ix; Bell 1928: 1 and 2003: 1; Bicknell 2012: 8). According to Lewisohn (2010: xix), Hafiz’s timeless appeal lies in his accessibility, allegedly greater for today’s Persian-speakers than Shakespeare is for English speakers. Witteveen (1999: 9) holds Hafiz’s poetry to be even more beautiful than that of his famous countryman Rumi. All this might account for Goethe’s fascination with Hafiz, across the four centuries that separated them.

## **2.2 Goethe and Arabic Language Learning**

Goethe mastered seven languages already as an adolescent: publishing in his native German, he corresponded in English and French, had a comfortable reading knowledge of classical Latin and Greek, and admittedly struggled with Hebrew in high school (Ullendorff 2001: 470-473), besides deepening Italian during his later published Italian Journey. Regarding Arabic, we know from contemporary sources relying on accounts of Goethe’s peers as well as of his remaining handwriting manuscripts and practice sheets that Goethe combined the study of Arabic with a deep reading of the Qur’an, practicing the Arabic script at

every opportunity, given his limiting schedule. Müller (2014: 19-20) accounts: “While Goethe poetically reflected himself in the figure of Hafiz in the *Divan*, he used the manuscripts themselves for an act of profane writing magic: he tried to familiarize himself with writing Arabic characters. His immersion in the spirit of oriental calligraphy was disconnected from actually understanding the verses he copied. But the copyist wanted to absorb the combination of the spirit, word, and script: ‘I’m so close to learning Arabic. I want to at least practice the lettering enough to be able to copy the amulets, talismans, Abraxas and seals in the original script. In no other language are spirit, word and letter embodied in such a primal way.’” Mommsen (2014: 122) holds that “Goethe would not have achieved the penetrating insight of that final sentence without studying those manuscripts that had come to him by chance”.

### **3. Cosmopolitanism’s Conceptual Framework**

#### **3.1 Cosmopolitanism’s History and Transdisciplinarity**

Historically, cosmopolitanism has been especially intensely debated during the time of the Greek Stoics of the 1st and 2nd century BC, in the seventeenth/ eighteenth century, and since the 1990s (see Appiah 2006: xiii-xv; Carter 2005: 15-28; Grovogui 2005: 103; Mazlish 2005: 101). Multiple possible definitions across various disciplines have changed over the course of those historical periods (see Trepanier and Habib 2011: 5; Brennan 2001: 76; Pollock et al. 2002: 1; Dharwadker 2001: 1). Our cosmopolitanism is a literature synthesis in form of a topics matrix, enriched by considerable critical thinking, and describing a cultural individual identity as relevant for today’s writers, teachers and students.

#### **3.2 Cosmopolitans being at Home in the World**

Cosmopolitans “feel at home in the world” (see Brennan’s 1997 book, *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*), or an interest in or engagement with cultural diversity by straddling the global and the local spheres in terms of personal identity, with one foot in each sphere, finding a balance in which the global is decisive without having to dominate all the time.

#### **3.3 Cosmopolitan Global-Local Continuum**

While persons that we typically see as “locals” may not be interested in cultural diversity, “cosmopolitans” consciously value, seek out and try to access local cultural diversity (Hannerz 1990: 237, 249-250; Pollock 2002: 17). This



could be visualized as a continuum along which the cosmopolitan can advance, and which also serves to distinguish between different cosmopolitans with respect to their local competences, as well as between different degrees of competence (and local cultures) within the same cosmopolitan person.

### **3.4 Cosmopolitan Openness and Engagement**

A key characteristic of cosmopolitanism is “a willingness to engage with the Other, an...openness toward divergent cultural experiences” (Hannerz 1992: 252; similarly Papastephanou 2002: 69-70). Yet the individual cosmopolitan is free but not obliged to endorse that culture positively, either in its entirety or with respect to components of it. Regarding the preceding three matrix issues (3.2-3.5), Byron and Goethe seem to differ in several interesting ways: while Byron was more actively involved in different geographical locations while Goethe engaged with the Arabic language and culture mainly at home, yet Goethe, in his literary pursuits was more interested in the Arabic world and literature, and consequently actively and personally sought out and appreciated the corresponding linguistic and religious diversity that he encountered.

### **3.5 Cosmopolitan Effort and Elitism**

Cosmopolitanism might require personal effort. Bruckner calls it “finding joy and strength in overcoming habitual limits” (1996: 247), giving examples of poets and writers struggling to acquire or express themselves in their foreign language. One could see cosmopolitan effort as requiring all the personal resources aspiring to elements of the cosmopolitan matrix. As for elitism, Brennan puts forward “the unalloyed goodness of the ‘cosmopolitan’” and argues that “in the English language, its connotations have been relentlessly positive: ‘free from provincial prejudices’, ‘not limited to one part of the world’, ‘sophisticated, urbane, worldly’” (1997: 19). Some characterize cosmopolitans as “people with credentials, decontextualised cultural capital” (Hannerz 1990: 246 and 1996: 108), while some see “intellectuals” as typical examples of cosmopolitans and in turn naming intellectuals at the same time as the typical example of transnational professionals (Robbins 1998: 254). Here, Goethe’s explicit and literary documented efforts at learning the Arabic language are relevant. Regardless of the degree of success of the outcome, in this case Goethe’s degree of fluency or mastery of the language, he would have at least credibly and culturally sublimated any linguistic shortcomings with his literary engagement with the Muslim world, in his West-Eastern Divan.

### **3.6 Cosmopolitanism's Relationship to Traveling and Tourism**

Cosmopolitan traveling is indispensable for first-hand experiences of cultural diversity (Beck 2000: 96; Clifford 1992: 103), yet only if combined with "connaissance" (connoisseurship) and a cultural engagement that differentiates it from mere tourism (Hannerz 1996: 105; Robbins 1998: 254). "Typical tourism" is often limited to holiday stereotypes and cultural clichés with respect to the target culture (Bruckner 1996: 247-249; Carter 2001: 77). This could likewise be considered a continuum, showing individuals between stages of tourism towards stages of cosmopolitanism. While both Byron and Goethe traveled extensively in connection with their writing, Goethe's comparably more extensive real-life travel related to his writing resulted in his 1816 account *Italienische Reise* (Italian Journey), which was itself undertaken between 1786 and 1788. Here, we focus on his expressions of deep linguistic engagement, which are foremost found in relation to his Arabic learning.

### **3.7 Cosmopolitanism and the Question of Home**

For the cosmopolitan, "home" might not necessarily be the "home culture" any more, but take on an entirely new meaning (Hannerz 1990: 240, 248 and 1992: 253-254 and 1996: 110), or combine several locations or perceptions of home, while it logically probably cannot be just about "everywhere". Our empirical part sheds new light on the array of cosmopolitan homes, specially mediated by the linguistic abilities of our interviewees.

### **3.8 Cosmopolitanism's Relationship to the Nation-State**

Due to the etymological classical Greek origin of *kosmou politês*, "citizen of the world" (Appiah 2006: xiv; Carter 2005: 21; Kemp 2011: 23; Werbner 2008: 2), some reject any cosmopolitan attachments or loyalties beneath an all-encompassing global humanity. By contrast, a more moderate "rooted cosmopolitanism, or... cosmopolitan patriotism" (Appiah 1998: 91) stresses loyalties and ties to smaller geographical or cultural entities, such as nation-states, local communities, or families. Also, etymologically the concept of internationalism (as "between and among nations") cannot easily explain (as can the cosmopolitan "feeling at home in the world") why a person's home might be outside of one's nation-state, or in several parts of the world. Likewise, cosmopolitanism can easier capture cultural issues below or above the nation-state, such as local cultural diversity in regions or cities, or world-spanning identities. All this makes cosmopolitanism far more transnational than internationalism, and more suitable for aspiring to a globalized identity that transcends nation-states in the sense of world citizenship.

### **3.9 Cosmopolitanism and Globalization**

While globalization is associated with cultural uniformity (Sifakis and Sougari 2003: 60) just as much as with diversity (Scholte 2000: 23), cosmopolitanism actively seeks out diversity. Also, the globalization debate started only in the 20th century (Scholte 2000: 16), while cosmopolitanism's historical roots are much longer.

Regarding the preceding three matrix issues (3.7-3.9), we have earlier seen Byron openly adhere to his English roots, whereas Goethe, by contrast, had occasionally in his life expressed a discomfort at the limitations of a purely German educational context. While for neither of them vehement or explicit real-life expressions or proclamations of internationalist attitudes are transmitted, their well-renowned real-life actions speak for themselves: Byron's self-sacrificing participation in Greek independence, and Goethe's coining of the term "world literature" more than fulfil the previous two categories, in both lived and literary terms.

Regarding the preceding four matrix issues (3.7-3.9), Goethe had occasionally in his life expressed a discomfort at the limitations of a purely German educational context. Besides, having coined the term "world literature" more than fulfil the transnationalist requirement. Finally, globalization being a contemporary concept and research category which neither Byron nor Goethe could have foreseen or fulfilled, it is therefore of exclusive and unique importance and responsibility for modern-day citizens in any part of the world, including linguistic and literary students and scholars.

### **3.10 Summary of the Cosmopolitan Literature Matrix**

A cosmopolitan person's areas of concern serve as a reference for empirical investigation, for placing Goethe in context, but also for literally and culturally interested students and scholars:

- 1) Straddling of the "global" and the "local" spheres as a world citizen;
- 2) "Connaissance" (connoisseurship) regarding local cultural diversity;
- 3) General willingness and openness towards that cultural diversity;
- 4) Possible sense of personal effort to achieve a cosmopolitan identity;
- 5) Mobility to travel, just not only with a "typical tourist" attitude;
- 6) Notions of "home" that can be extremely varied, just not everywhere;
- 7) Nation-state attitude between "rooted" and "unrooted" identity;
- 8) Transnationalism beyond inter-nation-state limitations; and finally,
- 9) Globalization attitudes favoring cultural diversity over uniformity.

#### **4. Method of Investigation: Linking Multilingualism and Cosmopolitanism**

Out of an overall sample of forty-eight international, post-graduate students at the University of Bath in England, pre-chosen for their multi-linguistic competence, I chose the eleven most multilingual ones via a self-assessment questionnaire of each one's language learning history and ability, with quantitative and qualitative criteria requiring advanced working knowledge in at least three foreign languages beyond the mother tongue. This was based on literature definitions requiring the mastery of "at least three foreign languages" (Apeltauer 1993: 275), while conceding that in such scenarios "it is inappropriate to expect near-native speaker competence" (Morgan 2001: 46). All our interviewees, between 22 and 27 years of age, had advanced working knowledge of between three and five foreign languages, in all four skills of reading, writing, listening and speaking. Goethe easily fulfils these requirements with his applied working knowledge of four, and reading knowledge of two further languages. However, we miss detailed accounts as to Byron's actual language mastery, outside of for instance a multitude of multilingual character voices in some of his works such as *Don Juan*.

The sample choice reflected that the literature on the identity of multilingual persons is mostly unrelated to cosmopolitan identity. Authors merely find that they are "acquiring a different cultural identity in every language" (Kotchemidova 2000: 130), or that they "have a richer repertoire of linguistic and cultural choices and could fine-tune their behavior to a greater variety of cultural contexts" (Stroińska 2003: 97). Only two writers describe their linguistic identities in plastic but still basic terms, such as "strata" or "layers of a cake" or of "an onion" (Bassnett 2000: 66-71; Steiner 1998: 12-127). Overall, more research is needed on the identity of multilingual persons (Aronin and Ó Laoire 2004: 12; Gunesch 2008: 74-81 and 2013: 178). Only one author links cosmopolitanism to linguistic development, giving examples of writers and poets who learned and prominently used foreign languages in their works, such as Vladimir Nabokov (Bruckner 1996), but taking for granted that his sketchy cosmopolitan model has a lot to do with language learning. Hence our interviews were exploratory, in-depth, semi-structured and covert, as the topic of "cosmopolitanism" was explored in a non-guiding manner to ensure full validity for any established links between the multilingualism of the interviewees and their revealed cosmopolitan personal cultural identity.

## **5. Empirical Research: Analysis and Synthesis**

With the student interviewees expressing themselves freely about their language attitudes, against the background of the cosmopolitan literature matrix categories, which were treated as interpretive and flexible tools rather than fixed categories, it was possible for a pattern of three broad ideal types of (multilingual) interviewee profiles to emerge, which I called “Advanced Tourist”, “Transitional Cosmopolitan”, and “Interactive Cosmopolitan”:

1) Even if the advanced tourist is not the “simple tourist” of the literature any more, some interviewees revealed functional mastery concerns, consumerist attitudes, or national identities in ways that limited their willingness to engage with the diversity of target cultures.

2) The transitional cosmopolitan is located somewhere between the tourist and the cosmopolitan on the continuum, but developing over the matrix categories towards the third type, the interactive cosmopolitan.

3) The interactive cosmopolitan reveals advanced forms of interactive and integrative behavior and mindset, fitting the ideal-typical cosmopolitan literature requirements, especially by displaying an open-minded, flexible, self-critical, as well as giving or sharing attitude.

These three ideal profile types were then compared to each other via an empirical synthesis. To show the elements of the analysis and synthesis, each below paragraph quote corresponds to an individual interviewee; stacked quotes highlight the process of the empirical synthesis.

### **5.1 First New Ideal Type: Advanced Tourist**

The advanced tourist’s identity dimensions center on local, regional, or national dimensions, and despite declarations of openness and worldliness, the emotional inner world reveals parochial or local limits with respect to the matrix issues of “identity dimensions” or “home”:

“First of all I’m Basque, and afterwards a European. I don’t know; my European feelings haven’t been very developed yet”.

The advanced tourist stresses the professional usefulness of language learning, which suggest the advanced tourist being a prototype of “transnational occupational cultures” (Hannerz 1990: 243, 246 and 1996: 108; similarly Robbins 1998: 254):

“I think why I chose Spanish is especially because...Latin America is for Political Scientists a very interesting field of study...This was more utilitarian, to have more possibilities afterwards with the language...to find a job, in the now uniting Europe or in a job market that is getting more international every time”.

## **5.2 Second New Ideal Type: Transitional Cosmopolitan**

Transitional cosmopolitans, on the continuum between the advanced tourist and the interactive cosmopolitan, might for instance profile as still advanced tourists regarding certain matrix issues, such as the question of home, where national and even local attachments prevail, with wider attachments only established exceptionally:

“I tend to live wherever I go...It’s where you are brought up, where you had your first friends, and where you live, where your parents’ house is...But then, you have other parts of the world where you feel very comfortable as well... Madrid...became my second home...It usually doesn’t happen...but when it happens, it’s something exceptional”.

On the other hand, transitional cosmopolitans can have a very cosmopolitan attitude towards their (native) nation-state, with foreign sympathy triggering compatriot criticism:

“The nation-state makes you homogeneous, and makes you patriotic, and gives you myths, gives you symbols, and gives you a whole set of ideas which are not very helpful if you want to live as a global person, and not as an ethnocentric person”.

“I have been treated as a xenomaniac by my friends sometimes... The fact that I can criticize Greece, it means that for them [the Greeks] I am a little bit of a foreigner”.

Although he does not refer to the use of his linguistic or cultural knowledge or achievements in professional terms, and much less so in contemporary terms, his above mentioned evaluations of other cultures might reveal Lord Byron to be positioned between the Advanced Tourist and the Transitional Cosmopolitan. His worldliness, travels, and passionate, self-involving abroad exploits hint at a real-life Transitional Cosmopolitan stage. However, he does not, at least not convincingly strong, seem to embody the interactively engaging and openly appreciating stage of the Interactive Cosmopolitan. Goethe, on the other hand, seems much more comfortably able to embody this type.

## **5.3 Third New Ideal Type: Interactive Cosmopolitan**

The interactive cosmopolitan is the most open-minded, flexible, holistic and giving of the three ideal types, substantiating and contributing to core literature on cosmopolitanism. This type also has the widest and linguistically intensive mediation of vital matrix categories; languages are much more pervasive and important. For instance, interactive cosmopolitans personalize the link between

multilingualism and cosmopolitanism by rephrasing the key aspect of “effort” in one of the most advanced literary concepts of cosmopolitanism, namely Bruckner’s “finding joy and strength in overcoming habitual limits” (1996: 247) in linguistic terms, when overcoming linguistic insecurities and learning stages:

“[Learning and keeping up Dutch] was always kind of like a struggle, it was always hard to maintain, somehow. But...I could find out something that was beyond my limits...Through improving your language...you always go a step further”.

“I would really look forward to that [being in a culturally completely unfamiliar environment], if I could. When I went to Morocco...I was just so amazed...that...it was just totally different...a bit uncomfortable, but because I couldn’t speak the language”.

“I would be curious [in that culturally unfamiliar environment], nosy, would like to get to know...and would look for the keys...Keys being...language as a main source...Of course it’s also again feeling insecure, feeling incapable...but I think the feeling, or the eagerness of wanting to cope would be higher, or weigh more”.

The interactive cosmopolitan’s linguistic mastery enables a highly open, interactive and two-way cultural engagement, culminating in critical reflection about the own country and culture:

“[Languages] mean the opportunity of learning...Not only learning about people...It also would inspire your personal view of things. It makes you more open...It makes me feel more that I know where I’m going, and getting to know people better”.

“If I travel, I like to talk with people, and to learn something about their country and to learn then something about mine...Language learning...it’s a way of education, it’s a way of learning not only more about other cultures but also about yourself...You can anticipate to give something”.

The more interactive a person is, the more the professional and the private aspects of learning and using languages become intertwined, ranging from functional or professional over mind-set and worldview, up to aesthetic issues and considerations:

“In contrast with European languages, you see that there are other systems, other ways of indicating things. For instance...my first inclination [of interest in Arabic] was because of the artistic way of writing. It’s really like a piece of art...It’s a beautiful language”.

Interactive cosmopolitans concede a “foreign identity” without substantiating it linguistically, yet they allow to be taken into “another sphere” when using certain languages. This is almost on a par with the “strata”, “layers” or “onions”

dimensions described by two authors on the identity of multilingual persons (Bassnett 2000: 66-67 and Steiner 1998: 120-125):

“I act differently when I speak Spanish. I’m more in the Spanish way of life. A bit more open, I’m more eager to say personal things... Maybe because values, education, family, and so on, brought with them, aren’t established in my Spanish identity. Spanish identity, of course is an exaggeration, but when I speak Spanish... Of course I have several identities, but you can’t stick to the languages”.

“Speaking with a Dutch person carries me into another sphere. This cake [of my identity dimensions] changes and shifts, from context to context... But a piece of it is definitely always Dutch... It’s another way of seeing, of perceiving, I think... of being aware of yourself and of other people”.

For an interactive cosmopolitan, language knowledge is an essential and indispensable factor for feeling at home, indeed a matter of global identity, where languages serve as a passport or qualifier to access and cope in foreign environments:

“Knowing the language well doesn’t make you feel at home. But you cannot feel at home unless you know the language”.

“The language, that is necessary to cope in the [everyday] situations, is a basic factor of feeling [at] home”.

Finally, the interactive cosmopolitan’s picture of “home” is highly differentiated, multi-dimensional and complex, strikingly reflecting Hannerz’s alternatives of “a privileged site of nostalgia”, or “a comfortable place of familiar faces, where... there is some risk of boredom” (1990: 248 and 1996: 110). “Home” can also be different according to geographical context, in complex diversity of dynamic interactions, embraced with an open attitude, or involving multi-sensory perceptions (the second voice refers to Egypt’s and Cairo’s souks and bazaars):

“[Home:] How boring, at first. But of course, it’s more than that... The word ‘home’ is ‘stick to the same place’, and I would like to move a lot... I would like to say that it is an uninteresting concept, but I still have some nostalgia towards home”.

“It [home] means people I relate to... But it’s not something where you’re born. It is also where you’re born, but other home places accumulate... It captures all of your senses, it’s what you see, it’s also what you smell... Then again it depends on the context... I would say that “a home” is a place where I can live any mood, a range of different situations”.



## **6. Concluding Comparisons and Contemporary Commendations**

### **6.1 Comparing Goethe's and Byron's Romantic and Contemporary Cosmopolitanism**

Goethe's 18th-century multilingualism was exemplary even by today's standards, as is his literary cosmopolitanism in his *West-Eastern Divan*, and his personal cosmopolitanism as described in his *Italian Journey*. However, these occasions are rare and limited to specific countries, cultures and locales. Other than some of our students, Goethe did not have direct local contact with the Arabic language or culture. Our most multilingual and cosmopolitan students' personal engagement and sharing in Arab culture included open appreciation of the beauty of the Arabic language. They share these expressions with Goethe, over eras, ages and disciplines. Remarkably, they already had first-hand local experience of Arab culture, writing and literature; for instance when mentioning a host's gift of "a beautiful Qur'an". Even so, Goethe's linguistic and literary-cultural achievements, despite his limited success in mastering the Arabic language, would arguably place him among our Interactive Cosmopolitans as well.

The same cannot be said about Byron, since we lack any detailed and reliable accounts of his real-life language mastery beyond English, while his literary or real-life revelations of his individual identity in terms of our research would at best allow us to consider him on a stage between the Advanced Tourist and the Transitional Cosmopolitan.

### **6.2 Commending Contemporary Students' Romanticism, Multilingualism, and Cosmopolitanism**

Thus even when focusing on Goethe alone, comparing his and our investigated students' lived cultural engagement, our students arguably more than "hold their ground" besides one of Romanticism's and world literature's exemplary representatives. This is probably good news for all those whom Goethe's literary and worldly achievements tend to intimidate, which to some degree might be all of us, after having been brought up on Dr. Faust's famous exclamation of having studied most existing subjects and faculties yet still ending up just as clever as before. Thus the revelations of our students, combined with the freshly gained perspective on Goethe might inspire language learners, travelers, cultural aficionados, and culturally sensitive readers and writers worldwide for their own linguistic and cultural projects. Since historic and comparative awe is often an obstacle in students' engagement with literature and especially their most famous representatives, it is recommended to use the insights of this research to provide

them with motivation and inspiration in their studies of Romantic works and authors. In the context of international education, it also fills us with a sense of achievement over the last one and a half centuries, since personal educational developments until Romanticism reserved to literary and cultural elites now seem to have been successfully opened up to young students.

#### REFERENCES:

Apeltauer, Ernst. Multilingualism in a Society of the Future? *European Journal of Education* 28, 3 (1993): 273-294.

Appiah, Kwame Anthony. "Cosmopolitan Patriots". *Cosmopolitanism: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Eds. Pheng Cheah and Bruce Robbins. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998: 91-114.

Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York and London: W.W. Norton, 2006.

Aronin, Larissa, and Muiris Ó Laoire. "Exploring Multilingualism in Cultural Contexts: Towards a Notion of Multilinguality". *Trilingualism in Family, School and Community*. Eds. Charlotte Hoffmann and Johannes Ytsma. Clevedon: Multilingual Matters, 2004: 11-29.

Avery, Peter. "Foreword: Hafiz of Shiraz". *Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry*. Ed. Leonard Lewisohn. London and New York: I.B. Tauris, 2010: ix-xviii.

Bassnett, Susan. "Language and Identity". *The Linguist* 39, 3 (2000): 66-71.

Beck, Ulrich. "The Cosmopolitan Perspective: Sociology of the Second Age of Modernity". *British Journal of Sociology* 51, 1 (2000): 79-105.

Bell, Gertrude Lowthian. *Poems from the Divan of Hafiz*. Translated by Gertrude Lowthian Bell. London: Heinemann, 1928.

Bell, Gertrude Lowthian. *The Garden of Heaven: Poems of Hafiz*. Translated and with an Introduction by Gertrude Bell. New York: Dover Publications, 2003.

Bicknell, Herman. *The Divan of Hafiz*. Translated by Herman Bicknell. Auckland: The Floating Press, 2012.

Brennan, Timothy. *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

Brennan, Timothy. "Cosmopolitanism and Internationalism". *New Left Review* 2, 7 (2001): 75-84.

Bruckner, Pascal. "The Edge of Babel". *Partisan Review* 63, 2 (1996): 242-254.

Byron, Lord George Gordon. *Byron's Letters and Journals, 12 Volumes (volumes 2 and 5)*. Ed. Leslie A. Marchand. London: John Murray, 1973.

Carter, April. *The Political Theory of Global Citizenship*. London and New York: Routledge, 2001.

Carter, April. "Migration and Cultural Diversity: Implications for National and Global Citizenship". *Challenging Citizenship: Group Membership and Cultural Identity in a Global Age*. Ed. Sor-Hoon Tan. Aldershot: Ashgate, 2005: 15-30.

Clifford, James. "Traveling Cultures". *Cultural Studies*. Eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler. New York and London: Routledge, 1992: 96-116.

Dharwadker, Vinay. "Introduction: Cosmopolitanism in its Time and Place". *Cosmopolitan Geographies: New Locations in Literature and Culture*. Ed. Vinay Dharwadker. New York and London: Routledge, 2001: 1-13.

Einboden, Jeffrey. *Islam and Romanticism: Muslim Currents from Goethe to Emerson*. London: Oneworld Publications, 2014.

Esterhammer, Angela. "Byron and Cosmopolitanism". *Primerjalna Književnost (Comparative Literature)* 32, 2 (2009): 113-120.

Grovogui, Siba N. "The New Cosmopolitanisms: Subtexts, Pretexts and Context of Ethics". *International Relations* 19, 1 (2005): 103-113.

Gunesch, Konrad. "Degrees of Multilingualism and of Cosmopolitanism: the Establishment of a Relationship and Perspectives for Future Research". *Multilingualism: Learning and Instruction*. Eds. Martha Gibson, Britta Hufeisen and Cornelia Personne. Baltmannsweiler: Schneider Verlag, 2008: 187-198.

Gunesch, Konrad. "Intercultural Understanding via Local and Global Educational Citizenship: a Contribution to International Education via a Lived-in Substantiation of Multilingualism and Cosmopolitanism". *Journal of Research in International Education* 12, 2 (2013): 173-189.

Halliday, Iain. "Our Love on One Side, our Dictionary on the Other": Lee Hunt's 'A Jar of Honey from Mount Hybla'". *Configuring Romanticism: Essays Offered to C.C. Barefoot*. Eds. Theo D'haen, Peter Liebregets and Wim Tigges. Amsterdam and New York: Rodopi, 2003: 77-88.

Hannerz, Ulf. "Cosmopolitans and Locals in World Culture". *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. Ed. Mike Featherstone. London: Sage Publications, 1990: 237-251.

Hannerz, Ulf. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press, 1992.

Hannerz, Ulf. *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London and New York: Routledge, 1996.

Hansen, David T. *The Teacher and the World: A Study of Cosmopolitanism as Education*. New York: Routledge, 2012.

Kemp, Peter. *Citizen of the World: Cosmopolitan Ideals for the 21st century*. Amherst: Prometheus Books, 2011.

Kotchimidova, Christina. "Looking for the God of Language". *Language Crossings: Negotiating the Self in a Multicultural World*. Ed. Karen Ogulnick. New York and London: Teachers College, Columbia University, 2000: 127-130.

Lewisohn, Leonard. "Editor's Introduction and Acknowledgements". *Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry*. Ed. Leonard Lewisohn. London and New York: I.B. Tauris, 2010: xix-xxiii.

Mazlish, Bruce. "The Global and the Local". *Current Sociology* 53, 1 (2005): 93-111

Miller, Peter N. "Goethe and the End of Antiquarianism". *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton*. Eds. Ann Blair and Anja-Silvia Goeing. Leiden and Boston: Brill Publishers, 2016: 897-916.

Mommsen, Katharina. *Goethe and the Poets of Arabia*. New York: Camden House, 2014.  
Mommsen, Katharina. "Goethe's Relationship to Islam". *The Muslim* 4, 3 (1967): 12-18.  
Morgan, Carol. "Multilingualism and Multilingual Language Learning". *Bilingualität und Schule? Ausbildung, wissenschaftliche Perspektiven und empirische Befunde*. Ed. Walter Weidinger. Wien: Öbv&Hpt, 2001: 41-48.

Müller, Lothar. *White Magic: The Age of Paper*. London and Malden: Polity Press, 2014.  
Papastephanou, Marianna. "Arrows not yet Fired: Cultivating Cosmopolitanism Through Education". *Journal of Philosophy of Education* 36, 1 (2002): 69-86.

Pollock, Sheldon. "Cosmopolitan and Vernacular in History". *Cosmopolitanism*. Eds. Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Homi K. Bhabha and Dipesh Chakrabarty. Durham and London: Duke University Press, 2002: 15-53.

Pollock, Sheldon, Homi K. Bhabha, Carol A. Breckenridge, and Dipesh Chakrabarty "Cosmopolitanisms". *Cosmopolitanism*. Eds. Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Homi K. Bhabha and Dipesh Chakrabarty. Durham and London: Duke University Press, 2002: 1-14.

Robbins, Bruce. "Comparative Cosmopolitanisms". *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Eds. Pheng Cheah and Bruce Robbins. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998: 246-264.

Ros i Solé, Cristina. *The Personal World of the Language Learner*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Ros i Solé, Cristina, and Jane Fenoulhet. "Introduction: Romanticizing Language Learning: Beyond Instrumentalism". *Language and Intercultural Communication* 13, 3 (2013): 257-265.

Scholte, Jan Aart. *Globalization: A Critical Introduction*. London: Macmillan, 2002.

Sifakis, Nicos, and Areti-Maria Sougari. "Facing the Globalization Challenge in the Realm of English Language Teaching". *Language and Education* 17, 1 (2003): 59-71.

Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation* (3rd edition). Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.

Stroińska, Magda. "The Role of Language in the Re-Construction of Identity in Exile". *Exile, Language and Identity*. Eds. Magda Stroińska and Vittorina Cecchetto. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003: 95-109.

Trepanier, Lee, and Khalil M. Habib. "Introduction". *Cosmopolitanism in the Age of Globalization: Citizens Without States*. Eds. Lee Trepanier and Khalil M. Habib. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011: 1-10.

Ullendorff, Edward. "Goethe on Hebrew". *Biblical Hebrew, Biblical Texts: Essays in Memory of Michael P. Weitzman*. Eds. Ada Rapoport-Albert and Gillian Greenberg. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2001: 470-475.

Werbner, Pnina. "Introduction: Towards a New Cosmopolitan Anthropology". *Anthropology and the New Cosmopolitanism: Rooted, Feminist, and Vernacular Perspectives*. Ed. Pnina Werbner. Oxford and New York: Berg, 2008: 1-32.

Witteveen, Hendrikus Johannes. *The Heart of Sufism: Essential Writings of Hazrat Inayat Khan*. Edited by Hendrikus Johannes Witteveen. Boston: Shambala Publications, 1999.

Wohlgemut, Esther. *Romantic Cosmopolitanism*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

**MAKA ELBAKIDZE**

*Georgia, Tbilisi.*

*Ivane Javakhishvili Tbilisi State University*

## **William Wilson and his Doppelgänger**

“William Wilson” is one of Edgar Allan Poe’s classic stories. It is directly engaged with the psychological effects of a split identity and seems to anticipate one of Sigmund Freud’s concept from nearly a century later “The Uncanny”. Like Freud, Poe associates the alter ego with a universal psychological condition, unaffected by specifics of time or place (what Wilson believes to be his Doppelgänger could be understood in terms of the “voice of the punishing super-ego”). The doppelgänger represents the narrator’s attempt to project an inner evil on the outside world.

**Key words:** Edgar Allan Poe, “William Wilson”, Sigmund Freud, “The Uncanny”, doppelgänger

“William Wilson” is one of Edgar Allan Poe’s classic stories. It was first published in Burton’s *Gentlemen’s Magazine* in 1839 (at that time Poe became the assistant editor of this monthly review). Shortly it is a story of a man who is haunted by his double figure, who takes the form of an almost identical twin whom Wilson might or might not come to recognize as his moral self at the end of the tale. In other words the story exemplifies the struggle for the reunion of the divided self, and this reunion is characteristic of violent self-destruction. In order to become whole, Poe makes William Wilson impulsively succumb to his alter-ego, the second William Wilson, who eventually brings him to destruction and death. To some degree, the so-called second William Wilson is a phantom, an uncanny power that exists in the protagonist’s dark unconscious, and threatens to obliterate his earthly identity (Shu-ting Kao 2016: 1). Without doubt this story reflects Poe’s struggles with what society around him deemed appropriate, so the narrative is fraught with uncertainties as even the narrator’s true name is unknown since Wilson states that it is merely a pseudonym (“Let me call myself, for the present, William Wilson” (Poe 1850: 417); “In this narrative I have therefore designated myself as William Wilson, – a fictitious title not very dissimilar to the real” (Poe: 422). While Poe uses settings that are noticeably from his early years

in London, particularly in terms of Wilson's Catholic school and its schoolmaster, the story itself marks a certain landmark in Poe's writing career. Poe's biographer Arthur H. Quinn identifies "William Wilson" as an example of author's progress as a writer of fiction asserting that contrary to his earlier works where the character's mental and physical identities are maintained, a battle between moral and physical identities is waged where the moral side wins. This problem is directly engaged with the psychological effects of a split identity and seems to anticipate one of Sigmund Freud's concept from nearly a century later "The Uncanny" (Queen 1998: 287).

According to Freud, the subject of "uncanny" belongs to all that is terrible – to all that arouses dread and creeping horror. But he also specifies that this word is not always used in a clearly definable sense. It tends to coincide with whatever excites dread. So it implies some intrinsic quality which justifies the use of a special name...It may be true that the uncanny is nothing else than a hidden, familiar thing that has undergone repression and then emerged from it, and that everything that is uncanny fulfils this condition (Freud 1919: 15)\*. The somewhat paradoxical result is that in the first place a great deal that is not uncanny in fiction would be so if it happened in real life; and in the second place that there are many more means of creating uncanny effects in fiction than there are in real life (Freud 1919:17).

In Freud's opinion, a problem of uncanny is concerned with the idea of a "double" in every shape and degree, with persons, therefore, who are to be considered identical by reason of looking alike. He refers to Hoffmann who accentuates this relation by transferring mental processes from the one person to the other – what we should call telepathy—so that the one possesses knowledge, feeling and experience in common with the other, identifies himself with another person, so that his self becomes confounded, or the foreign self is substituted for his own – in other words, by doubling, dividing and interchanging the self. And finally there is the constant recurrence of similar situations, a same face, or character-trait, or twist of fortune, or a same crime, or even a same name recurring throughout several consecutive generations (Freud 1919: 9).\*\*

---

\* Freud explains his theory on the example of E.T.A Hofmann's novels, especially "The Devil's Elixir" and "The Sand-Men" as according to Freud Hofmann "is the unrivalled master of conjuring up the uncanny in literature" (Freud 1919: 9).

\*\* Freud notices that the theme of the "double" has been very thoroughly treated by Otto Rank (1884-1939). He has gone into the connections the "double" has with reflections in mirrors, with shadows, guardian spirits, with the belief in the soul and the fear of death; but he also lets in a flood of light on the astonishing evolution of this idea. For the "double" was originally an insurance against destruction to the ego, an "energetic denial of the power of death". As Rank says, probably the "immortal" soul was the first "double" of the body. This invention of doubling as a preservation against extinction has its counterpart in the language of dreams, which is fond of

Like Freud, Poe associates the alter ego with a universal psychological condition, unaffected by specifics of time or place. “William Wilson” throws the reader directly at the consequences of an already completed series of events, by means of utilizing a proleptic technique followed by a framed narrative through which the protagonist himself attempts to guide the reader. Wilson himself relays his story to the reader, in the nature of self-conscious, dramatized and consequently unreliable narrator, whilst denying an unrestricted access to his inner thoughts (Björnsson 2012: 6-7).

William Wilson’s dramatic life starts in childhood. He is “the descendant of a race whose imaginative and easily excitable temperament has at all times rendered them remarkable” (Poe: 418). He has “inherited the family character” evil propensities that his parents failed to rectify. He is proud of his remarkable and ungovernable passions, and he sees himself “the master of his own actions.”\*\* Indeed, the protagonist sees himself as above the “mob,” And the name “William Wilson” means “son of will”. Poe’s protagonist is conscious of the existence of the “genealogy” that links himself to his destiny of obliterating his earthly identity. William Wilson escapes the destiny of his genealogy until he yields to dissolution. He eludes the second William Wilson, who is indeed the imaginary personification of his evil propensities. This second Wilson is assigned the task of supervising what he intends to do and whipping himself whenever he has done wrong; he watches himself for the sake of restoring himself to an earlier state a prenatal state before he had fallen. (Shu-ting Kao 2016: 3).

William Wilson’s first encounter with his doppelgänger occurs in Dr. Bransby’s school and his uncanny feeling about his alter ego entangles him with emo-

---

representing castration by a doubling or multiplication of the genital symbol; the same desire spurred on the ancient Egyptians to the art of making images of the dead in some lasting material. Such ideas, however, have sprung from the soil of unbounded self-love, from the primary narcissism which holds away in the mind of the child as in that of primitive man; and when this stage has been left behind the double takes on a different aspect. From having been an assurance of immortality, he becomes the ghastly harbinger of death (Freud 1919:9).

\* The trend toward the irrational and the supernatural was an important component of romantic literature. It was reinforced on the one hand by disillusion with 18th-century rationalism and on the other by the rediscovery of a body of older literature — folktales and ballads. The motif of the doppelgänger (German for “double”) comes from such material. The term was coined by Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter ,(1763-1825) in his novel *Siebenkäs*, published in 1796. Many romantic writers were fascinated with this concept, perhaps because of the general romantic concern with self-identity (Heinrich Heine’s *Der Doppelgänger* (1827); Hoffmann’s *The Devil’s Elixir* (1815-1816); etc).

\*\* Wilson quickly derides his family’s “ill-directed efforts” to educate him, which “resulted in complete failure”. He establishes that he quickly rose to become the law of the family household (his manipulative abilities seem powerful, as much as they are deplorable) and could do anything that he wanted ((Björnsson 2012: 22).

tional disturbance. The second William Wilson leaves an impression of “sarcastic imitation” on first William Wilson when he appears in the school as his classmate (“He appeared to be destitute alike of the ambition which urged, and of the passionate energy of mind which enabled me to excel” (Poe: 422). Wilson and his Doppelgänger pursuer not only share a resemblance in their appearance, but they are born the same day – on the nineteenth of January, 1813, bore the same Christian names and surnames and also have the same “congeniality in their tempers.” They are “the most inseparable of companions.” Each represents one half of a whole personality. However, to go back to the nature of his mental state, the construct of the super-ego has a tendency to falter at dispersed intervals. One such is described in this passage: “It was about the same period, if I remember aright, that, in an altercation of violence with him, in which he was more than usually thrown off his guard, and spoke and acted with an openness of demeanor rather foreign to his nature” (Poe: 426). In spite of such episodes, Wilson tends to write these glimpses out of his psyche as not only delusions but realities independent of himself; further to the point, he perceives a connection with his double which runs deeper than he had earlier presumed (Björnsson 2012: 24). Nevertheless, William Wilson’s feelings towards “the twin” are “petulant animosity” and uneasy “fear” due to the alter ego’s immoral superiority over him. Due to complex feelings towards this alter ego, William Wilson intentionally avoids occasions in which he might have to meet him. The narrator confesses that there exists a substantial sense of intimacy between him and the second William Wilson. Although they have quarrels when they confront each other, William Wilson discovers that they have met before (“I discovered, or fancied I discovered, in his accent, his air, and general appearance, a something which first startled, and then deeply interested me, by bringing to mind dim visions of my earliest infancy – wild, confused and thronging memories of a time when memory herself was yet unborn. I cannot better describe the sensation which oppressed me than by saying that I could with difficulty shake off the belief of my having been acquainted with the being who stood before me, at some epoch very long ago – some point of the past even infinitely remote” (Poe: 426)).

It turns out that the first William Wilson has known the second since their infancy. He thus immediately takes notice of the appearance of his classmate and feels inseparable from him because of this recognition. The germ cells in William Wilson that retain “the original structure of living matter” function as an antenna to detect his original traits in the second William Wilson when the memories are refreshed and draw him back to the past. There must have been a process of repression through which the protagonist has forgotten the second William Wilson, but then an unknown uncanny power re-ties the destiny of the two the ego and the alter ego. But William Wilson does not find out that his classmate is actually



his alter ego until he enters the latter's closet. At that moment, William Wilson recognizes that what he sees on the countenance of the second William Wilson on the bed is not merely an imitation, but someone he has known since his birth\*. His response to this recognition is to escape from Dr. Bransby's school (Shu-ting Kao 2016: 4-5).

Wilson's double follows him across Europe — from England to Italy — and from childhood to adult life. It is clear that the narrator's mental splitting of himself into two William Wilsons does not result from aggravating factors of a specific environment, since the narrator purposefully moves to different environments in an attempt to elude his double. The *doppelgänger* represents the narrator's attempt to project an inner evil on the outside world.

The story is concerned with the psychological problem: the engagement of morals in terms of human nature and the expectations of what should be considered morally good or evil. If it were not for Wilson's dynamic psychological instability and his hallucinations involving that which he believes to be his nemesis, the story of "William Wilson" could easily be read as an unremarkable adventure focused on a villain's exploits and subsequent flight from the constant harassments of the hero who works against him. Wilson might be a villain but so, really, is his double, therefore the ethical distinctions made in the story become misleading as no concrete psychic wholeness can rise from the complete tyranny that Wilson's double asserts over him. His super-ego has a real stake in seeming a benevolent and virtuous giver of decent advice, working to save Wilson from his depravity. Wilson's self-inflicting punishment might stem from a sense of remorse or guilt over his actions and a wish to attain the sympathy of his "fellow men"; however, the heavily didactic tone of his own storytelling is more characteristic of his super-ego's voice: effective in its callousness due to being masked by its repentant confessions (Björnsson 2012: 19; 23).

What Wilson believes to be his *Doppelgänger* could be understood in terms of the voice of the punishing super-ego, the visual and auditory hallucinations of an obsessional neurotic. William Wilson sees, touches, and hears his double, who whispers words of admonition in his ear as a "shock of a galvanic bat-

---

\* "I looked; — and a numbness, an iciness of feeling instantly pervaded my frame. My breast heaved, my knees tottered, my whole spirit became possessed with an objectless yet intolerable horror. Gasping for breath, I lowered the lamp in still nearer proximity to the face. Were these — these the lineaments of William Wilson? I saw, indeed, that they were his, but I shook as if with a fit of the ague in fancying they were not. What was there about them to confound me in this manner? I gazed; — while my brain reeled with a multitude of incoherent thoughts. Not thus he appeared — assuredly not thus — in the vivacity of his waking hours. The same name! the same contour of person! the same day of arrival at the academy! And then his dogged and meaningless imitation of my gait, my voice, my habits, and my manner!" (Poe: 427)

tery” to the soul. William Wilson describes the admonition that wakes him up: “Few, simple, and familiar, yet *whispered* syllables, which came with a thousand thronging memories of by-gone days, and struck upon my soul” (Poe: 429). The alter ego intervenes when William Wilson becomes a depraved gambler at Oxford. Because Wilson’s parents granted their son his every whim, he spent money wildly, indulging in every sort of vice possible, spurning “the common restraints of decency in the mad infatuation of (his) revels.” So Wilson was quite good at gambling it, especially at fleecing his “weak-minded fellow collegians. Wilson commits “unpardonable” crime, beyond his hard drinking and manipulation of others, when he intends to drive into financial ruin one “young parvenu nobleman, Glendinning – rich, said as Herodes Atticus – his riches, too, as easily acquired” (Poe: 430). Once when he arranged a party of eight or ten, a stranger burst in with such a flourish that all the candles were extinguished. He announced in a “low, distinct, and never-to-be-forgotten *whisper*” that Wilson was a fraud and a cheat. Before he vanished into the night, he challenged Wilson’s friends to search their playboy gambler; they did and discovered hidden cards. So Wilson was forced to leave Oxford “in a perfect agony of horror and shame.”

But it must be mentioned, that the second William Wilson’s appearance and admonition do not improve William Wilson’s behaviour. Instead, Wilson becomes more corrupted, more obsessed with evil deeds. The alter ego to some degree functions as a superego enlightening the conscience of William Wilson, but the dissolute narrator refuses his admonition and plunges more deeply into obstinacy.

The antagonism of the two reaches its climax when William Wilson, while attending a masquerade in Rome, intends to seduce the young wife of the host, a Duke. According to Shu-ting Kao, The palazzo of the Neapolitan Duke Di Broglio, where the narrator attends a masquerade, is characteristic of the Gothic style. “The suffocating atmosphere of the crowded rooms” irritates William Wilson as he feels it difficult to go through “the mazes of the company”. Wilson does give the opportunity a serious thought, though naturally he is stopped by his super-ego before actually perpetrating it, even when it would have been with a woman of a similarly casual approach to morality (“With a too unscrupulous confidence she had previously communicated to me the secret of the costume in which she would be habited, and now, having caught a glimpse of her person, I

---

\* The unexpected appearance of a stranger reminds readers of Poe’s “The Masque of the Red Death,” in which the emergence of the stranger signifies the approach of ruin. It must be mentioned that “William Wilson” is Poe’s most autobiographical story, and here it should be remembered that the author attended Bransby’s school and the University of Virginia. Like the fictional William Wilson, Poe left the University of Virginia because of his gambling (Shu-ting Kao 2016:5).

was hurrying to make my way into her presence” (Poe: 435)). No sooner has he intended to seduce the beautiful wife of the Duke Di Broglio, than “a light hand” intervenes („At this moment I felt a light hand placed upon my shoulder, and that ever-remembered, low, damnable *whisper* within my ear“(Poe: 435)). Shu-ting Kao thinks, that light is significant in the Gothic space, for it is symbolic of both divinity and the inferno, and it always appears when William Wilson aims to do mischief. It is the light of omnipresence and omnipotence. It is also an infernal light since it brings the message of death (Shu-ting Kao 2016:5).

In an absolute frenzy of wrath, William Wilson turns at once upon him who had thus interrupted him, and seizes him violently by the collar. The unknown is attired in a costume similar to Wilson’s own; “wearing a Spanish cloak of blue velvet, begirt about the waist with a crimson belt sustaining a rapier” (Poe: 435). A mask of black silk entirely covers his face. Wilson, irritated by the second William Wilson’s intrusion, accuses him of being a “scoundrel”, “impostor” and “accursed villain.” Provoked, he drags the second into a small antechamber and plunges a sword into his bosom. In the last scene before the death of the second William Wilson the first one glimpses the final image of the alter ego in the mirror in which the feeble and dying William Wilson astonishes him, since he discovers that he is killing himself (“A large mirror, — so at first it seemed to me in my confusion — now stood where none had been perceptible before; and, as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait. Thus it appeared, I say, but was not. It was my antagonist — it was Wilson, who then stood before me in the agonies of his dissolution. His mask and cloak lay, where he had thrown them, upon the floor. Not a thread in all his raiment — not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, *mine own!*“(Poe: 436)). As Shu-ting Kao thinks, “The world in the mirror is a microcosm of the Gothic space, and it reflects the dark unconscious power of William Wilson, opening to a supernatural space...The Gothic space is associated with a psychological space invisible to the real world, but William Wilson still feels its existence and impact, and undergoes the split of the ego and his judging self” (Shu-ting Kao 2016: 8).

Many scholars think that the theme of self-destruction and the recognition of self-destruction finds a parallel to Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray*, published fifty years after Poe’s creation\*. Poe’s “William Wilson” as Oscar Wilde’s

---

\* Recognition of Edgar Allan Poe’s influence in *The Picture of Dorian Grey* appeared almost immediately after its publication in 1891 with Walter Pater’s review of several of Wilde’s works in the *Bookman*. Poe’s doppelgänger motive present in *Dorian Gray* was founded by Walter Fisher in 1917, Edouard Roditi in 1924 saw Poe-esque elements in Wilde’s novel. Wilde-Poe connection was again studied in the 1970s and has continued since.

above mentioned novel concerns the conflict of the ego and the alter ego on the path to self-destruction. “The second William Wilson, the specter in the tale, is the personification of conscience, who steers the passions of William Wilson to approach death. The Self, haunted by his conscience, tries to escape supervision, domination, and accusation. As he kills the conscience “I,” he kills himself at the same time since the second William Wilson is his double, inseparable from him. The conscience dies; there is no hope for him to have spiritual rest in Heaven. The last scene is thus the triumph of evil as the Self dies in the reunion of the double (Shu-ting Kao 2016: 5).

The certainty as to whether Wilson actually succeeds in killing his super-ego becomes ambiguous at best. The voice that condemns Wilson (the double speaks no longer in whisper) is unmistakably that of his own, which could suggest that his double’s persona – Wilson’s morally good side – has defeated the deprived half of his psyche and in a sense masquerades as the instinct-driven Wilson. Consequently, it would be the double that does the telling of his autobiography. Poe disperses a number of hints about his identity as by the tone of his narration. First and foremost is Wilson’s dynamic moral nature – irrespective of whether they are “good” or “evil” morals – characterised by the condemnations that he levels on himself for his wrongdoings that far exceed their actual seriousness (Björnsson 2012: 19-20).

The conclusion of the story (the carnival atmosphere and masquerade ball) simultaneously holds depressing implications for the resolution of the double identity problem. Instead of a two-part soul reconciling into one, the problem is only ended by the triumph of one half over the other. The second William Wilson is an alter ego who goads the ego to regress to a pre-natal state via a lifelong struggle with suffocating emotional disturbance. In other words, the alter ego is connected with the narrator’s repetitive compulsion to regress to a prenatal state a state symbolic of inseparability from one’s origin (Shu-ting Kao 2016: 8).

#### REFERENCES:

**Björnsson 2012:** Björnsson, B. *Oscar Wilde and Edgar Allan Poe. Comparison of the Picture of Dorian Grey and William Wilson.* Academia.edu/5899053/comparison\_of\_The\_Picture\_of\_Dorian\_Gray\_and\_William\_Wilson.

**Freud 1919:** Freud, Z. *The Uncanny.* Translated by Alix Strache. Imago: Bd. V, 1919; reprinted in Sammlung, Fünfte Folge.

**Poe 1850:** Poe, E. A. *William Wilson* (reprint). The Works of Late Edgar Allan Poe. 1850. vol.1. <https://www.eapoe.org/works/tales/wilwilf.htm>

**Quinn 1998:** Quinn, A.H. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography.* With a new foreword by Shawn Rosenheim. John Hopkins University Press: 1998

**Shu-ting Kao 2016:** Shu-ting Kao. *A Dark Unconscious is Edgar Allen Poe's "William Wilson"*. International Journal of Humanities and Applied Social Science. Vol.1. No 8. November, 2016.

**RUTA MARIJA VABALAITE**

*Lithuania, Vilnius*

*Lithuanian Cultural Research Institute*

## **Formation of the Romantic world Outlook of the Thinkers Related to Historical Lithuania and Vilnius University**

The article discusses formation of romantic world outlook of the thinkers of Lithuanian origin, or just related to historical Lithuania and Vilnius University. The first thinker of Lithuanian origin, who expressed the romantic views – Ludwig Rhesa (1776 – 1840), was the student and then the professor of Königsberg University (Albertina). The first manifestations of romanticism at regions of the old Lithuanian-Polish Commonwealth were well-known Adam Mickiewicz's poetry and a treatise "On the role of the philosophy in the life of entire nations and individual persons" (*Die Philosophie in ihrem Verhältnisse zum Leben ganzer Völker und einzelner Menschen*, 1822) written by Józef Gołuchowski (1797 – 1858) – unfortunately less-known philosopher who won a contest for the seat of professor of philosophy at Vilnius University and at the fall of 1823 lectured at Vilnius university. The theory by the leading figure of the nineteenth century Polish messianism – the thought that was an important part of romantic philosophy – Andrzej Towiański (1799 – 1878) – also began to form in Vilnius. The article is an inquiry into aforesaid romanticists' philosophical ideas and philosophical theories that could inspire them. We analyze the relation of their concepts with the corresponding ideas of prominent authors that molded the philosophy of European Pre-Romanticism and Romanticism.

**Key words:** Vilnius University in the nineteenth century, Romantic Movement in philosophy, German Romanticism, Adam Mickiewicz, Andrzej Towiański, Józef Gołuchowski, feeling, nation, religion.

The main problem of the comprehension of the Romantic philosophical ideas in the works by the thinkers related to Lithuanian part of historical Lithuanian-Polish Commonwealth is that the manifestations of Romanticism were not pure – Romantic notions were intensely combined with the philosophical theories characteristic of the so-called Scottish school of common sense, French Enlightenment, sentimentalism, proto-Romanticism and German classical idealism. However, according to the prominent Polish philosopher and historian of ideas Andrzej Walicki, the first manifestations of Romanticism at regions of the old Lithuanian-Polish Commonwealth were well-known Adam Mickiewicz's poetry and a treatise "On the role of the philosophy in the life of entire nations and individual persons" (*Die Philosophie in ihrem Verhältnisse zum Leben ganzer Völker und einzelner Menschen*) written by Józef Goluchowski – unfortunately less-known philosopher of this region. Is it a simple historical coincidence that both of them were related to Vilnius (*Wilna*)? It is noteworthy that the theory by the leading figure of the nineteenth century messianism – the thought which was an important part of romantic philosophy – Andrzej Towiański – also began to form in Vilnius. The Lithuanian historian Vytautas Berenis suggested, that "Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki and Andreas Towiansky were born in historical Lithuania; Vilnius University and the very Vilnius' city "spirit" made a considerable impact on the formation of their world-view" (Berenis 2010: 260). Thus the article inquires into the philosophical theories that could inspire aforesaid romanticists. We analyze the relation of their concepts with the corresponding ideas of prominent authors that molded the philosophy of European romanticism.

Since the essay "On the Discrimination of Romanticisms", written by Arthur Oncken Lovejoy, where he states that there are a lot of distinct, sometimes even opposite, features of romanticism and thus we need to speak about "plurality of Romanticisms" (Lovejoy 1960: 235); the researchers are arguing about the very notion of Romantic philosophy. Usually they conceive a turn from strictly rationalistic mode of thinking as a feature of the emergence of philosophical theories which could not be naturally identified with the thought of Enlightenment. Thus British theory of moral sense (also known as sentimentalism), Rousseau's sentimentalism, German "Storm and Stress" (*Sturm und Drang*) movement are described as a preromantic or protoromantic phenomena.

European pre-romantic ideas spread to the former territories of the Polish – Lithuanian Commonwealth alongside the philosophies of Enlightenment and classical idealism. The reception of classical and romantic thought was multifaceted as for the early German romantics themselves "no thinker arguably had

a greater influence on the genesis of their thought than Immanuel Kant” (Peck 2015: 45). Hither it is worth mentioning enduring cultural relations of West Lithuania with East Prussia that *inter alia* manifested through the Lithuanian youth education at Königsberg University (*Albertina*). This university is particularly important for the history of romanticism, as its professors – the philosophers Johann Georg Hamann and Johann Gottfried Herder – were ideologues of “Storm and Stress” movement.

The first thinker of Lithuanian origin, who expressed the romantic views – Ludwig Rhesa (1776 – 1840) – was the student and since 1807 the professor of Königsberg University. According to the researchers, in the diary “News and Notes about the Feats of Arms of 1813 and 1814 Years” which was published at 1814 he “expressed liking for the new tradition of Romanticism” (Jovaišas 2001: 46). Rhesa was fascinated by pre-romantic poetry and painting, he explained the essence of art similarly to romantic authors, his opinion that the poets’ knowledge of nature is better than scientists’ coincided with Novalis’s attitude. Once more Rhesa’s romantic world outlook showed itself at 1825, when he published the first collection of Lithuanian folk songs accompanied with his explanation of their meaning.

Another place related to the formation of romantic worldview was Vilnius University. “Storm and Stress” movement inspired students of the University to institute cultural associations – the Filomates (from the Greek *philomates*, “lovers of knowledge”, Radiant Association (from the “little ray”, a force turning human beings towards beauty and goodness), and the Filaretos (from the Greek *philaretos*, “lovers of virtue”) – organizations for personal development with patriotic and latter straightly political goals.

Romantic mind was woken up by Joachim Lelewel (1786 – 1861) – prominent historian – who was the student and since 1814 the professor of Vilnius University. Lelewel took Filomates’ fancy to Frydrieh Schiller’s works. According to Polish inquiries, “during his lectures romantics fluently learned to understand the universal range of struggles between republic and tyranny” (Kaźmierczyk 2012; 122). Lelewel’s historical examples made an influence on their reception of republican values as coinciding “with the most personal truths of their hearts” (Kaźmierczyk 2012; 135). His lectures inspired student’s interest in folk culture, their national self-consciousness and their purpose to uphold a national spirit. As Polish philosopher Marcin Pełka puts it, “Lelewel’s historiography was a source of knowledge about the nation, its past and important events for a whole romanticism” (Pełka 2013: 26). Lelewel recognized the close connection between history and philosophy, pointed to the positive influence of philosophical reflection on historical treatises. Moreover, some researchers find a fairly philosophical aspect

of his work. Lelewel's philosophical reflection is appreciated as idealized vision of historical course, as an expression of historiosophical optimism. This feature combined with ideals of freedom, democracy, religious tolerance and social education allows treating professor's thought as "romantic program of the national revival" (Skoczyński, Woleński 2010: 255).

Probably the most famous Lelewel's student was Adam Mickiewicz (1798 – 1855). It is well known that one of the two earliest signs of Polish romanticism were the lines from verses "Romanticism" in which Mickiewicz poetically expresses his romantic attitude:

Feeling and faith speak more clearly to me  
Than the lenses and eye of the sage.

"You know dead truths, unknown to the people.  
You see the world in details, in each spark of the stars;  
You don't know living truth, you'll never see a miracle!  
Have a heart and look into your heart!"

(Mickiewicz 1992)

The romantic features of the poetry of Mickiewicz are deeply and thoroughly scrutinized in the analyses of Lithuanian and Polish literature critics, therefore we shall concentrate on his theoretical works. In these articles we see many ideas which are characteristic to the philosophy of romanticism.

Similar to the German romantics Mickiewicz speaks critically about the world where everybody is concerned only with his own profit, with higher goals, faith and freedom set aside, idealizes the past of his country and prophesies its future rebirth. He argues that freedom, equality, power equilibrium are characteristic features valued in his homeland (Mickiewicz 2008: 206-212). Observing the hostility among the European nations and their distancing from the harmonious Christian life, Mickiewicz suggests the image of the idyllic union of Poland and Lithuania: "this union, and wedding-tie of Lithuania with Poland, is but an image of a universal union of Christian nations, which is to be effected in the name of Faith and Freedom [...] Poland at last proclaimed: "whoever he be that comes to me, he shall be free and equal, because I am *freedom*" " (Mickiewicz 2008: 211-212), which stems rather from the imagination than from reality. His stories about the Lithuanian mythology, about the order functioning in ancient Lithuanian lands (Mickiewicz 1998: 186-190) show that it is not only Ancient Greece what he is idealizing in the past. Maybe it is nostalgia for the Middle Ages of European nations viewed through the mystical light what encourages Mickiewicz



to recognize there what is the most valuable for him and his contemporaries. In his article on the “Poetry of the Romanticism“ the author states that “Knighthood and a related honour and respect towards the fair sex; alien for the Romans the strictest possible care for the norms of honour, religious ecstasy, the myths and visions of the barbarian nations, ancient pagans and Christians of new times, - all these factors mixed and perplexed – that is what composes the Medieval Romantic world, with its poetry which is also called Romantic“ (Mickiewicz 1998: 128); thus he intensely expands the very concept of the romanticism.

When giving the suggestions for Warsaw critics and reviewers, the thinker mentions the names of Francis Hutcheson, Henry Home, Edmund Burke, and Adam Smith as authors of sublime thoughts on art (Mickiewicz 1998: 164). Thus we may conclude that Mickiewicz knew the ideas of British theory of moral sense which is qualified as a manifestation of pre-romantic philosophy. Its style of thinking might be seen as an inspiration to stress awe and deep emotions, enthusiasm, harmony of human cognitive capacities, superiority of sublimities of nature and natural life over the “artificial, corrupt and over-rational contemporary civilization” (Day 2012: 63).

Mickiewicz’s comments on German romantic philosophers – Friedrich and August Wilhelm von Schlegel, Johann Ludwig Tieck (Mickiewicz 1998: 139, 172) – imply his particular appreciation of ideal and universal worldview which emerges in profound thinking and passionate expression of Jena romanticism. According to the historian of Polish literature Elżbieta Zarych, Mickiewicz was acquainted with Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling and felt spiritual affinity with him. She maintains that they both refer to intuition as a source of thinking and creation, believe in profound unity of opposite parts of universe and spiritual realm spreading within all that exists. Mickiewicz even absorbs Schelling’s “vision of nature as a chain of beings, which are alive, sensible, thinking and speaking to people and through people” (Zarych 2010: 106).

At 1841 Mickiewicz experiences another large influence – this time from his fellow-countrymen Andrzej Towiański (1799 – 1878), who was known among Poles in Paris as “Lithuanian mystic” or “Lithuanian prophet” (Walicki 2009: 48-49). He was born near Vilnius, finished gymnasium in Vilnius, studied at Vilnius University, after the graduation lived and worked as a lawyer in Vilnius. At 1828 he experienced a first religious revelation at Vilnius Bernardine Church, the second one happened a decade later in his estate near Vilnius. These revelations were an inducement for him to move to Paris and to found a group “The Circle of God’s Cause” among the Polish emigrant community which emerged after the November 1830 uprising against Russian Empire. The members of the circle recognized that Towiański succeeded in systematizing and formulating the

thoughts which were flying among expatriates. They found similarities of his teachings and the issues which were important for themselves and appreciated him as an authority in history, philosophy, and in the world outlook as a whole (Sikora 1969: 46-47).

As if implementing German romantics' intention to restore enchantment of the world after the miserable consequences of the Enlightenment (Gay 2015: 14-15, 23), Towiański criticizes the current situation and strives for a revival of religion, developing of authentic faith, guiding of European nations to God. He creates a version of Neoplatonic cosmology dealing with hierarchies of higher spirits, harmony of spheres (Towiański 1922: 211-212), interrelatedness of soul and body, heaven and earth (Towiański 1922: 196). As if recalling Pythagoreans, our mystic upholds the concept of metempsychosis and believes in extraordinary souls which incarnate in very few highly favoured individuals. Like romantics he points to the need to fight and sacrifice for the noble purposes, believes in absolute powers and infinite possibilities of elite souls. He critically observes the rationalization of modern world and proposes to enhance feeling and intuition as the means leading to knowledge and right actions. In his own metaphorical expression, "the head is an earthly organ which gives only the view of things, but not at all the force to comprehend, and even less to fulfill what you see [...] the truth is not available for the reason itself, it is available for feeling and recognition" (Towiański 1969: 175).

It might be that the similarity of these lines to Mickiewicz's strophe which we quoted above is due to a simple coincidence. Nevertheless their studies at the same time and at the same university or cultural atmosphere of the same region make us guess if the course of influence between Towiański and Mickiewicz was so unidirectional.

Turning to the last romantic philosopher of our inquiry – Józef Gołuchowski – we need to note that he wasn't related with historical Lithuanian lands in his student's years. This philosopher of Polish origin (1797 – 1858) studied in Wien, Warsaw, Heidelberg and Erlangen. During the studies he attended the courses of Georg Wilhelm Friedrich Hegel and Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, wrote and published a study "The Role of the Philosophy in the Life of Entire Nations and Separate Individuals" (1822). It was the very treatise evaluated by known historian of Polish philosophy Wiktor Waśnik as a "talented inauguration of philosophical romanticism" (Waśnik 1966: 168). After the graduation Gołuchowski has won the contest for a seat of professor of philosophy at Vilnius University and started lecturing at the fall of 1823. He has received a broad interest not only from students but also from many other citizens. Unfortunately, tsarist government found his lectures not loyal and after three months his course

was cancelled. However, the leading Polish historian of philosophy Władysław Tatarkiewicz acknowledges that “Gołuchowski stirred up the minds with his Vilnius’ Lectures, inspired them with romantic and metaphysical slogans at the time when Poland was still dominated by the Enlightenment and philosophy followed the principles of common sense” (Tatarkiewicz 2002 : 275).

The very choice of the philosopher who was acquainted with the newest German thought made by academic authorities shows that there was a desire for new ideas in Vilnius in the eighteen-twenties. Notwithstanding the fact that Gołuchowski’s study of the role of philosophy was written in German, the issues were of importance for polish-speaking community. According to Walicki, a part of Gołuchowski’s preface to his work, namely the words: “nobody should be surprised that philosophy has been approached here from this particular viewpoint: the strength of the Polish nation lies in life this is a characteristic feature even of its scholarly works and therefore no individual belonging to it should efface this feature from his thinking, if he wants to be understood by the general public” demonstrate that the work was written to Poles (Walicki 1994: 103).

The author speaks in Hegelian manner about the philosophy as a highest form of national consciousness that springs from the deepest sources underlying within national spirit. He calls the true philosopher “a pure consciousness of his nation” (Gołuchowski 1822: 102) and gives him characteristics which are commonly attributed to romantic geniuses (Gołuchowski 1822: 94-96). A lot of Gołuchowski’s ideas might be apprehended as simplification and poeticization of Schelling’s transcendental idealism, pointing to the unity and multiplicity in nature and human beings. On the other hand, we may find Gołuchowski’s thoughts as if precursory of later philosophy of life. In his criticism of contemporary state theories he claims: “the nation stands there, deprived of the fresh coloring given her by her youth. No longer is visible that inner power which took her from the night of times to the day of life, no longer is visible that continuity with which she grew up over the centuries, no longer are visible those countless shapes in which her desire to live revealed itself, no longer is visible that wonderful chain of freedom and inner necessity going through the whole formation of her organism – nothing more is visible. The nation lost her inner cohesion and became a pile of individuals” (Gołuchowski 1822: 61). The romanticism of Gołuchowski expressed itself in the recurrent emphasis on the organic unity in human and natural worlds and on the principle of harmony of human powers.

Some signs of romanticist philosophy might be found even in his treatise which was submitted in 1821 to contest the seat of professor of philosophy at Vilnius University. The author wrote that without the unity of all functions of thinking, which ensures the unity of all and every science, “above which there is no higher principle and without which human wouldn’t have any meaning and his

life would be only sum of details without an organic whole. The soul then would get split into pieces neither action, nor thinking will be related” (Gołuchowski 1962: 275). The pathetic sounding of these expressions is close to the philosophy of romanticism. Apparently the thinking of the author is closest to that of Schelling, who analyzed the continuum of organic and nonorganic nature and treated the nature as purposive, though not created purposively. Following Hegel either Schelling philosopher speaks about an infinite spirit, “which hides itself in unnumbered creatures surrounding the Man” (Gołuchowski 1962: 303), expresses itself both in the circulation of spatial bodies and in the actions of miniscule beings. The idea of Schelling of the power of light, which together with the power of gravity creates the world, recurs in our authors story about the sun, which is common to our and kindred planets and which gives birth to a life; as well as about an infinite number of other suns performing the same deeds. The philosopher speaks in a Schellingian manner about the continuous stages of the development of nature, presenting themselves with an endless variety of creatures, yet holding them together in a harmonious whole. The idea of nature as of an intellect crystallized in the Being reflects itself in the phrase of Gołuchowski, that “the life, imprisoned in the mass of dead nonorganic beings, is only the deep thinking of nature on itself, in plants it already effloresces as a longing for the light, while on the higher level of living beings it obtains even a deeper sense” (Gołuchowski 1962: 297). Recurrent comparison of nature and human being, stressing that their affinity is not only thought out, resembles an absolute of Schelling as an identity wherein an eternal becoming takes place and the mind and the universe are but its poles. Following Schelling, Gołuchowski depicts the world-whole as a live organism and the sciences about the world as necessary related into organic whole.

In conclusion we might recognize a creative reception of European pre-romanticism and German romanticism and a development of local version of romanticist philosophy at the historical Lithuanian lands. Vilnius upheld as old tradition of intellectual life as the main centers of Polish culture, though at the nineteenth century it was a peripheral city. The new ideas got a more vivid expression here than in Polish academic centers with entrenched standards of thinking.

#### **BIBLIOGRAPHY:**

**Berenis 2010:** Berenis, V. Mesianizmo problema pirmos XIX amžiaus pusės Lietuvos kultūroje. *Kultūrologija 18: Istorinės vietos, atmintys, tapatumai*. Sud. Vytautas Berenis. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010, p. 74-88, 260.

**Day 2012:** Day, A. *Romanticism the New Critical Idiom*. London, New York: Routledge: Taylor & Francis Group, 2012.

**Gay 2015:** Gay, P. *Why the Romantics Matter*. New Haven and London: Yale University press, 2015.

**Goluchowski 1822:** Goluchowski, J. *Die Philosophie in ihrem Verhältnisse zum Leben ganzer Völker und einzelner Menschen*. Erlangen: J.J. Palm und E. Enke, 1822.

**Goluchowski 1962:** Goluchowski, J. Rozprawa konkursowa. *Archiwum historii filozofii i myśli społecznej*. 1962, 8: 270-310.

**Jovaišas 2001:** Jovaišas, A. Romantiniai akcentai Liudviko Rėzos dienoraštyje „Žinios ir pastabos apie 1813 ir 1814 metų karo žygius. *Lietuvos kultūra: romantizmo variantai*. Sud. Aušra Jurgutienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 37-46.

**Kaźmierczyk 2012:** Kaźmierczyk, Z. “Dziewica z Orleanu” i “Don Carlos” w twórczości Mickiewicza i operach Wagnera (w interpretacji Zdziechowskiego). *Komparatystyka i konteksty: komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym II*. Red. Lidia Wiśniewska. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2012, p. 105-135.

**Lovejoy 1960:** Lovejoy, A. O. *Essays in the History of Ideas*. New York: Capricorn Books G. P. Putnam’s Sons, 1960.

**Mickiewicz 2008:** Mickiewicz, A. *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego = Lenkų tautos raštai ir lenkų piligrimų raštai = The books and the pilgrimage of the Polish nation*. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 2008.

**Mickiewicz 1998:** Mickevičius, A. *Laiškai, esė, proza*. Sud. Algis Kalėda. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1998.

**Mickiewicz 1992:** Mickiewicz, A. *Romanticism*. Translated by Angela Britlinger, 1992, accessed 4 September 2017; available from <http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/992/britlinger.html> ; Internet.

**Pelka 2013:** Pelka, M. *Szkice z filozofii polskiej Oświecenie. Romantyzm*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2013.

**Peck 2015:** Peck, J. M. *Vertigo Ergo Sum: Kant, his Jewish “Students” and the Origins of Romanticism*. *European Romantic Review*, 2015. Vol. 26, No. 1, 45–57, accessed 12 November 2016; available from <http://dx.doi.org/10.1080/10509585.2014.989699> ; Internet.

**Sikora 1969:** Sikora, A. Słowo wstępne. Adam Sikora. *Towiański i rozterki romantizmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1969, p. 5-143.

**Skoczyński, Woleński 2010:** Skoczyński, J., Woleński, J. *Historia filozofii polskiej*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010.

**Tatarkiewicz 2002:** Tatarkiewicz, W. *Filosofijos istorija. T. II Naujųjų amžių filosofija*. Vilnius: Alma Littera, 2002.

**Towiański 1922:** Towiański, A. *Wybór pism i nauk*. Kraków: Nakładem Krakowskiej spółki wydawniczej, 1922.

**Towiański 1969:** Noty zebrane przez Adama Towiańskiego z kilku rozmów jego z ojcem. Adam Sikora. *Towiański i rozterki romantizmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1969, p. 165-179.

**Walicki 2009:** Walicki, A. *Filozofia polskiego romantyzmu*. Prace wybrane, t. 2. Kraków: Universitas, 2009.

**Walicki 1994:** Walicki, A. *Philosophy and Romantic Nationalism. The Case of Poland*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1994.

**Wąsik 1966:** Wąsik, W. *Historia filozofii polskiej*. T. 2. Warszawa: PAX, 1966.

**Zarych 2010:** Zarych, E. *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy: badania nad wpływem filozofii niemieckiej – od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2010.

## **SERGEY ZOTOV**

*Russia, Taganrog*

*Chekhov Taganrog Institute, the branche of Rostov State University of Economics*

### **Biblical and Mythological Motifs in works “Cain” by D. Byron and “Demon” by M. Lermontov**

The poetic self-determination of Byron and Lermontov is connected with the experience of biblical situations. The literary position of poets is characterized by the quality of poetic exegetics. Byron rationalistically modernizes the source. Love is counterposed to spirit and Lucifer is the embodiment of the creative principle. Lermontov’s poetic exegesis clarifies the meaning of the Source. Cognition is identified with love. Transformation of the character are possible, so the attempt to “incarnate” Demon in the name of love appears as a neomifological motif - “inhuman tear”. The new mythology of Lermontov does not leave the Source. The second rejection of Demon means the triumph of power and the unchanging meaning of the role of the outcast.

**Key words:** romanticism, mythology, poetic exegetics

## **С.Н ЗОТОВ**

*Россия, Таганрог*

*ТИ имени А.П. Чехова*

*(филиал) РГЭУ (РИНХ)*

### **Библейские и мифологические мотивы в произведениях «Каин» Д. Байрона и «Демон» М. Лермонтова**

Библия - важнейший источник западной культуры после античности. Это новый проект освоения человеком мира-действительности, форма духовности, которая, как принято считать, наиболее соответствует природе человека и задачам более совершенного овладения миром.

Философская традиция греческой античности усваивает новое религиозное содержание, приспособливает его. Само философствование получает в свою очередь импульс развития, постепенно приобретает христианскую определенность. Библейский вектор придает стройность поискам не только мистического смысла, но и его рационального выражения – формированию онтологических, познавательных, этических представлений.

Эстетическое начало Библии заключается в том, что перед нами всегда многосмысленная символика, которая способна продуцировать образы в сфере искусства. Сама поэтическая природа источника порождает целостное восприятие и художественное воплощение ситуаций, образов, мотивов Библии, так возникают разные формы художественной экзегетики. Существует обширная литература о поэтических качествах Библии (см., напр.: Мень 2012)

Истинная поэзия Библии заключается в «парадоксальной реальности» текста Писания. Парадоксальный путь к постижению непостижимого библейского откровения указывает Дионисий Ареопагит в трактате «О таинственном богословии» (Дионисий Ареопагит 1991: 222; подробнее см. об этом - Зотов 2001: 132-136). Особого рода *образность*, основанная на парадоксе, является глубинной сущностью Священного Писания. Поэтическое единство непосредственно указывает на боговдохновенность: в тексте Св. Писания Бог является как Поэзия. С.С. Аверинцев отметил что слово ποιητής «обозначает в Никейско-Константинопольском символе веры Бога «творца» неба и земли; одно из значений этого же слова - «поэт» (Аверинцев 1996: 66; см. также: Вейсман 1991: ст.1018).

Ниже мы обращаемся к книге Бытия, как раз в её ... инобытии - литературным произведением, в которое она превращается в процессе художественной освоения. Процедура понимания превращается в литературоведческий анализ. Иначе: наша экзегетика становится литературоведением.

Начало Писания, Быт 1-3, на наш взгляд, имеет особый эллиптический смысл. «Бытие – первая книга канона священных ветхозаветных книг. «Название (... происхождение, начало) получила от своего содержания... (Христианство I: 314). Еврейское слово «толедот» («родословие», т.е. родословные списки) в первых главах книги (Быт. 1-4) «означает *историю или происхождение* (курсив мой – С.З.) неба и земли» (Там же: 314). Смысл этого утверждения неясен: что же означает слово - «историю» или «происхождение»? Или их следует понимать как тождественные? Эти понятия важно различать в многозначности исходного еврейского

слова «родословие». Мы не имеем возможности непосредственно проанализировать языковой источник, однако позволим себе уточнить это место комментария с точки зрения содержательности соответствующих понятий.

Первые главы книги Бытия (1-3), в которых повествуется о сотворении мира и грехопадении, содержат рассказ о *несказанном*, о начале мира, недоступном логическому выражению, неисследимом именно исторически, если «История – временная последовательность мировых событий, создающих определенную действительность, а также запись в форме обычного временного следования одного события за другим (т.е. в форме хроники)» (КФЭ 1994: 191). С точки зрения поэтики, мистика Библии предстает как *эллиптическое* Слово, подобно яйцу - безначальному символу жизни. «Эллипс... - пропуск во фразе какого-либо слова, легко подразумеваемого... (Квятковский 1966: 351), «легко восстанавливаемого по смыслу... Эллипсис - один из видов умолчания» (Словарь ...: 466). Но опущено слово вовсе не для того, чтобы читатель или аналитик его восстановили. Тайна речи вступает в *противо-речие* с синтаксисом.

Пороша. Мы встаем, и тотчас (садимся) на коня,

И рысью (скачем) по полю... (Квятковский 1966: 352)

Эллипс у Пушкина не просто мастерство версификации, а смысл образа: «мы», напротив, как бы «не садимся», не совершаем действия, все происходит само собой. Речь не о быстроте, с какой «мы» оказываемся верхом, но о том, что нельзя нам иначе быть, чем в седле. И «рысь» в данном случае не скачка, а скорее состояние души. Парадокс речи заключается в том, что «восстанавливаемое» невосстановимо, подразумеваемое буквально неадекватно высказанному - пропуск исполнен смысла, таит высказывание.

Главный парадокс Библии (Быт. 1-3) заключается в том, что истина божественного творения мира и человека, какими они пребывают от века и вместе с тем постоянно совершаются во времени по слову Писания, в сущности своей неизреченна, но о ней повествует Писание, располагая события в ряду причинно-следственных связей (сотворение мира и жизнь человека в раю - грехопадение - изгнание). Так тайна становится словом. Слово творения пресуществляется в Писании, пребывает в нем как тайна. Природа постепенно явилась в форме человека, он сформировался в миметическом общезитии, а затем возникло символическое объяснение обретенного состояния в мире.

Представление о Творце и его Слове, которым творится мир вносит порядок в эволюцию, объясняет генезис определяющих качеств природы человека. Это происхождение отвлекается от любых естественных причин и возводится к Творцу, становится этиологическим мифом. Результат



культурного становления гомо-сапиенса, возникновения нравственно-психологического строя человека в течение десятков тысяч лет в-мещается в эллиптическое Слово о предыстории. Дальнейшее повествование, т.е. уже история людей в указанном выше смысле, не вызывает познавательных трудностей толкования. Основными *преисторическими* мотивами библейского сотворения мира являются *отпадение ангелов как источник мирового зла, грехопадение и изгнание из рая человека*. Т.о. человек «вступил собственно в область исторической жизни» (Христианство I: 213). Оба эти события не мыслимы раздельно во времени, последовательно - так что между ними можно вообразить чувственную любовь прародителей в райских кущах, - в этом и состоит парадокс *преисторического* времени. В гл. 1-3 кн. Бытия мы скорее имеем дело с эллиптической символизацией доисторического времени, оно осознётся как «временя творения». Так символизируется беспамятство доисторического без-времени (десятки тысяч лет и более) и социо-генетическая неисследимость наличного общежития. Истока нет в горизонте понимания. Идея Творца увлекает от реальности возникновения человека и мира к реальности осознанного освоения и преобразования жизни на основе Завета.

Сотворение мира - грехопадение - изгнание - это длящееся мгновение библейского повествования, доступное лишь парадоксальному видению. Это этиологический миф, объясняющий присутствие в мире зла как уклонения от добра, а также телесную и нравственную сущность человека.

Падение ангела - грехопадение человека суть единый экзистенциальный акт, символизирующий основания жизни и объясняющий постоянное присутствие в мире зла, смерть как предельное зло уничтожения (время), половую любовь как преодоление смерти и продолжение жизни в поколениях. Существование половых отношений в преисторическом времени-метафоре немислимо вопреки благословию Бога «плодитесь и размножайтесь» (Азимов 1989: 201-204).

Формально-логическую в основе своей экспликацию этой части Библии нередко можно встретить в произведениях искусства - от апокрифических текстов до рисунков-комиксов. Рационализация разрушает мистический смысл, библейский эллипс восполняется развёрнутой событийностью в духе авторской концепции. В подобных сочинениях события подробно развертываются в соответствии с основными ситуациями и мотивами Источника, которые условно можно назвать «фабульными». Повествуя о падении ангелов в трагедии «Люцифер»(1654), Йост ван ден Вондел (1587-1679) сочиняет сюжет о жизни Адама и Евы в раю, о наслаждении брака и чувственной красоте женщины, которой завидуют отпавшие впоследствии

ангелы. Восставшие ангелы боятся человека, вознесенного Богом над всем творением, наделенного высшими совершенствами и способностью к размножению, следовательно, возможностью распространить «власть свою повсюду» (Вондел 1988: 26,27). Именно с человеком Творец намеревается связать Творение через грядущее Слово (совершенное знание), которое будет дано ему, а не Ангелам. Восстание ангелов – это их мщение Богу и зависть к чете людей, результатом чего становится грехопадение и изгнание прародителей из рая («Адам в изгнании», 1664). В сочинениях Вондела устанавливается причинно-временная связь событий, но также их нравственно-психологическое основание, что вовсе чуждо тексту и духу Писания.

При всей сложности нравственно-эстетических установок Вондела, которые пространно оговариваются им в Предисловии к трилогии, можно определить его отношение к Источнику как иллюстративное. Он, во-первых, восполняет эллипс Библии, восстанавливает невозстановимое – превращает фавулу в сюжет, движимый достаточным количеством персонажей. При этом последовательное развертывание определяет порядок действия: отпадение Люцифера предшествует грехопадению человека и обуславливает его. К тому же само это отпадение Люцифера, похоже, предусмотрено, «запланировано» всеведением Творца: вестник Гавриил призывает Люцифера смириться, как будто заранее ждет неповиновения. Можно сказать, что Писание у Вондела, становясь художественной литературой, утрачивает бытийную таинственность, приобретает внятность назидания, урока и проч. Это, во-вторых, сопровождается концептуализацией источника и нравственно-психологической характеристикой персонажей. Властный, гордый Люцифер отстаивает существующий порядок: наместник Бога, «архонт неба», «князь мира сего» - испытывает зависть. «Причину падения злых духов церковные учителя видят в гордости и высокомерии, в зависти к Творцу» (Христианство I: 474). Однако Вондел развивает это общепринятое положение. Любовь, обретенное человеком чувственное наслаждение и обещанное Творцом всевластие человека – вот предмет зависти люциферистов. Человек, о грядущей судьбе которого сообщает архангел Гавриил, задуман совершенным существом, он сможет воспринять Слово, связать собой Единое и Цельное, стать подлинным Богом-Сыном и торжеством Творца. Этот новый «порядок» преодолевает и упраздняет царство Люцифера, для которого недостижима плодотворная полнота Любви и Слова, обретение высоты Творца. Люцифер чужд познавательной устремлённости: власть и сила его принадлежат Творцу, против несправедливости которого он и восстает.

У Люцифера Вондела, как персонажа иллюстрируемого Библейского текста, есть классическое развитие – быть низвергнутым, погибнуть для света и добра, вечно погибать, в конце концов. Богу этиологии необходим Люцифер – как управитель-Денница, но и отступник, завистник-соблазнитель. Этиологии необходим и согрешивший Адам – чтобы таким образом были объяснены и оправданы смерть и человеческие страдания, а также – история как путь познания. В конечном счете Люцифер исполняет свою роль, покорный драматургии Творца.

Е.П. Зыкова убедительно анализирует истоки байроновского мировоззрения в статье «Байрон и Лермонтов: религиозные аспекты творчества». Основной смысл отношения Байрона к христианству –разрушение веры. Байрона отталкивает, что «христианская вера стала в его эпоху номинальной». «Протестантизм приучал верующего мыслить автономно, отвергая священное предание и церковный авторитет, и «Байрон мыслит, исходя из логики окружающей жизни, современных ему понятий о справедливости, современного индивидуализма», «рассматривает религию как часть национальной культурной традиции, ценит в ней, с художественной точки зрения, всю конкретику мифологических представлений и ритуалов... балансирует на грани неверия: он осознает и свою принадлежность к христианской культурной традиции, и своё отпадение от неё, выясняя с ней на протяжении всего творчества свои сложные, драматические отношения» (Зыкова 2015: 42, 43). Обширная и содержательная цитата освобождает нас от необходимости повторения.

Умозаключения автора могут стать основанием аналитического рассмотрения образов мистерии «Каин», основной художественный смысл которой заключается в своеобразном неомифологизме, а не иллюстративности. Первый аспект неомифологизма Байрона – экзегетика. Змей не Сатана-Люцифер, просто самый мудрый из животных. Байрон различает Сатану и змея, ссылаясь на Писание и англиканскую традицию (см. Предисловие к мистерии), а Библия их отождествляет, и не только в Откр, но и в Книге Премудрости Соломона, 2, 23-24. (МС 1991: 485). Вопреки Байрону змей, а не Творец обманывает Еву, ибо смерть после нарушения запрета становится неизбежной, хоть она и не мгновенна. Подобно Вонделу, Байрон имеет в виду «миметическое желание» соблазнения – «будете как боги», которое восходит к единому источнику, к своеобразной «божественной вертикали».

Люцифер Байрона статичен, он не отступник, он субстанционален по отношению к Творцу. Байрон разрушает единство: восходящее, динамичное и потому диалектичное противоречие Источника (всё от Бога) становится

антиномией, неразрешимостью, тупиком самосознания. Расподобление змея и Сатаны, по Байрону, решительно меняет дело, создает предпосылки для несвойственного каноническому источнику параллелизма осевых линий: Люцифер не является эманацией творца, его креатурой, диалектическим уклонением и проч., Люцифер – это Другой, за пределами Источника. «Миметическое желание» возникает в плоскости соподчинения, отрицание Люцифера имеет абсолютный характер.

Освободив Люцифера от авторитета канонического текста, Байрон создает трагический образ и придает ему черты другого персонажа культуры – Прометея (Эсхил). Разрушение авторитета под видом его более глубокого и точного понимания – своеобразный прием освоения культуры в частности, в 18-м веке. Байрон завершает просветительскую тенденцию, более того, придает ей огромную силу благодаря художественному совершенству образа. С одной стороны, некое высокопоставленное лицо пишет издателю Мёррею, что «Эта мистерия ... есть не что иное, как отрывок из повестей Вольтера и самые непозволительные статьи из «Словаря» Бейля, преподнесенные в неуклюжих десятисложных кусочках, чтобы этим придать им вид поэзии». С другой стороны, Т. Мур пишет: «Каин» Байрона «глубоко западёт в мировое сердце, и если многие дрогнут от его кажущегося богохуления, то все падут ниц перед его величием». П. Шелли говорит ещё точнее: «Каин» апокалиптичен: эта драма – откровение, какое до сих пор ещё никогда не было сделано людям» (Вейнберг 1905). Само произведение Байрона отныне становится авторитетом, источником для дальнейшей культуры.

Байрон пишет, по существу, трагедию в античном смысле, но на почве библейских образов, ситуаций и мотивов. И в этом – единственность, неповторимость и грандиозность его духовного подвига. Речь идёт не только о тематике, но и о жанровой природе. Это далеко не мистерия (хотя Байрон подчеркивает это в предисловии), поэт покидает спасительную монотеистическую пристань, человек оказывается вновь в мире тотальной гибели и неизбежной надежды. Библия превращает греческую трагедию рока в упорядоченность поступательного движения – к искуплению и вечной жизни. Байрон возвращается к трагизму человеческого существования, разрушает библейское согласие, игнорируя Новый Завет – как «оптимистическую трагедию» искупления. Это путь от христианского доверия к античному титанизму.

В творчестве Шекспира, как нам кажется, исчерпано трагически-человеческое в пределах христианского. Смерть и воскресение Иисуса – единственная трагедия в христианском мире и последующем искусстве,

навсегда (вплоть до поэзии русского модернизма). Всё остальное на земле – нравственная драма, драматизм пути героя, показывающего своими заблуждениями ограниченность человека, - презревшего, послушавшегося, забывшего бога. Байрон возвращает человеческой проблематике искусства неразрешенность античной трагедии и тем самым возвращает человеку отчаяние, силу сопротивления, - но и катарсис, отвагу и дерзость.

Байрон разрушает библейский смысл ради трагедии: отождествление Люцифера и Прометея основано на расподоблении змея и Сатаны. Люцифер устремлен к мысли, познанию, он отвергает любовь (Каин и Ада) как форму забвения и примирения. Его позиция непреклонного духа – начало ситуации нового стоицизма: смерть всевластна, мы обречены, но это не повод для покорности. Петр Вейнберг пишет: Люцифер «знает всё и не страшится ни перед чем» - и в этом, по его словам, заключается истинное знание. Исходя из такого взгляда, великое значение придает он разуму, тому, что сделалось альфой и омегой, единственным законодателем 18-го века, прямым наследником которого был Байрон» ... Человеку следует, по Байрону, культивировать, сохранять, развивать в себе разумное начало.

Прометей создал людей заново, научил жить и творить в пределах роковой предопределенности незнания (Эсхил 1989: стихи 410-547), а Люцифер учит умирать, презирая неизбежность гибели. Люцифер Байрона – миф о вторичном соблазнении уже обреченного человека. Ради торжества духа Люциферу нужен Каин, как Творцу – согрешивший Адам, и Люцифер творит «нового» Каина – человека, силою духа способного «овладеть собственной смертью» и поэтому способного творить (сравните позицию позднейшего французского эссеиста Мориса Бланшо). Утверждения своего могущества в людях для образа Люцифера становится, кажется, побочным мотивом, который характеризуется «миметическим желанием» (термин Жирара), соперничеством с Творцом. Причем Каин не поклоняется, как того требует Люцифер, но это и не нужно, раз он не послушен Богу. Байрон представляет зло неканонически, не абсолютным, ведь Каин в мистерии убивает Авеля нечаянно, случайно, поддавшись аффекту на месте неудачного жертвоприношения, а не осознанно, «в поле», как дано в Источнике. Элемент психологизации образа служит для автора в некоторой мере оправданием Каина-убийцы.

Главная альтернатива Люцифера у Байрона: познание – любовь. Любовь отвергается, её значение совсем иное, чем в трагедии Вондела: там ей завидуют люциферисты, Люцифер Байрона игнорирует любовь как обманчивую чувственную сторону мира, как уловку, чтобы лишить человека силы познания и стойкости в своём одиночестве.

Байрон рационалистически восполняет библейский эллипсис, модернизирует источник: новые образы и мотивы используются для обоснования романтического понимания мира, новая мифология иллюстрирует не Источник, а современную нравственно-философскую проблематику. Любовь, призванная примирить человека со смертным уделом, у Байрона противопоставляется духу, Люцифер не отступник, а воплощение творческого начала. Так Байрон покидает эллиптическое библейское пространство.

Споры о лермонтовском «Демоне», кажется, отошли в прошлое. Сошлись на том, что произведение не окончено, противоречия поэмы нельзя объяснить. Роднянская задавалась вопросом о том, кто же такой Демон-персонаж по отношению к Источнику, и вопрос признан неразрешимым, раз поэма осталась незавершенной (Роднянская 1989: 273). Нам кажется, есть возможность значительно уточнить представления о поэме, которую современники, хоть и с оговорками, считали шедевром (Белинский).

Художественное пространство «Демона» может быть рассмотрено в библейском и более широком мифологическом аспектах. Очевидна библейская идентичность Демона, образ которого не более противоречив, чем его первоисточник. Библейскую топику обнаруживают и другие ситуации и мотивы поэмы (Зотов 2001: 136-166). Двойственность художественной задачи Лермонтова заключается в одновременной обращенности к библейскому источнику и современности, поэтому авторское начало поэмы оказывается своеобразно удвоенным: автор-визионер провидит библейско-мифологический смысл образов, а литератор-повествователь имеет дело с их романтической интерпретацией. Это основа поэтического новаторства Лермонтова. Соответственно центральные образы Демона и Тамары выступают одновременно в двух различных ипостасях, мифологической и литературно-романтической – такова художническая «оптика» Лермонтова. Особенно ясно это проявляется в эпизоде с танцем Тамары. Литератор-повествователь **видит** в нем вполне земную эротику (строфа VII), автор-визионер прозревает, слышит полноту чувственного воплощения совершенства мира, созданного творцом.

И Демон **видел**... На мгновенье  
Неизъяснимое волнение  
В себе почувствовал он вдруг.  
Немой души его пустыню  
Наполнил благодатный **звук** -  
И вновь постигнул он святыню  
Любви, добра и красоты!.. (строфа IX)

Демон **слышит** гармонию универсума, вновь переживает свою причастность к творению. Это «длящееся мгновение истины». В этом движении познания становится возможным обращение Демона через любовь, однако ценой вочеловечения. При этом любовь и познание отождествляются. Определяющим моментом организации художественного пространства «Демона» является продуктивное несовпадение между мистически воспринятой и воссозданной автором библейской поэтикой «длящегося мгновения» и, с другой стороны, объясняющим литературным повествованием. Позиция повествователя отлична от обобщающей авторской и даже особым образом ей противопоставлена. Вненаходимость по отношению к повествованию обуславливает эллиптическую проникновенность автора, его способность различить и воссоздать эллипс библейского Откровения; с автором следует связывать основные библейские импликации и ассоциации, а также мифологические переживания визионерского качества. Речь идет о внутренней антитетичности авторской позиции. Вступая в диалог с самой собой, автор являет себя в качестве повествователя, который рассказывает о библейском Демоне; повествователь обнаруживает себя в области нравственно-психологических мотивировок душевных движений и поступков персонажей, как вдохновенный литератор-пейзажист. Т.о. пространство повествователя - нравственно-психологическое постижение жизни и литературное её воссоздание; пространство автора - библейско-апокрифическое, пророческое значение ситуаций. Такое различие необходимо для понимания уникальности «Демона».

Различимость отождествляемых в художественном пространстве измерений хорошо выявляется на уровне сюжетосложения. В эллиптическом пространстве автора поэмы часть первая похожа на развернутый пролог, этиологию основных персонажей и ситуаций части второй, собственно история Демона и Тамары только начинается. Звук, который поразил Демона, возникает как завершающее воплощение мифологизированного пейзажа (в стрф. III и IV пейзаж явно выражает мужское и женское начала природы, см. об этом: Зотов 2001: 144-146): это звучит природа, божий мир гласит Творцу. Танец Тамары - высшее проявление жизни чувственной и духовной. Образ Тамары мифологизируется, приобретает универсальное качество: только при этом условии возможна их с Демоном встреча - общее пространство художественного воплощения. Танец - первое появление Тамары и одновременно поворот в ее судьбе: дочь Гудала превращается в подругу Демона - таковы метаморфозы художественного пространства Божественный звук сообщает импульс движения, является единственной мотивировкой начала истории вочеловечения Демона, которая развертывается повествователем в части второй. Ситуация Демона и история Тамары представляют собой в романтико-фантастической

эксplikации повествователя единый сюжет, который вне пространства автора не представлял бы собою ничего уникального: Демон постепенно разочаровался во зле, ничто не давало ему покоя... и т.д. Эллиптическое авторское видение событий вступает в противоречие с развертывающим пониманием повествователя. Коллизия между визионером и литератором разрешается эстетически: художественная специфика «Демона» заключена не в сочетании сюжетных линий, но в пространственной сопряженности библейско-мифологического и нравственно-психологического планов. Мы имеем не линейное развертывание сюжета, а очерчивание пространства в виде траекторий движения: путь свадебного каравана с библейского Востока пересекается стремительными набегами предка Тамары, «грабителя странников и сел»; площадка символического танца Тамары - крыша дома, стоявшего «трудоу и слез» послушным рабам Гудала; полет Демона над Кавказом и Грузией как бы повторяет движение повествователя из России в Закавказье - с Запада на Восток культуры, от литературных приемов романтизма к нерукотворным чудесам Библии, приобщаясь к которым, собственно говоря, повествователь становится автором знаменитой русской поэмы.

Динамику «кристаллизации» художественного пространства «Демона» можно представить так. Психологизация образа Демона характеризует нравственно-эстетическую позицию повествователя; с другой стороны, мифологизированный пейзаж, являясь обстановкой действия, позволяет автору совершить непротиворечивый переход к земному плану повествования. Возникший из стихии природы танец Тамары, подобно оптическому стеклу, преломляет мифологическое пространство, и пространство поэмы приобретает социальную определенность. Нравственно-психологическая действительность характеров и событий как бы сообщает интеллектуальному переживанию природы и библейских образов художественную достоверность: библейско-мифологическое трансформируется в психологическое и, наоборот, последнее объективирует мистицизм автора. В конце первой части эти формы художественного пространства становятся неразличимы в бредовом сновидении Тамары. Своеобразное отождествление библейско-мифологического и нравственно-психологического планов завершает художественное пространство в первой части. Двойственность авторского начала не исчезает, но преобразуется: в двух последних строфах выходит на первый план литературно-романтическое содержание образов, открывающее перспективу развития художественного пространства поэмы. Решение проблемы художественного пространства «Демона» в целом связано с описанием особенностей отождествления библейско-мифологического и нравственно-психологического смыслов образов в структуре поэмы романтического типа.



Отождествление является основным принципом созидания развивающейся художественной структуры произведения. Предложенное выше аналитическое рассмотрение делает возможным выделение и характеристику основных уровней отождествления, неиерархически сопряженных в художественном целом. На композиционно-содержательном уровне следует выделить основополагающее отождествление автора и повествователя. Сюжетно-тематический уровень образует соподчиненное отождествление мифологического содержания и культурно-исторической реальности обстановки действия, а также художественной реальности романтической поэмы. В этом процессе «кристаллизации» художественного пространства формируются образы главных героев поэмы, которые благодаря принципу отождествления приобретают небывалую ёмкость выражения культурных смыслов. Обратной стороной отождествления является поэтическое *расподобление*: образ Демона удваивается, как будто во внутреннем содержании его является архаическая, добиблейская ипостась - прото-Демон.

Анализ художественного пространства поэмы обнаруживает парамифологическую ситуацию, т.е. творимый уже самим автором миф о попытке вочеловечения Демона и связанные с нею мотивы («слеза героя»). В качестве прото-Демона герой поэмы устремлен к преодолению заданности, драматургии источника, с другой стороны, отождествление Демона с сатаной удерживает библейский порядок. Вряд ли есть основание говорить о «вторичном отвержении» Демона (Роднянская), ибо «злой дух» испытывает каноническую судьбу. Хотя герой в конечном счете исполняет предопределение, автору тем не менее удается создать *новую художественную реальность - пространство соблазна*, в котором отождествляются основополагающие и непреодолимые противоречия физиологического, нравственно-психологического и философского качества: мужское и женское, активное и пассивное начала; сила и слабость, покорение и покорство; любовь и смерть. Таинственная игра человеческих чувств обнаруживает экзистенциальное единство любви и смерти; вместе с тем их трансцендентный смысл, открываемый культурной традицией (Платон, Плотин, Августин, псевдо-Дионисий), указывает путь к Богу.

Religio — («святыня», «предмет культа») автора поэмы - спасительная любовь как абсолютная полнота жизни, т.е. ... смерть. Безумство желания - вот истинная реальность, в которой возможно деятельное «Я». Это позиция демонического своеволия. Но поэт Лермонтов знает, что «манящая пустота» жизни заполняется художником, становится им, т.е. культурным пространством, миром-словом, в котором возможен художник и искусство как спасение, вот эта поэма - «Демон».

Аналитическое рассмотрение произведений Байрона и Лермонтова дает возможность сделать вывод о различной природе их переживания библейских образов и мотивов. Невозможно ограничиться беглым указанием на источник преемственности и тем самым – известную однородность материала произведений. Поэма Лермонтова представляет собой самостоятельное решение проблематики западной культуры, оригинальное развитие европейской литературной традиции.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Аверинцев 1996:** С.С. Аверинцев. *Поэты*. М., 1996.
- Азимов 1989:** Азимов Айзек. *В начале...* М., 1989.
- Вейнберг 1905:** Вейнберг, Петр. «Каин» // *Байрон. Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова*. Т.2. 1905. [online]: [http://lib-ru.do.am/publ/bajron\\_dzhordzh\\_gordon\\_kain/1-1-0-9064](http://lib-ru.do.am/publ/bajron_dzhordzh_gordon_kain/1-1-0-9064)
- Вейсман 1991:** Вейсман А.А. *Греческо-русский словарь*. М., 1991.
- Вондел 1988:** Вондел, Йост ван ден. *Трагедии*. М., 1988.
- Дионисий Ареопажит 1991:** Дионисий Ареопажит. Послание к Тимофею Святого Дионисия Ареопажита. О таинственном богословии // *Историко-философский ежегодник*. 1990. М., 1991.
- Зотов 2001:** Зотов С.Н. *Художественное пространство – мир Лермонтова*. Таганрог, 2001
- Зыкова 2015:** Зыкова Е.П. *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. 2015. Т. 74. №2. С. 36-46
- Квятковский 1966:** Квятковский А. *Поэтический словарь*. М., 1966.
- КФЭ 1994:** *Краткая Философская энциклопедия*. М., 1994.
- Мень 2012:** Александр Мень. *Библия и литература. Лекции*. М., 2012: [online]: <http://predanie.ru/men-aleksandr-protoierey/book/72434-bibliya-i-literatura/>
- МС 1991:** *Мифологический словарь*. М., 1991.
- Роднянская 1989:** Ирина Роднянская. Демон ускользающий // Ирина Роднянская. *Художник в поисках истины*. М., 1989.
- Словарь... 1974:** *Словарь литературоведческих терминов*. М., 1974.
- Христианство I:** *Христианство: Энциклопедический словарь*: В 3-х тт. Т. I. М., 1993.
- Эсхил 1989:** Эсхил. Прикованный Прометей // *Античная литература. Греция. Антология*. Ч.1. М., 1989. С. 222-261.

**NONA KUPREISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

**Concept of Faith in English and Georgian Romanticism  
(In accordance with Nikoloz Baratashvili's "Merani" and  
Byron's "Cain")**

Romanticism that almost at the same time was formed in leading European countries at the boundary of XVIII-XIX centuries had become one of the most important facts of world culture.

Byron's "Cain" and Baratashvili's "Merani" in the peculiarity of English and Georgian romanticism is provided with different acuity. In such a case seeking God often based on quite free interpretation of fundamental issue of Bible, relation between evil and kindness.

Baratashvili also emphasizes "Evil Soul" leading his fate by modelling demonism. Finally, "Merani" is based on overcoming evil with its aspiration alike concept of "The Knight in the Panther's Skin".

**Key words:** Concept of Faith, Byron's "Cain", Nikoloz Baratashvili's "Merani".

**ნონა კუპრეიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

**რწმენის კონცეპტი ინგლისურსა და ქართულ რომანტიზმში  
(ბაირონის „კაინისა“ და ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანის“  
მიხედვით)**

ქართული რომანტიზმის უკანასკნელ პერიოდში სულ უფრო გააქტიურებულმა კვლევამ დაადასტურა მისი სიახლოვე სწორედ რომ გერმანულ რომანტიზმთან. ზოგი სპეციალისტი მიიჩნევს, რომ თუ მაინც და მაინც ინგლისურ რომანტიზმთან პარალელებზე ვისაუბრებთ, ბარათაშვილთან „შესაწყველებლად“ ბაირონზე მეტად შეიძლება შელი გამოდგეს. თუმცა რწმენის კონცეპტი მაინც იძლევა საშუალებას, კვლევა ჩვენ მიერ არჩეული მიმართულებით წარვმართოთ (მ. გელაშვილი). დავიწყოთ ზოგადი სურათის მოხაზვით.

რომანტიზმი, რომელიც XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე თითქმის ერთდროულად წარმოიქმნა ევროპის წამყვან ქვეყნებში, მსოფლიო

კულტურის უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა. თუმცა ამ ქვეყნების ისტორიული განვითარების განსხვავებული ფორმების გამო იდენტობის ნიშნის დასმა, ვთქვათ, ფრანგულ-გერმანულ, ინგლისურ-იტალიურ თუ პოლონურ-რუსულ რომანტიზმს შორის მაინც გაჭირდება და მსგავსი რამ არც შეიძლება რამდენადმე სერიოზული კვლევის მიზანს წარმოადგენდეს. მეტიც, სწორედ სხვადასხვა კულტურათა თავისებურებები სძენენ ამ დიდ სახელოვნებო მოვლენას ფართო შინაარსსა და განუმეორებლობას.

ინგლისური რომანტიზმი, რომლის შესახებაც ჩვენ გარკვეული რაკურსით ვისაუბრებთ, ჩამოყალიბდა, ერთი მხრივ, მზარდი ტექნოკრატიზმისა და მისი თანამდევი მოვლენების, მეორე მხრივ კი იმ დროისთვის მყარი პიროვნული თავისუფლებების მქონე ძლიერ იმ პერიულ სახელმწიფოში, რომლის საზღვრები უკიდევანო იყო. თუმცა ეს თავისუფლება არ იყო სრულყოფილი, რადგან იგი იმავდროულად საზოგადოებისა და სამყაროს წინაშე მდგარი ადამიანის მარტოობას ამძაფრებდა, ანიჭებდა რა მას უნივერსალურ, კოსმიურ ხასიათს. ინგლისური რომანტიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედებითი ძიებები სწორედ ამგვარი სულიერი მდგომარეობიდან თავდახსნის ნიშნით წარიმართა: ღვთის მიერ მიტოვებული სამყაროს ფიქსაცია (პ. ბ. შელი), ამ კონტექსტში ახალი მეტაფიზიკური საშუალებების ძიება (ე. ნ. „ტბის სკოლა“) და აქტუალიზება თვით თავისუფალი, მარტოსული, თუმცა იმავდროულად ღირსებით სავსე პიროვნებისა, რომელიც ძლიერია იმდენად, რამდენადაც პასუხს საკუთარ პრობლემატურ კითხვებზე სამყაროს პირველსაწყისთან, თვით ღმერთთან მიხედვით ეძებს (ბაირონი).

ევროპული რომანტიზმის სათავეებთან მდგარი ავგუსტ შლეგელი რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობას „უბედურ ცნობიერებას“ უწოდებდა, რადგან რეალობიდან გრძნობადი, მიღმური სამყაროსკენ, ერთგვარი აბსოლუტისკენ სწრაფვის საბოლოო მიზანი იმთავითვე განუზოციელებლი იყო. ამ პროცესს, რომელიც რომანტიკოსთა შემოქმედებას განსაკუთრებულ მიზიდველობას ანიჭებდა, იგივე შლეგელი „დაკარგული პირველადი სამშობლოს“ ძიებასაც ადარებდა. რომანტიკოსთა პასუხი კითხვაზე, „თუ როგორ შეუძლია გრძნობად სამყაროში მცხოვრებ ადამიანს ზეგრძნობადისკენ“ მოძრაობა „ერთმნიშვნელოვანია – საკუთარ თავში, საკუთარ სუბიექტურობაში ჩაღრმავების გზით“. აქედან საკუთარი, განუმეორებელი, არაორდინალური პერსონის თვითადაკვიდრების ნიჭი, რითაც გამოირჩევა ჭეშმარიტი რომანტიკოსი.

თუკი თვალს მივადევნებთ ისტორიული მოდერნის ეპოქას, სხვაგვარად კი „პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური და სოციოკულტურული განახლებისა და მსოფლმხედველობრივ ღირებულებათა ძირეული გარდაქმნის“ (ბრეგაძე, 2016: 160) ხანას, მის წინამორბედად არაერთ მნიშვნელოვან ისტორიულ მოვლენასთან ერთად (რად ღირს თუნდაც საფრანგეთის დიდი რევოლუცია, ან ნაპოლეონის სახელი, რომელმაც ცეცხლოვანი ბურთით გადაუარა მთელ ევროპას) შეინიშნება სერიოზული ცვლილებები თავად სამყაროს არსებული მოდელისა და მის ფონზე ადამიანის რაობის გადასინჯვის გამოცდილი ტენდენცია. თუმცა XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე ასეთი გამოვლინებები ნორმიდან გადახვევად, საზოგადოების ერთგვარ გამოწვევად აღიქმებოდა. სწორედ ასეთი ბედი ერგო უილიამ ბლეიკს (1757-1827), რომლის სახელსაც ინგლისური რომანტიზმის პრეისტორიას და თვით ბაირონის სახელსაც უკავშირებენ. ეს ის ბლეიკია, რომლის შესახებაც ფ. ბატაიმ, წიგნში „ლიტერატურა და ბოროტება“, შენიშნა: „ის არ ყოფილა შეშლილი, თუმცა მუდმივად სიგიჟის ზღვარზე დადიოდა“ (ბატაი: 1994: 68). მართლაც, არაჩვეულებრივი ხილვების, ირაციონალური მეტაფიზიკური აღსარებების ფონზე (ერთხელ, მისივე სიტყვებით, უნახავს ცეცხლმოდებული სატანა, რომელიც ღრუბლებზე მჯდომი ანგელოზის წინაშე იდგა) იშლება ძლიერი წარმოსახვა პოეტისა, რომელიც სიკეთისა და ბოროტების ერთიანობიდან გამომდინარე დიდ ინტერესს სწორედ ბოროტი ძალის ჭეშმარიტი რაობის გახსნისადმი ამჟღავნებს.

გამოდის რომ ტექნოკრატიულმა საზოგადოებამ, რომელმაც შექმნა ადამიანის ყოვლისშემძლეობის, პროგრესის ილუზია (ამ დროისთვის უკვე არსებობდა ჯეიმს უაიტის ორთქლის მანქანა და სხვა მრავალი სიახლე) იმავე ადამიანს მისცა საშუალება ეფიქრა აქამდე ტაბუირებულ, ხელუხლებელ თემებზე. სხვა საქმეა, რამდენად იყო ასეთი ფიქრი შვებისმომგვრელი. სწორედ ბლეიკის, თუნდაც შელის ან იმავე ბაირონის მაგალითზე კარგად ჩანს, რად შეიძლება დაუჯდეს, როგორც წესი, დროის წინამავალ შემოქმედს, როგორც რუსთველი იტყოდა, დაუსაზღვრავ და შეუცნობელ სივრცეში გაჭრა. ბლეიკის „უბინოების სიმღერები“ (1784-1789) თანდათან გადაზრდილი „გამოცდილების სიმღერებში“ (1794), შელის „ჩენი“, კოლდრიჯის „თქმულება მოხუც მეზღვაურზე“ (1798) და „კრისტაბელი“ (1798-1799), დაგვირგვინებული ბაირონის „კაენის“ (1821) პროვოკაციული იდეებით, ფაქტობრივად, ბოროტების ძალის კვლევაცაა და აღიარებაც. ბოროტება რომანტიკოსებისთვის სიკეთესთან ერთიანობაში მოიაზრება, თუმცა მისგან განსხვავებით ირაციონალური ხასიათისაა. აქედან რაციონალობის

პარადიგმის უარყოფა, გულაცრუება მისი წარმომქმნელი განმანათლებლობისადმი. ამ მოვლენების ცენტრში კი დგას ქეშმარიტების ძიების სურვილით შეპყრობილი, საზოგადოების ფარისევლურ შემგუებლურ ბუნებასთან დაპირისპირებული მუამბოხე გმირი, რომელიც მხოლოდ ქალაღღზე კი არ ცოცხლდება, არამედ რეალურად არსებობს და ავლენს რა თავის პროტესტს გარკვეული მაქსიმალიზმით, საკუთარ პრინციპებს ზოგჯერ ფიზიკურადაც ეწირება(გავიხსენოთ ბაირონისა და შელის სკანდალური რეპუტაციები).

საინტერესოა, რომ სიცოცხლის უკანასკნელ პერიოდში შექმნილი ბაირონის კაენი (რაც 1817 წელს ინგლისიდან მისი გაძევების შემდეგ ხდება), ეს რთული და ტრაგიკული პერსონაჟი აშკარად ამოზრდილია სხვადასხვა დროს შექმნილი პოემების „აღმოსავლური პოემები დანერილი უჩვეულოდ მოკლე დროში 1813-დან 1816 წლამდე“, „ჩაილდ-ჰაროლდის მოგზაურობა“, „მანფრედი“, „დონ-ჟუანი“ გმირთა სახეებიდან, რომლებიც, თუ დავაკვირდებით, კაენტან სერიოზულ მსგავსებას ამჟღავნებენ. სპეციალისტები ამ პერსონაჟთა ბოტოქრობას, მუდმივ მოუსვენრობას, მთლიანობაში კი მათ კრებით სახეს საერთოდაც „ბაირონისეულ ხასიათს“ უწოდებენ. მაინც რა თვისებები აერთიანებთ კორსარ კონრადს, ჩაილ-ჰაროლს, დონ-ჟუანსა თუ მანფრედს? ესაა ევროპული განმანათლებლობის კრიზისით პროვოცირებული სულიერი მარტოობის, ილუზიათა მსხვრევის, საზოგადოებისგან განდგომის თემები. იკვეთება აგრეთვე ცოდნის ნეგატიური როლი ადამიანის ცხოვრებაში. „მანფრედში“, მაგალითად, ვკითხულობთ: „ცოდნა – სევდა და წუხილია და ის, ვინც მისითაა მდიდარი, მტანჯველ ფიქრებში აღმოაჩენს, რომ ცოდნის ხე სიცოცხლის ხე სულაც არ არის...“ (ამ პოემაში გოეთეს „ფაუსტის“ გავლენაზეც საუბრობენ); გარდა ამისა, აქტუალიზებულია საკუთარი არსებობის მტკივნეული განცდა, რომელიც პიროვნულადაც ახასიათებდა ბაირონს.

მისტერია „კაენი“ ავტორმა მიუძღვნა დიდ ინგლისელ მწერალს ვალტერ სკოტს, თუმცა მაშინ ეს ფაქტი ადრესატს კარგს არაფერს უქადდა, რადგან მკითხველს პოემა მკრეხელურად მიაჩნდა და შიშსა და ძრწოლას გვრიდა. საქმეს დიდად არც ავტორის მიერ დართულმა კომენტარებმა უშველა. ცნობილი იყო ბაირონის რთული დამოკიდებულების შესახებ რელიგიისადმი, ამიტომაც ვალტერ სკოტმა „კაენი“ შემობრუნების კეთილ ნიშნად აღიქვა, თუმცა რეალობა ბევრად უფრო წინააღმდეგობრივი აღმოჩნდა (გავიხსენოთ ამ საკითხთან დაკავშირებული მარინა ცვეტაევასეული მიძღვნა ბაირონისადმი: „Я думаю об утрае вашей славы, / Об утрае Ваших дней. / Когда очнулись демоном от сна Вы ? / И богом для людей...“). ბაირონის შემოქმედების მკვლევრები

მას ცალსახად ვერც ათეისტს უწოდებენ და ეს შემთხვევითი არ არის. „კაენისთვის“ დართულ ეპიგრაფშივე („გველი ყველაზე მზაკვარია ღვთისგან შექმნილ არსებათა შორის...“) გვიბიძგებს იმ აზრისკენ, რომ ევა შეუცდენია არა ლუციფერს, არამედ სწორედ გველს, რითაც სამოთხიდან გაძევების დანაშაულის სიმძიმე თავად ადამიანებს ეკისრებათ და არავის სხვას. ბაირონი ბიბლიური ძმისმკვლელობის ეპიზოდის განსხვავებულ (შეიძლება ასეც ითქვას, თამამ) ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. იგი ცდილობს „გაუგოს“ კაენს და ღვთისადმი მონურ მორჩილებასა (ეს აბელია) და ღვთის სამართალში დაეჭვების (ეს კი კაენია) უმტკივნეულეს პროცესში საკუთარი არჩევანი გამოკვეთოს. და სწორედ ეს არჩევანი ხდება ყველაზე მნიშვნელოვანი. ლუციფერის მონოლოგის მოსმენის შემდეგ. მის მოსაზრებებთან საკუთარი შეხედულებების აშკარა თანხვედრის მიუხედავად, კაენი არ ემორჩილება და არც მიჰყვება მას („შენ განა ღმერთი ხარ? შენ განა მისი თანასწორი ხარ?“), რაც მხოლოდ იმით შეიძლება აიხსნას, რომ იგი ეძებს არა ახალ პატრონს, არამედ თავისუფლების მომნიჭებელ ჭეშმარიტებას.

დოსტოვესკიზე ბევრად ადრე ბაირონი ბოროტებისა და სიკეთის თანასწორუფლებიანობას აღიარებს და ბოროტების აღზევებაში ღვთის პასუხისმგებლობასაც არ გამორიცხავს. რიტუალური წესრიგის დაცვასა და აბსოლუტურ თავისუფლებას შორის „კაენის“ ავტორი უპირატესობას თავისუფლებას და მასთან დაკავშირებულ სირთულეებს ანიჭებს.

როგორც ვიცით, კოლონიური ქვეყნის სტატუსის მქონე საქართველო საკუთარი იდენტობის შენარჩუნებას ლიტერატურით, მწერლობით ცდილობდა. ეს იყო როგორც ენის გადარჩენის, ისე საზოგადოებრივი აზრის, კრიტიკული აზროვნების დამკვიდრებისა და აკუმულირების ერთადერთი საშუალება. ამიტომაც ამ მიმართულების მქონე ჯანსაღ ტენდენციებს, რომლებიც მაშინ იჩენდნენ თავს, დიდი ყურადღება ენიჭებოდა. „სასონარკვეთილებას და განწირულებას მე-19 საუკუნის ქართულმა მწერლობამ ოთხი მხრიდან შეუტია: ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეროვნული და პიროვნული თავისუფლების ამბოხით, რაფიელ ერისთავის სოფლის ყოფის მშვენიერებით, ილია ჭავჭავაძის ეროვნული და სოციალური პროგრამით და აკაკი წერეთლის შემოქმედებითი არსებობის სიხარულით. ამ ოთხ დარტყმას უნდა დაენგრია რუტინა და ქართველი ერისთვის ისტორიის ასპარეზი გაეკაფა“ (ბაქრაძე, 2004: 231). როგორც ვხედავთ, სერიოზულ აქტივობათა შორის დასახელებულია ბარათაშვილის სახელიც, უფრო სწორად კი მისი შეურიგებლობა არსებულ მდგომარეობასთან, რითაც პიროვნული თავისუფლები-

სთვის ბედის საზღვრების გადალახვის პათოსი, რომელსაც „მე-ს“ ეგზალტაციასაც უწოდებენ.

ონა მეუნარგია მახვილგონივრულად შენიშნავდა, რომ საკმარისია ადეკვატურად თარგმნო ბარათაშვილის რამდენიმე სტროფი და ბაირონის „ჩაილ ჰაროლდში“ ჩართო, რომ ეს ჩამატება ვერავინ შეამჩნიოსო. მართლაც, მიუხედავად იმისა, რომ ბარათაშვილმა ლირებულებითი კონფლიქტი საკუთარ გარემოსთან ნაკლები ეპატაჟურობით გამოხატა, ვიდრე ბაირონმა ან თუნდაც შელიმ (ამის ერთ მიზეზად კი ქართველი რომანტიკოსების ტრადიციასთან განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ასახელებენ. მაგ. კრებულში „ქართული რომანტიზმი: ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები“ ვკითხულობთ: „ქართველი რომანტიკოსების წინაშე არა თუ ადრინდელი ლიტერატურული ტრადიციების უკუგდების საკითხი არ დასმულა, არამედ ამ ტრადიციათა კრიტიკის ტენდენციაც კი არ არის შესამჩნევი“ , კაციტაძე ... 2010: 20). მიუხედავად ამისა, მსგავსება მათი პოეტური წარმოსახვის ძალასა და შესაბამისად, მსოფლმხედველობას შორის აშკარაა. იქაც და აქაც მკითხველის წინაშეა შემეცნების წყურვილით სავსე, გონებრივ და ფიზიკურ აქტივობას მონატრებული ე.წ. ფაუსტური ტიპის შემოქმედი, რომელიც ერთსა და იმავე დროს განმანათლებლობის იდეების მქადაგებელიცაა და მგმობიც.

ის, რაც ასე ადვილად ითქმის დღეს („ფაუსტური ტიპის შემოქმედს“ ვგულისხმობ), გასული საუკუნის 60-იან წლებამდე კომუნისტების მიერ შეჩვენებული „ფაუსტური კულტურის“ ნაწილი იყო. 1961 წელს ცნობილმა გერმანისტმა მიხეილ კვესელავამ ორ წიგნად გამოსცა უაღრესად მნიშვნელოვანი ნაშრომი „ფაუსტური პარადიგმები“, რითაც დარღვეული წონასწორობის აღდგენა და ინტელექტუალური რეკონსტრუქცია მოახდინა. ბარათაშვილთან დაკავშირებით იგი წერს, რომ გოეთეს ფაუსტის „დედათა მხარეში“ გამგზავრების მსგავსად ბარათაშვილს შესაძლებლად მიაჩნია მერნით ანუ მეოცნებე სულის დემონური ქროლვით გადალახოს საზღვარი“ (კვესელავა 1961: 0).

ბაირონის „კაენი“ და ბარათაშვილის „მერანი“ ინგლისური და ქართული რომანტიზმის თავისებურებათა ჭრილში განსხვავებული სიმწვავით სვამს ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის ფოკუსირებულ არაერთ პრობლემატურ საკითხს. ერთ-ერთი მათგანია რწმენის კონცეპტი, რომელიც „ღვთის თანდათანობითი ამოწურვისა“ და სამყაროს წინაშე მარტო დარჩენილი ადამიანის დიდი მარტოობისა და მისი დაძლევის თემას უკავშირდება. აი, რას წერს ამ განსხვავებულობის შესახებ კრიტიკოსი ივანე გომარტელი: „მაშინ, როდესაც ბარათაშვილის პოეზია მსოფლიო გოდებაა ობოლი სულისა, ბაირონის პოეზია,



მსოფლიო გოდების გარდა, ბასრი მახვილია. თავისი ნიჭით, ტემპერამენტით, მოქმედების წყურვილით ბარათაშვილი იმგვარსავე ტიპს წარმოადგენს, როგორც ბაირონი, მაგრამ ბაირონის გარშემო ცხოვრება დულდა, საზოგადოება მოქმედებდა. ბარათაშვილის გარშემო კი ცხოვრება დუმდა, საზოგადოება ფრიად უფერული, ფრიად მძინარი იყო. ბაირონს თვით დრო და ცხოვრება უწყობდა ხელს, რომ მას თავისი პოეზია ბასრ მახვილად გადაექცია. დრო და ცხოვრება კი ბარათაშვილის მხოლოდ სულის ობლობას უწყობდა ხელს და რაც უფრო უკვირდებოდა პოეტი ცხოვრებას, მით უფრო ეძლეოდა საკუთარ თავს და მსოფლიო პესიმიზმს“ (გომართელი 2012: 162).

ბარათაშვილს გარდა კოლოსალური ინტუიციისა, იმდროინდელ ევროპულ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ სიახლეებს შეეძლო მიახლოებოდა თავისი მასწავლებლის სოლომონ დოდაშვილის დახმარებითაც. მართალია, დოდაშვილი მაშინ გადაკარგეს საქართველოდან, როდესაც ბარათაშვილი ჯერ კიდევ სრულიად ყმაწვილი იყო, მაგრამ დარჩა მასწავლებლის მიერ შექმნილი ლოგიკის სახელმძღვანელო, რომელსაც სერიოზული გზამკვლევის როლი დაეკისრა. სამწუხაროდ, ეს შესაძლებლობა შესაბამის კვლევებში აქამდე თითქმის არც იყო გათვალისწინებული, რადგან დოდაშვილი საბჭოურ ლიტმცოდნეობში მატერიალისტად, განმანათლებლობისა და რეალიზმის წარმომადგენლად იყო გამოცხადებული. ზემოთ ნახსენები კრებულის „ქართული რომანტიზმი: ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები“ ავტორები კ. კაციტაძე და კ. ჯამბურია სწორედ ამ საკითხზე ამახვილებენ ყრადღებას და ბარათაშვილს არა დოდაშვილის იდეების უბრალო გამლექსავად, არამედ მისი ფილოსოფიური შეხედულებების სერიოზულ გამოზიარებლად, მისი იდეების მატარებლად მიიჩნევენ: „სამყაროს ფილოსოფიურმა მოდელმა, რომელსაც დოდაშვილი აგებს, გარკვეული როლი ითამაშა სამყაროს ბარათაშვილისეული ხედვის ჩამოყალიბებაზე“ (კაციტაძე ... 2002: 32). ადამიანის შეზღუდული შესაძლებლობების, მისი სასრულობის აღიარება, რეფლექსია თვითშემეცნების გრადაციულ ეტაპებზე, სწრაფვის, ლტოლვის საყოველთაო კანონის პრიმატი და სხვ. – ეს ის საკითხებია, რომელთა პარალელები იძებნება დოდაშვილის ფილოსოფიურ ნააზრევსა და ბარათაშვილის ლექსებს შორის.

სამყაროსადმი დასმული თავისი მტანჯველი კითხვებით („შემოღამება მთანმინდაზედ“, „ფიქრნი მტკვრის პირზედ“, „ხმა იდუმალი“, „სულო ბოროტო“) ბარათაშვილი დემონური ძალებით შეპყრობილი საკუთარი ცხოვრების მოდელირებას, მრთლაც, რომ ყორნის ფრთასავით შავი მისივე ბედის წარმმართველი „ბოროტი სულის“ გამოკვეთა-გაადამიანურებას ახდენს. ამგვარი მხატვრული აზროვნების პროვოცი-

რება ისევ და ისევ ს. დოდაშვილის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებების სიღრმისეულ აღქმას შეეძლო. თავის მხრივ დოდაშვილი ფიხტეს უმთავრეს თეზას, „ჩასწვდი საკუთარ თავს“, ეყრდნობა, რაც ასევე ერთ-ერთი უმთავრესი მიმართულებაა, პოეტური აზროვნების მაგისტრალური ხაზია ბარათაშვილისთვის. ხანმოკლე ძიებას, რომელიც სულ რამდენიმე წელიწადს გაგრძელდა, პოეტი ბუნებრივად მიჰყავს „მერანის“, უფრო სწორად კი, ცხენზე ამხედრებული კაცის, როგორც „კულტურულ-ეთნიკური კოდის“ გამომხატველი ერთიანობის მხატვრული რეპრეზენტაციებისკენ.

ბარათაშვილის შემოქმედების მკვლევრები ერთხმად აღიარებენ მისი პოეზიის კავშირს ბიბლიურ ტექსტებთან, პოულობენ კიდევ ჩვენთვის კარგად ცნობილ ნაწარმოებებში ძველი და ახალი აღთქმის ალუზიებსა და რემინისცენციებს. ბარათაშვილის სული, ცხადია, მიიღვის ცისკენ, სურს მასთან შერწყმა, მასთან თანაშეზრდა, თუმცა ეს სურვილი, როგორც რომანტიკოსთა სხვა სწრაფვანი, განუხორციელებელია თავად ადამიანის არასრულყოფილების გამო („...მაგრამ ვერ ცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს“). ამიტომაც იდილიურს მის შინაგან მდგომარეობას, ცხადია, ვერ უწოდებ. ბარათაშვილი, როგორც აღვნიშნეთ, სვამს ძალზე მწვავე კითხვებს და ითხოვს მათზე პასუხს, რომელსაც იგი, როგორც მოდერნის ეპოქის წინაეტაპის შემოქმედი, ვფიქრობთ, რელიგიაში ვერ იპოვიდა.

ღვთისმადიებლობა ასეთ შემთხვევაში ხშირად ბიბლიის ფუნდამენტური საკითხის, ბოროტებისა და სიკეთის ურთიერთობის, საკმაოდ თავისუფალ ინტერპრეტაციას ეფუძნება. ამიტომაც სამყაროს ძირითადი ანტინომიური ძალების დამოკიდებულება ადამიანის ბედთან ესოდენ მნიშვნელოვანია პოეტისთვის. არის ბარათაშვილის პოეზიაში იმგვარი აქცენტები, რომლებიც მასზე ბოროტი ძალის სერიოზულ შეწოლაზე მიგვანიშნებს, თუმცა ეს განწყობილება არაა დომინანტური და პოეტი კვლავ პოულობს თავის თავში ახალ სასიცოცხლო ენერგიას.

ჯერ კიდევ პ. ინგოროყვას მიერ აღმოჩენილ თანხვედრას ავთანდილის ანდერძსა და ბარათაშვილის „მერანს“ შორის ერთგვარი გაგრძელება თანამედროვე ქართული ლიტმცოდნეობაშიც მოეპოვება: „ბარათაშვილი გვაგონებს ბედისწერის წინააღმდეგ ამხედრებულ ავთანდილს, რომელსაც ტარიელის შველა, ნესტანის პოვნა, ქაჯეთის ციხის აღება წარმოუდგება არა მარტო სხვისი, არამედ საკუთარი ბედნიერების გზაზე გადასალახავ დაბრკოლებებად“ (ჯალიაშვილი 2016: 68). მხატვრულ სახე-სიმბოლოებში ტრანსფორმირებული ეს სიმბოლოები (სამშობლო, სატრფო, მეგობრები თუ ახლობელ-ნათესავები)

არა მარტო საყოველთაო, არამედ უპირატესად ქართული გარემოს ატრიბუტებიცაა. თუმცა მსგავსება აქ არ მთავრდება. რუსთველიც და ბარათაშვილიც წარმოაჩინენ გმირს, მხედარს, რომელსაც სწორად აქვს გააზრებული იდეალისკენ, თავისუფლებისკენ, ჭეშმარიტებისკენ სავალი გზის სირთულეც და საზღაურიც, ანუ ის მსხვერპლიც, რომელიც ამ გზამ უნდა მოითხოვოს. და რა შეიძლება იყოს გმირობისა და თავდადების საფასური თუ არა მსხვერპლის გაღებით სიკეთის გამარჯვება? ასე ხდება რუსთველთან, ასე სჯერა ბარათაშვილსაც.

მართალია, ბარათაშვილმა მწირი ინფორმაციულობის პირობებში უფრო მეტად შეიგრძნო ახალი დროის ლიტერატურული მოთხოვნები, ვიდრე თეორიულად დაეუფლა მათ, თუმცადახშული სივრცის მიუხედავად, მომავალი ცვლილების, გარღვევისგარდაუვალობაც იწინასწარმეტყველა. სწორედ ამ კონტექსტში მან, როგორც ქვეყნის გულშემატკივარმა თავისი პოეტური ენერგია უპირატესად მაინც თანამემამულეთა შორის რწმენის გენერირებისკენ მიმართა (მაგრამ რადგანაც...). რწმენის, რომელიც დათრგუნვდაუმოქმედობის, უპერსპექტივობის იმ განცდას, რომელიც 1832 წლის შეთქმულების დამარცხებამ მოიტანა. იმედისადმი ეს დამოკიდებულება შეიძლება განვიხილოთ პოეტის პესიმიზმის ერთგვარ „მეორე მხარედ“, რომელიც ისევე აუცილებელია რომანტიკოსის შემეცნებისთვის, როგორც სრული უიმედობა. „მერანის“ აშკარად გამოკვეთილი რელიგიური პათოსიც, „ცხოვრების წყაროს“, როგორც უკანასკნელი ინსტანციის, როგორც შვების მომტანი არსის ერთადერთობის თუ არა, უპირატესობის დეკლარირების სურვილიც, ისევე როგორც ტრანსცედენტურ სამყაროში გაჭრა, პასუხის პოვნა-მიგნების გზაა კონსერვატულ-ობივატელურ გარემოში დარჩენისთვის განწირული მგრძნობიარე სულისთვის. „მერანის“ პათოსი, როგორც აღვნიშნეთ რელიგიურია, მაგრამ იგი სხვა განზომილებაშიც იკითხება. ეს სხვა განზომილება კი ქართული სულიერებისთვის ზოგადად დამახასიათებელ მიწისა და ცის ერთიანობაა, რომელზედაც თავის დროზე გ. ასათიანიც წერდა. კრიტიკოსმა თ. ვასაძემაც აკი ბარათაშვილის „შემოღამებას“ ციურისა და მიწიერის საკრალური შეხვედრის ადგილი უწოდა (ვასაძე 2010: 20).

„მერანმა“ გამოავლინა პოეტისსულიერი ამბოხი და, თუ გნებავთ, მისი პასუხისმგებლობა საკუთრივ მისი და მისი თანამემამულეების მომავლის წინაშე. სახეზეა უიმედობისგან გამიჯვნისა და საზრისის მაძიებლობაზე დაფუძნებული ცხოვრებისეული აქტივობის ძალა, რომელიც პოეტის მთელ შემოქმედებას განსაკუთრებულ შინაარსს, ილიას დეფინიციას თუ გამოვიყენებთ, „საყოველთაობას, საკაცობრიო“

მნიშვნელობას ანიჭებს. იმავდროულად ბარათაშვილი შეგნებულად არ სწყდება ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციას და ბოროტისა და კეთილის ურთიერთმიმართების საკითხს ქრისტიანულ მრწამსს უკავშირებს. საბოლოო ჯამში „მერანი“ თავისი სულისკვეთებით ბოროტების ძლევის „ვეფხისტყაოსნისეულ“ კონცეფციას ემყარება.

### **დამოწმებანი:**

**ბატი 1994:** Батаи 1994: Батаи Ж. *Литература и зно*, Москва: 1994.

**ბრეგაძე 2016:** ბრეგაძე კ. „ისტორიული მოდერნი და ლიტერატურული მოდერნიზმი“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXXVII. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017.

**გომართელი 2012:** გომართელი ი. *ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ჩემი რჩეული*. თბილისი: 2012.

**ვასაძე 2010:** ვასაძე თ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. *ლიტერატურა ქემ-მარიტების ძიებაში*. თბილისი: 2010.

**ჯამბურია ... 2010:** ჯამბურია კ., კაციტაძე კ. „ქართული რომანტიზმის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი“. *ქართული რომანტიზმი: ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები*. თბილისი: 2010.

**ჯალიაშვილი 2016:** ჯალიაშვილი მ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ქართული ლიტერატურის ტრადიცია“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXXVII. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2016.