

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია
(GCLA)

ლიტერატურული მიმდინარეობები
(კლასიციზმიდან მოდერნიზმამდე)



GCLA Press

თბილისი
2017

რედაქტორები:

ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე

ოპერატორ-დამკაბადონებელი

თინათინ დუგლაძე

ყდის დიზაინერი

რევაზ მირიანაშვილი

ISBN 978-9941-473-29-6

შინაარსი

წინასიტყვაობა.....	5
ირმა რატიანი კლასიციზმი ევროპულ და ქართულ მწერლობაში.....	7
მაია ნაჭყებია ლიტერატურული ბაროკო.....	27
რამაზ ქილაია სენტიმენტალიზმი.....	59
გაგა ლომიძე რომანტიზმი: ტექსტი და კონტექსტი.....	73
ირმა რატიანი რეალიზმის ლიტერატურული მოდელი და მისი რეფლექსია ქართულ მწერლობაში.....	100

წინასიტყვაობა

მე-20 საუკუნის უდიდესი ნაწილი ჩვენმა ქვეყანამ ტოტალიტარული რეჟიმის, პირობებში განვლო, როცა ყოველი სიახლე, თუ იგი ამ რეჟიმის იდეოლოგიურ ჩარჩოში არ ჯდება, სასტიკად იკრძალებოდა. ამან გამოიწვია ჩვენი ლიტერატურისა და ხელოვნების მსოფლიო პროცესებისგან მოწყვეტა. საბჭოთა პერიოდში ინტერპრეტაციის პლურალურობა დაუშვებელი იყო, ვინაიდან იდეოლოგია თავის კანონებს ანესებდა, განსაზღვრავდა ლიტერატურულ კანონს და, შესაბამისად, „კანონიკური“ ტექსტების ინტერპრეტატორადაც გვევლინებოდა.

ლიტერატურის მიმდინარეობათა შესახებ კრებული, მისი ძირითადი ინფორმაციული ფუნქციის გარდა, კლასიკური ქართული ლიტერატურის ახლებურ ნაკითხვებსაც გვთავაზობს. სამწუხაროდ, საბჭოთა ეპოქაში ერთ-ერთ ყველაზე მეტად იდეოლოგიზებულ სფეროს თეორიული ლიტერატურისმცოდნეობის სფერო წარმოადგენდა, რის გამოც მეცნიერებს არაერთ კომპრომისზე უწევდათ წასვლა. ქართული ლიტერატურული კანონის ნიმუშების ანალიზის/ინტერპრეტაციისას ერთ-ერთი უმთავრესი მნიშვნელობა ენიჭება ტექსტების ახლებურ გააზრებას, ვინაიდან კანონიკური ტექსტები სკოლებსა და უმაღლეს სასწავლებლების პროგრამულ ტექსტებს გულისხმობს. ტოტალიტარული იდეოლოგიის პირობებში იდეოლოგიის მსახურები – ინტერპრეტატორები თავისებურ, მათთვის სასარგებლო კულტურულ-პოლიტიკურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობდნენ. ამიტომაც იმდროინდელი კულტურის/ლიტერატურის რევიზია ქართული კულტურის გლობალურ კონტექსტში მოთავსებას, ამ კონტექსტის ორგანულ ნაწილად მის მიჩნევას და ანალიზს ითვალისწინებს.

პოსტსაბჭოთა პერიოდში, 1990-იანი წლების მიწურულიდან, მნიშვნელოვანი ცვლილებები აღინიშნა ყოფილი საბჭოთა ქვეყნების ლიტერატურისმცოდნეობით სფეროებში: დაიწყო წინა წლებში არსებული ინფორმაციული ვაკუუმის შევსება. ცხადია, სხვადასხვა დროს საქართველოში იქმნებოდა ცალკე-

ული ნაშრომი, რომელიც ითვალისწინებდა ამა თუ იმ მიმდინარეობის ანალიზს თუ თავისებურებების წარმოჩენას (მაგ., ჟურნალ „სჯანში“ სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული ნუგზარ მუზაშვილის სტატიების სერია სხვადასხვა მიმდინარეობაზე, ნინო ნაკუდაშვილის ნაშრომი „ლიტერატურული მიმდინარეობები“, ისევე როგორც ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ მომზადებული კრებულები „ქართული ლიტერატურა ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების ჭრილში“ (ორტომეული), „ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია“, „XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ლიტერატურა“ თუ „ქართული რომანტიზმი“). მაგრამ ავტორთა კოლექტივის მიერ შედგენილი გზამკვლევი, რომელიც გათვალისწინებული იქნება უშუალოდ უმაღლესი სასწავლებლის ჰუმანიტარული ფაკულტეტის სტუდენტებისთვის, აქამდე არ მომზადებულა. არადა, ამის ძალიან დიდი აუცილებლობა ყოველთვის არსებობდა. მაგალითად, შეუძლებელია თეიმურაზ I-ზე საუბარი ბაროკოს კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე, ისევე როგორც წარმოუდგენელია ნიკოლოზ ბარათაშვილის თუ ილია ჭავჭავაძის ტექსტების ანალიზი ზოგადად მიმდინარეობის გაუთვალისწინებლად. მაშასადამე, ყველაფერთან ერთად, აქცენტი კეთდება კონტექსტზე, ანალოგიური ლიტერატურული მიმდინარეობების ჭრილში.

ამ კრებულში, მიმდინარეობის ფარგლებში, გაანალიზებულია ცნობილ მწერალთა მიერ შექმნილი ტექსტები. ასეთი გზამკვლევი, აუცილებელია ყოველი განათლებული ერისათვის. საკმარისია გავიხსენოთ ოქსფორდის თუ კემბრიჯის უნივერსიტეტების მიერ სერიების სახით გამოცემული კრებულები სხვადასხვა მიმდინარეობის შესახებ. კრებული მნიშვნელოვან დახმარებას გაუწევს უმაღლესი სასწავლებლების ლექტორებსა და სტუდენტებს და ლიტერატურის მცოდნეობის საკითხებით დაინტერესებულ ფართო მკითხველს.

კლასიციზმი ევროპულ და ქართულ მწერლობაში*

ქართული მწერლობა კულტურათა გზაშესაყარზე

XVI-XVIII საუკუნეებში, რამდენიმესაუკუნოვანი წყვეტის შემდეგ, ქართული მწერლობა დასავლეთისაკენ იწყებს შემობრუნებას. ეს პროცესი XV საუკუნის მეორე ნახევარში მომხდარი უმნიშვნელოვანესი იდეოლოგიური და კულტურული ძვრების შედეგად უნდა მივიჩნიოთ: კულტურული ქრონოლოგია ყოველთვის როდი ემთხვევა ისტორიულ ქრონოლოგიას, არამედ ხშირად წინ უსწრებს მას. 1453 წელს კონსტანტინოპოლის დაცემამ და მუსლიმური სამყაროს გაძლიერებამ კარდინალურად შეცვალა ახლო აღმოსავლეთის გეოპოლიტიკური და გეოკულტურული პანორამა. თუ შუასაუკუნეებში ქართული სახელმწიფოებრიობა და კულტურა დასავლური ქრისტიანული სამყაროს ორგანულ ნაწილს წარმოადგენდა, XVI საუკუნიდან ქვეყანამ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შეხვედრის გეოკულტურულ რეგიონში გადაინაცვლა.** ქართული მწერლობა ორ დინებას შორის აღმოჩნდა მოქცეული: ერთი მხრივ – აღმოსავლეთი, „შეჩვეული ახალი რეალობა“, მისი ესთეტიკური პრინციპებითა და ლიტერატურული კანონებით, მეორე მხრივ კი – დასავლეთი, ერთხელ უკვე დაძლეული გამოცდილება, მისი კონცეპტებით, რელიგიური ტრადიციებითა და პოეტიკური სიახლეებით. განსხვავებულ კულტურულ და ლიტერატურულ დინებათა გზაშესაყარზე მდგომი ქართული მწერლობა თანაბრად ჩაერთო როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლურ კულტურულ რეალობაში, რასაც შედეგად მოჰყვა ლიტერატურული ტენდენციე-

* წერილის ვრცელი ვერსია იხ. ირმა რატიანის წიგნში „ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი“. -თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015. გვ. 74-98.

** ამის შესახებ იხ. ზ. ფირალიშვილი, „ქართული კალეიდოსკოპი“, 2015, გვ. 11-57.

ბისა და გემოვნების სიჭრელე, კონცეპტების, გავლენებისა და პარალელების სიუხვე, სტილისტური ხერხების, ჟანრებისა და პოეტიკური ფორმების მრავალფეროვნება.

აღნიშნული პერიოდის ქართული ლიტერატურა თითქოს გახსნილ კულტურულ სივრცეს წარმოადგენს: ერთი მხრივ, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს აღმოსავლური, კერძოდ, სპარსული ეპოსის სხვადასხვა ნიმუშების პირდაპირ ქართულ თარგმანებსა და, რიგ შემთხვევებში, მათი გავლენითა და მიბაძვით შექმნილ ორიგინალურ ვერსიებს, მეორე მხრივ კი იგრძნობა გენეტიკური შიმშილი დასავლური კულტურისადმი. XV-XVI საუკუნის ქართველი ავტორების გატაცებას სპარსული ეპოსით მკვლევარები სხვადასხვა მიზეზით ხსნიან, კერძოდ: სპარსული ტექსტების რაინდული სულისკვეთებისა და პათოსის გადამდები ეფექტით (ივ. ჯავახიშვილი), ქართველი ინტელიგენციის „ფარული დაპირისპირებით“ ეკლესიასთან (გ. ლობჯანიძე), აგრეთვე, გაფართოებული ლიტერატურული გემოვნების არეალით (გ. ლობჯანიძე). თუ აქ ჩამოთვლილ მიზეზებს დავამატებთ იმ აუცილებელ მიზეზსაც, რომ ამ პერიოდის ქართული რეალობა პოლიტიკური თუ ეკონომიკური თვალსაზრისით ძალიან იყო დამოკიდებული სწორედ სპარსულ რეალობაზე, სპარსული კულტურის ექსპანსია საქართველოში ლოგიკურ ხასიათს იძენს. ამ ფონზე გასაკვირი არაა, რომ ქართული მწერლობა სპარსული ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივ არაერთ მახასიათებელს ითვისებს, მათ შორის, გიორგი ლობჯანიძის დაკვირვებით, გამოიყოფა: სიუჟეტური ანალოგიები, მხატვრული უნივერსალიების განმეორებითობა და მიდრეკილება „მრავალპლანიანი მეტაფორა-შედარებებით სტილის მოჩუქურთმებისაკენ“ (ლობჯანიძე 2012). განსაკუთრებულ აღმავლობას განიცდის სპარსული ტექსტების ქართულად „გადმოღება“, თუმცაღა, სავსებით ვიზიარებთ საყოველთაოდ მიღებულ აზრს, რომ ქართული მწერლობა შემოქმედებითად უდგებოდა „სხვა კულტურის“ ადაპტირების საკითხს: „გადმოღება უცხო თხზულებისა არ იყო მექანიკური აღქმის პროცესი, არამედ პროცესი შემოქმედებითი გადამუშავებისა და თავის საკუთარ გემოვნება-შეგნებასთან შეგუებისა. ქარ-

თველთა შემოქმედებითმა გენიამ შეძლო ნათარგმნი ლიტერატურის ასიმილირება, თავის საკუთარ იდეურ-ესთეტიკურ შეგნებაში გადახარშვა და გადადნობა მისი ეროვნული საქმიანობის ბრძმედში“ (კეკელიძე 1951; ლობჯანიძე 2012: 63). სპარსული ეპოსის ძეგლები თანდათან იპყრობენ ქართულ ლიტერატურულ სივრცეს, მაგრამ აქ კიდევ ერთხელ იჩენს თავს ქართული კულტურის რეზისტენსულობა და ქართული კულტურული და ლიტერატურული ცნობიერების სპეციფიკა: მიუხედავად აღმოსავლური პოეტიკის შესამჩნევი ზეგავლენისა, დასავლური პოეტიკა, როგორც ქართული ქრისტიანული მწერლობის სანყისი და პირველწყარო, ძლიერი გენეტიკური მეხსიერების დონეზე განაგრძობს არსებობას, რათა, პირველივე შესაძლებლობისას, კვლავ ამოტივტივდეს ზედაპირზე. და მართლაც, სულ მალე, თვალსაჩინო ქართველი პოლიტიკური და საზოგადო მოღვაწეები ააღორძინებენ დასავლურ ესთეტიკაზე ორიენტირებულ ლიტერატურას, განპირობებულს ევროპული განმანათლებლობისა და კლასიციზმის კანონებით. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა ქართველ მეფეთა – თეიმურაზის, ვახტანგისა და არჩილის, აგრეთვე, სულხან-საბა ორბელიანის, დავით გურამიშვილისა და ბესიკ გაბაშვილის (ბესიკის) მოღვაწეობა.

თუ თეიმურაზის, ვახტანგისა და არჩილის პოეზია აშკარად განიცდის აღმოსავლური ლიტერატურული კანონის ზეგავლენას, სულხან-საბა ორბელიანი, ეძლევა რა საშუალება გაეცნოს თანამედროვე ევროპულ ლიტერატურულ პროცესებს, მის კვალად ქმნის ევროპული ჟანრული სტანდარტების შესაბამის ტექსტებს*: იგავების კრებულს – „სიბრძნე-სიცრუისა“ (რომელიც ინარჩუნებს კავშირს აღმოსავლურ ლიტერატურულ ტრადიციასთანაც) და მოგზაურობის ჟანრის ტექსტს – „მოგზაურობა ევროპაში“. ამავე პერიოდში ნიჭიერებით გამორჩეული პოეტის, ბესიკ გაბაშვილის პოეზიაში, მიუხედავად პოეტის კეთილგანწყობისა აღმოსავლური სალექსო ფორმებისადმი, ცხადად შეიგრძნობა სწრაფვა დასავლური სტილისტური ექსპერიმენტებისკენ, კერძოდ კი: აღმოსავლური პოეზიისათვის

* სულხან-საბა ორბელიანმა, ვახტანგ VI-ის დავალებით, საგანგებო მისიით იმოგზაურა ევროპაში.

ნიშანდობლივი **მითოპოეტურობა** ბესიკის პოეზიაში ჩანაცვლებულია დასავლური პოეზიისათვის ნიშანდობლივი **ისტორიულ-ყოფითი ნარატივით**. ბესიკის თანამედროვის, დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში კი ევროპული კონცეპტი აშკარა დომინანტია: გურამიშვილის „დავითიანი“ განმსჭვალულია დასავლური, ქრისტიანული ლიტერატურული მსოფლმხედველობითა და ჟანრულ-თემატური ტენდენციებით – ისტორიული, დიდაქტიკური და პასტორალური მოტივებით, რითაც სრულიად ბუნებრივად უახლოვდება დასავლური ლექსის სტანდარტს და ენათესავება მას როგორც კონცეპტუალური, ისე სტილური თავალსაზრისით. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სულხან-საბა ორბელიანისა და დავით გურამიშვილის მწერლობა არა მარტო დასავლეთისაკენ შემობრუნების ნიშნულად იქცა ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, არამედ განაპირობა ქართული ლიტერატურის განვითარების შემდგომი გეზი და მიმართულება. ორბელიანისა და გურამიშვილის შემოქმედება არ შეიძლება განისაზღვროს როგორც კლასიკური ნეო-კლასიციზმის ან განმანათლებლობის ნიმუში, მიუხედავად იმისა, რომ იმ დროის ევროპული ლიტერატურული სივრცე უპირატესად სწორედ ამ ორი ესთეტიკის ჭიდილს ეფუძნებოდა. ქართველ მწერალთა შემოქმედება უფრო სინთეზური ხასიათისაა. მიდრეკილებას სინთეზურობისაკენ, შესაძლოა, კომპრომისის ძიების მუდმივი ისტორიული ჩვევა განაპირობებდა, თუმცაღა, მეტადრე სავარაუდოდ სხვა მოტივაცია გვეჩვენება: XVI-XVII საუკუნეების ევროპულ ლიტერატურაში უკვე მოქმედებდა ნეოკლასიციზმისა და განმანათლებლობის სინთეზური მოდელი – ე.წ. „განმანათლებლური კლასიციზმი“, დაფუძნებული უდიდესი მოაზროვნეებისა და მწერლების – სიდნის, დრაიდენის, ჯონსონის, ბურკეს, ვინკელმანის, ლესინგის, შილერის თეორიებზე, რაც გაცილებით უკეთ ერგებოდა ჰუმანისტური სულისკვეთების მატარებელ ქართულ კულტურულ და ლიტერატურულ ტრადიციას, ვიდრე საფრანგეთში ჩამოყალიბებული ნორმატიული ლიტერატურული მიმდინარეობა, იმთავითვე განწირული წინააღმდეგობრივი არსებობისათვის.

კლასიციზმი ფრანგულ ლიტერატურაში

ევროპული, უპირატესად ფრანგული, კლასიციზმის ძირითადი ტენდენციები ბევრად განსაზღვრა ნიკოლა ბუალოს ტრაქტატმა „L'art poétique“, სადაც ფრანგი კლასიციზტის მიერ სრულიად ცხადად და გარკვევით იქნა ჩამოყალიბებული ლიტერატურისათვის მოსარგები სქემატური თეორია. ბუალო დაუბრუნდა პოეტიკის კლასიკურ (ანტიკურ) კონცეფციას და პრინციპულად დასვა ჟანრთა კლასიკური იერარქიის აღორძინების საკითხი*. თავად ნეოკლასიკური პერიოდის ლიტერატურული მიმდინარეობის დასახელებაც – „კლასიციზმი“ – მიუთითებდა ნეოკლასიკოსთა განსაკუთრებულ ინტერესებზე კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული და პოეტიკური ტრადიციებისადმი. ფრანგული კლასიციზმის უმთავრეს მახასიათებლებს წარმოადგენდა:

• მიბაძვა კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული კანონებისადმი;

• უკიდურესი რაციონალიზმი, კეთილგონივრულისა და დიდაქტიკურის პრიმატი;

• ლიტერატურის მიბაძვის ობიექტის ანუ ასახვის არეალის მაქსიმალური შეზღუდულობა;

• სალიტერატურო ენის დიფერენციაცია;

• დროის, სივრცისა და მოქმედების (სამთა) ერთიანობის პრინციპის დაცვა.

მიბაძვა კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული კანონებისადმი გამოიხატებოდა, პირველ ყოვლისა, კლასიკურ ეპოქაში შექმნილი ლიტერატურული ნაწარმოებების მაქსიმალურ იდეალიზებაში: კლასიციზტები თვლიდნენ, რომ თანამედროვე ეპოქაში შექმნილი ნაწარმოების მხატვრული ფორმა უნდა შეესატყვისებოდეს ანტიკური პერიოდის ლიტერატურულ პრინციპებსა და ნორმებს, ამასთან, ტექსტებში სასურველად მიიჩნევდნენ იმ ისტორიული მოვლენების აღწერას ნაწარმოებში, რომელთაც ადგილი ჰქონდათ ძველ საბერძნეთსა ან რომში.

* ანტიკურ ეპოქაში ჟანრთა კლასიფიკაციისა და იერარქიის საკითხი განხილული იყო არისტოტელეს თხზულებაში – „პოეტიკა“.

მიბაძვას კლასიკური პოეტიკური კანონებისადმი გამოხატავდა, აგრეთვე, კლასიციზტების დამოკიდებულებას პოეტიკური პრინციპებისადმი, კერძოდ, ლიტერატურის ჟანრული კლასიფიკაციისადმი: კლასიციზმი მთლიანად იზიარებდა კლასიკური ჟანრული ტრიადის (ეპოსი, ლირიკა, დრამა – ი.რ.) გამოყოფისა და განმარტების ტენდენციას.

კლასიციზმის პოეტიკის ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპად **უკიდურესი რაციონალიზმი** იქცა. საგრძნობი იყო რენე დეკარტეს ფილოსოფიის დიდი ზეგავლენა. როგორც მოგვიანებით შენიშნავდა ტომას ელიოტი, კლასიციზმის ეპოქაში მოხდა ე.წ. „უმალლესი სინთეზის“, ანუ „მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის“ რღვევა, კერძოდ კი, დაირღვა ლიტერატურისათვის აუცილებელი ის რაციონალური და ემოციური მთლიანობა თუ ბალანსი, რომელიც მანამდე შენარჩუნებული იყო ყველა ლიტერატურულ ეპოქაში. ელიოტის აზრით, მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის რღვევა XVII საუკუნიდან უკურნებელი სენივით მოედო ევროპულ პოეზიას; თუ რენესანსისა და გვიანი რენესანსის ეპოქის პოეტები მონდომებულად ინარჩუნებდნენ ინტელექტუალურ და ემოციურ ბალანსს, – თვლის ელიოტი, – XVII საუკუნიდან მოყოლებული, ეს კლასიკური წონასწორობა რღვევის გზას ადგება: XVII საუკუნეში, კლასიციზმის ეპოქაში, სასწორი რაციონალიზმის მხარეს იხრება, XVIII-XIX საუკუნეებში კი, – სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმის ეპოქებში, – იმპულსური ემოციურობის მხარეს. ორივე შემთხვევაში, ელიოტის აზრით, დაზარალებულ მხარეს პოეზია წარმოადგენდა: რაციონალიზმი „სტერილური პრაგმატიზმით“ მსჭვალავს მას, ემოციურობა კი – „ირონიული მელანქოლიზმით“, ნუხდა ელიოტი.

კლასიციზმის ეპოქაში **მაქსიმალურად შეიზღუდა ლიტერატურული ასახვის არეალიც**: მიბაძეთ სასახლეს და შეინანავლეთ ქალაქი, – აცხადებდა ბუალო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურული ინტერესის უმთავრეს ობიექტებად იქცნენ, ერთი მხრივ, მეფე თავისი სასახლითა და არისტოკრატიით, ხოლო, მეორე მხრივ, ქალაქი და ბურჟუაზია. ლიტერატურული ასახვის არეალის შეზღუდვის კვალდაკვალ, განხორციელდა ასახვის საშუალების ანუ **სალიტერატურო**

ენის დიფერენციაცია: ენა დაიყო „მაღალი“ და „დაბალი“ სტილის ენებად, სადაც თითოეულს თავისი ჟანრული შესაბამისობა („მაღალი“ და „დაბალი“ ჟანრები) ჰქონდა და თავისი მკითხველი (საზოგადოების „მაღალი“ და „დაბალი“ ფენები) გააჩნდა. დაბოლოს, „სამთა ერთიანობის“ პრინციპმა ქრონოტოპულ (დრო-სივრცულ) ჩარჩოში მოაქცია ლიტერატურული ასახვის პროცესი: ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობა უკიდურესად ამცირებდა პოეტური ფანტაზიის განვრცობის მასშტაბს.

ამ პოეტიკური კანონების შედეგად, ლიტერატურამ მიიღო დიდაქტიკური, მკვეთრად ლოგიკური, რაციონალური ხასიათი, ხოლო სალიტერატურო ჟანრები გაიმიჯნა ერთმანეთისგან სტატუსის, ენობრივი მოდელისა და მკითხველის ნიშნით. „კლასიციზმის თეორია, უპირველესად ყოვლისა, ემყარება ჟანრების აბსულუტური სხვაობის (ურთიერთისაგან გამიჯვნის) გაგებას. იგი რეალური სინამდვილის რთული და მრავალფეროვანი მოვლენების წარმოსახვას მოითხოვს არა მთლიანობაში, არამედ ერთმანეთისაგან გათიშულად“ (ლომიძე 1969: 14).

მაგრამ, კლასიციზმის პრაგმატული და ხისტი ლიტერატურული წესების ფონზე, რომლებიც ესადაგებოდა აბსოლუტიზმის ეპოქის მსოფლმხედველობასა და ამართლებდა ევროპელი მონარქების მოლოდინს, დოქტრინის გაბატონებისთანავე, შეიმჩნეოდა ე.წ. „გამონაკლისები“ – კონცეპტუალური და სტილისტური გადახვევები, რომლებიც განპირობებული იყო ცალკეული ავტორების სითამამითა და შემოქმედებითი პრინციპულობით. მიუხედავად იმისა, რომ კლასიციზმი ღიად ქადაგებდა ერთგულებას ანტიკური კანონებისადმი, უპირატესობას ანიჭებდა ლოგიკურისა და ზნეობრივის, „ზუნებრივისა“ და „კეთილგონივრულის“ პრიმატს, ამკვიდრებდა „სამთა ერთიანობის“ კანონს, ახდენდა ჟანრებისა და სალიტერატურო ენის დიფერენცირებას, ის თავის თავშივე მოიცავდა წინააღმდეგობრივ პროცესებს: კერძოდ, ნეოკლასიციზმის, როგორც ხელოვნურად შექმნილი პოეტიკური სისტემის* ლიტერატურუ-

* რენესანსის კონცეპტუალური და გამომსახველობითი თავისუფლების წინააღმდეგ.

ლი კანონის მოქმედების არეალი ერთდროულად საყოველთაოც იყო და ინდივიდუალურიც, კერძოდ:

- ის მოუწოდებდა ავტორებს, ეწერათ კონკრეტული პოეტიკური კანონების ფარგლებში;

- ავტორები, რომლებიც, ერთი მხრივ, ემხრობოდნენ ამ კანონებს, მეორე მხრივ, საკუთარი ტალანტისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის წყალობით, უკუ-ზეგავლენას ახდენდენ მათზე;

- ნეოკლასიკური პოეტიკა, რომელიც ჩამოყალიბდა საფრანგეთში, ინერგებოდა და ვითარდებოდა თითქმის ყველა ლიტერატურულად დანინაურებულ ევროპულ ქვეყანაში, თუმცაღა, თითქმის ყველგან – მნიშვნელოვანი კორექტივებით.

ამ გარემოებათა გათვალისწინებით, პირველ ყოვლისა, კრიტიკულად უნდა გადაისინჯოს კლასიციზმის თეორიის ავტორის – ნიკოლა ბუალოს შეხედულებები: შეესაბამება კი ბუალოს სამსაუკუნოვანი რეპუტაცია რეალობას? ვინ არის ბუალო? „სამეფო კარის ფავორიტი პოეტი“, „პედანტი“ და „ცილისმნამებელი“ თუ „კლასიციზმის თეორეტიკოსი“ და „სპიკერი“, „ახალი პოეტიკური კანონების ინიციატორი? ანალიზებს რა ნიკოლა ბუალოს პიროვნების ამ წინააღმდეგობრივ შეფასებებს, გორდონ პოკოკი აღნიშნავს, რომ ბუალომ XVII საუკუნეში შექმნა ახალი ლიტერატურული დოქტრინა და პოეტიკური ნორმები, დაადგინა წერის ტექნოლოგიები, მაგრამ მისი სამიზნე მხოლოდ მექანიზმის ცვლილება როდი იყო, არამედ – ახალი ესთეტიკური და ზნეობრივი ნორმების შემუშავება. ბუალოს თეორიას, გარდა ახალი ლიტერატურული კანონის შექმნის პრეტენზიისა, დამცავი ფუნქციაც ჰქონდა: ბუალო საფრანგეთის მოქალაქეთა იმ რიცხვს ეკუთვნოდა, რომელსაც ეამაყებოდა აბსოლუტიზმის ეპოქის საზოგადოების მიღწევები უნივერსალური ნორმების შემუშავების მიმართულებით. მას მიაჩნდა, რომ ნორმებისა და კანონების სისტემა შექმნიდა შესაბამის ემოციურ კონტექსტს, სადაც მკითხველს კარგი, შეურეველი, „სუფთა წყლის“ პოეზიის აღმოჩენის შესაძლებლობა მიეცემოდა. პოკოკი აღნიშნავს,

* ცნობილია, რომ რომანტიკოსები მას ლიტერატურული ხედვის დავინროებასა და „ლიტერატურის ყავარჯნებზე დაყენებაში“ სდებდნენ ბრალს (შლეგელები).

რომ ბუალოს ხელოვნება, მიუხედავად იმისა, რომ ეფუძნებოდა კლასიციზმის დოქტრინის ახალ კანონებს, სხვა გარემოებებსაც ითვალისწინებდა, მაგალითად იმას, რომ ესთეტიკური პასუხისმგებლობა ყოველთვის განპირობებული უნდა იყოს მთელი რიგი ინტელექტუალური და სოციალური ფაქტორებით; სოციალური, ინტელექტუალური და ესთეტიკური მოდელები ერთ მთლიანობას უნდა შეადგენდეს, რათა კულტურამ განიცადოს აღმავლობა და წინსვლა და სხვ. (პოკოკი 1980). თავად ბუალოს შემოქმედებაც (ოდები, სატირები), რომელიც მკითხველს აღქმის (რეცეფციის) გარკვეულ ჩარჩოს სთავაზობს, იქვე, ავტორის მაღალი ირონიის წყალობით, ამ რეცეფციის გადასინჯვის გზასაც ტოვებს. სწორედ ამიტომაც ცოცხალი ბუალოს ტექსტები და დღესაც ინტერესით იკითხება – იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თავად ნიკოლა ბუალო ვერ თავსდებოდა მის მიერვე შექმნილი კანონების სტანდარტებში, რომ აღარაფერი ვთქვათ პიერ კორნელის, ჟაკ რასინის, ჟან ბატისტ მოლიერისა და სხვა თვალსაჩინო ფრანგი მწერლების შესახებ.

გენიალური ავტორები არიან და უნდა იყონ მეამბოხენი – ეს ცნობილი თეზაა, რომელსაც დრო და ისტორია ადასტურებს. კლასიციზმის ეპოქის გენიოსებიც, თუმცაღა იზიარებდნენ მათი საზოგადოების მიერ გამოთქმულ ნორმათა სისტემას, ვერ თავსდებოდნენ დადგენილ საზღვრებში: ემოციებისა და აზროვნების დიაპაზონი, რომელიც „დიადი ტექსტების“ წერას ესაჭიროებოდა, საშუალებას არ აძლევდა კორნელის, რასინის, მოლიერს ან ლა ფონტენს დაუფიქრებლად მიეღოთ გაბატონებული წესები – შემოქმედებითი პროცესი სრულად ავსებდა დადგენილ პოეტიკურ ნორმებსა და წარმოსახვის თავისუფლებას შორის დარჩენილ ნაპრალებს. შემოქმედებითი პროცესის „თვითნებობა“ კლასიციზმის თეორეტიკოსების მიერ დაშვებული იმ შეცდომების შედეგი იყო, რომლებზეც ზემოთ ვიასუბრეთ და რომლებზეც სამართლიანად მიუთითებს ალასთეირ ფოულერი: „პირველ ყოვლისა, მათ მკაცრად ჰქონდათ განსაზღვრული ჟანრის წესები. ახალი ტიპის ტექსტები ან იძულებით ემორჩილებოდნენ ძველ წესებს, ანაც წარმოადგენდნენ მათ ღირსეულ დამატებებს, მცირე გადახვევებს არსებულ კრიტერიუმებიდან.

მეორე დიდი შეცდომა ჟანრის ნეოკლასიკური თეორიისა გახლდათ ჟანრის ვინრო და ლოკალური გაგების გენერალიზაცია (განზოგადება – ი.რ.). ანტიკურ ეპოქაში ჩამოყალიბებული ჟანრული ფორმები ხელოვნურად ასიმილირდებოდა (შთანთქავდა – ი.რ.) კლასიციზმის ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ჟანრებთან. ეს კარგი იყო ჟანრის კლასიკური ფორმების აღორძინებისათვის, მაგრამ დამანგრეველი ახალი ჟანრული ფორმების განვითარებისთვის“ (ფოულერი 1982: 27-28).

როგორც აღვნიშნეთ, გენიალური ავტორები, რომლებიც, ერთი მხრივ, ემხრობოდნენ ახალ კანონებს, მეორე მხრივ, საკუთარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის წყალობით, უკუ-ზეგავლენას ახდენდნენ მათზე. სწორედ ეს გარემოება შეიძლება მივიჩნიოთ ფანგული კლასიციზმის ძლიერ მხარედ: მიუხედავად იმისა, რომ XVIII საუკუნის უკვე დასაწყისიდან საფრანგეთში ფეხს იკიდებს განმანათლებლობა, ის ვერ ანგრევს (თუმცადა არყევს) კლასიციზმის თეორიულ სტაბილურობას, ვინაიდან კლასიციზმი რიშელიესა და რეფორმატორული ეკლესიის ავტორიტარიზმის ნაწილია; განმანათლებლობა ვერც კლასიციზმის მხატვრულ ღირებულებას ანგრევს, რადგან ეს უკანასკნელი აღსავსეა მემბოხე გენიოსთა შემოქმედებით. მათი კალმის წყალობით ანტიკური ეპოქიდან „გადმობარგებული“ ლიტერატურული ჟანრები – ტრაგედია, ოდა, იგავ-არაკი, კომედია – ახალ სიცოცხლეს იძენს. კორნელისა და რასინის დრამატურგია ახალი თემებითა და ემოციებით აღავსებს ტრაგედიის ჟანრს: წინა პლანზე გამოდის პიროვნული და მოქალაქეობრივი ვალდებულებების შეჯახება, მაკიაველური სულისკვეთების* გამოხატვა, ადამიანური ემოციებისა და ვნებების დემონსტრირება (სიყვარული, ეჭვიანობა, სექსუალური ლტოლვა), ანარქიის მოლოდინი გამყარებული დისციპლინის ჩარჩოებში; ლა ფონტენის ალეგორიულ და სიმბოლიკით დატვირთულ იგავ-არაკებში უკიდურესი დაძაბულობა შეიგრძნობა სოციალურ ფასადსა და რეალურ მდგომარეობას შორის, მოლიერის თეატრალურ ნიღბებს მიღმა კი ვნებები ბობოქრობს: ნიღაბს ამოფარებული მწერალი არნახულ

* ნიკოლა მაკიაველი – რენესანსის ეპოქის მოაზროვნე, ავტორი გახმაურებული ნიგნისა „მთავარი“.

თავისუფლებას გრძნობს – ვიზუალური ეფექტის გამოყენებით, მორგებულად მოძრაობს რეალურსა და გამონაგონს შორის, ამნავებს მათ მხატვრულ დაპირისპირებას, შრეობრივად ანაწილებს და ართულებს ხასიათებს, აღწევს გონივრულისა და ინსტინქტურის უკიდურეს ანტაგონიზმს, არნახულად ცოცხალს, ენერგიულს, ორდინარულსა და, ხშირად, ფამილარულსაც კი ხდის მხატვრულ მეტყველებას.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, სამართლიანი იქნება იმის აღნიშვნა, რომ ფრანგული კლასიციზმის წიაღში შექმნილ ღირებულ (ე.წ. „ღიად“) ტექსტებში „გონება“ უფრო ინსტრუმენტია, ვიდრე საფუძველი, უფრო რაციონალიზაციაა, ვიდრე რაციონალიზმი. რენე ბრეის აზრით, თუნდაც ცალკეული მწერლების შემოქმედებითი სითამამე ადასტურებს, რომ კლასიციზმი სულაც არ იყო ისეთი სრულყოფილი, როგორადაც მოჩანდა: თეორია ხშირად ფურცელზე რჩებოდა, პრაქტიკული საქმიანობა კი სხვა გეზით მიემართებოდა – ავტორებს მეტი აქცენტების დასმა შეეძლოთ ცალკეულ პრობლემებზე, ვიდრე წინასწარ შემუშავებულ მორალურ მონოდებებსა და კანონებს. ამის ერთ-ერთი მიზეზი უნდა ყოფილიყო საფრანგეთის სოციალური სიტუაცია, ვინაიდან მწერლობა ყველა დროში ვალდებულია რეაგირება მოახდინოს სოციალურ გამოწვევებზე: „წესები უფრო ხშირად ერგებოდა თანამედროვე მაყურებლის (მკითხველის – ი.რ.) გემოვნებას, ვიდრე წინასწარ შემუშავებულ ზნეობრივ და რაციონალურ ნორმებს“ (ბრეი 1974: 13).

ვერობული მწერლობა და განმანათლებლური კლასიციზმი

ამრიგად, ნეოკლასიციზმს ჰქონდა „სისუსტეები“, რომლებსაც „თავის სასარგებლოდ“ იყენებდნენ ნამყვანი ფრანგი მწერლები და ქმნიდნენ ღირებულ ლიტერატურას. სწორედ ეს იძლეოდა მეთოდოლოგიურ საფუძველს, რათა ნეოკლასიციზმის ლიტერატურული მიმდინარეობა თამამად, მაგრამ სხვადასხვა კორექტივებით განვითარებულიყო ევროპის მთელ რიგ

მოწინავე ქვეყნებში, ისე, რომ არ დამორჩილებოდა დოქტრინის სტანდარტებს. მით უფრო, რომ კლასიციზმის დოქტრინას საფრანგეთშივე გამოუჩნდა ღირსეული ოპონენტი ვოლტერის სახით. ვოლტერის ფილოსოფიის, ესთეტიკისა და ლიტერატურის წიაღში კლასიციზმის ეპოქის „სახელმწიფოებრივად ორიენტირებულმა და რეგლამენტირებულმა ადამიანმა, იმპერიის ნევრმა, რომელიც ეუფლება ხილულ სამყაროს“, თვისებრივი ტრანსფორმაცია განიცადა და გარდაიქმნა „ინიციატივიან, ავანტურულ ადამიანად, რომელიც ცხოვრობს მსწრაფლცვალებად სამყაროში“ (ბორევი 2001: 206). ვოლტერის ესთეტიკა ახლოს იდგა ნეოკლასიციზმის ესთეტიკასთან, თუმცაღა აზროვნებისა და შემოქმედების ახალ სტანდარტებს ადგენდა: ხელოვნება განიხილებოდა ზნეობრივი აღზრდის საშუალებად, ტრაგედია კი – კეთილშობილების შემეცნების წყაროდ, სადაც კეთილშობილება მოქმედებით შეიმეცნება და არა დიდაქტიკით. „ვოლტერისეულ ტრაგედიაში კლასიციზმის მოქალაქეობრივმა მოტივებმა ანტიაბსოლუტისტური მიმართულება შეიძინა“ (ბორევი 2001: 206), რამაც შესაძლებელი გახადა „წესების“ მორიგება „მაღალ გემოვნებასთან“ და, გარკვეულწილად, განსაზღვრა განმანათლებლობის ჭეშმარიტი იდეოლოგიის, დენი დიდროს ესთეტიკური დაკვირვებანი*.

ვოლტერის იდეებს გერმანიაში გამოეხმაურა ლესინგი, რომელიც ვინკელმანთან ერთად ახალი ტიპის ესთეტიკური ფორმალიზმის ფუძემდებლად არის მიჩნეული. მათი თეორიის თანახმად, ტექსტში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ვიზუალურ ნიშნებსა და მოძრაობას, რაც, ლოგიკური მსჯელობების გარდა, აღძრავს გრძნობებსა და ემოციებს. ლესინგის ესთეტიკური შეხედულებანი ჩამოყალიბებულია მის საეტაპო ნაშრომებში

* დიდრო თვლიდა, რომ ხელოვნება მონოდებულია, აღზარდოს ადამიანი მოქალაქეობრივი კეთილშობილების სულისკვეთებით და გაუღვივოს სიძულვილი ცოდვისადმი“. დიდროს ფილოსოფიაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ადამიანის მიერ „მაღალი იდეალების“ შემუშავების აუცილებლობამ, რაც, თავის მხრივ, უნდა აესაზა ხელოვნებას. თუმცაღა, დიდროსავე აზრით, არცერთ ხელოვნებას არ ძალუძს იყოს უფრო სრულყოფილი, ვიდრე არის ბუნება: ბუნება უფრო მაღალია ვიდრე ხელოვნება, ის პირველწყაროა და ხელოვანი უძლურია, შექმნას ორიგინალზე უკეთესი ასლი. ხელოვანი უნდა აკვირდებოდეს ბუნებას, როგორც თავისი შემოქმედების წყაროს (დიდრო 1935-1947: 544).

„ჰამბურგის დრამატურგია“ და „ლაოკოონი“. საიმონ რიხტერის მართებული შენიშვნით, „ლესინგი იყო პირველი, ვინც შეძლო აეცრემლებინა გერმანელი მაყურებელი არისტოტელესეულ პროპორციებზე განყოფილი ბურჟუაზიული ტრაგედიების მეშვეობით“ (რიხტერი 2005: 441). მან შექმნა გერმანული ნაციონალური თეატრი, დაშორებული ფრანგული ნეოკლასიციზმის ზეგავლენისგან. არისტოტელეანური და ნეოკლასიციზტური „შიში“ და „სიბრალული“ ლესინგმა „თანაგრძნობით“ (Sympathy) შეარბილა და დაამკვიდრა „თანაგრძნობის ეთიკის“ ცნება, რომელიც აქტიურად იქნა გამოყენებული განმანათლებლობის (დიდრო, სვიფტი), სენტიმენტალიზმისა (რუსო) და რომანტიზმის (ჰიუგო) ეპოქის ესთეტიკაში.

გერმანიაშივე, ნეოკლასიციზმის რეცეფციის ინდივიდუალური ვერსიები დაამკვიდრეს გოეთემ და შილერმა ვაიმარული კლასიციზმის პერიოდში. პათოსი, რომლითაც დაწერილია გოეთესა და შილერის შრომები, შეიძლება განისაზღვროს როგორც „მაძიებელი პათოსი“, ანუ დაუოკებელი სურვილი ახალი ლიტერატურული ფორმების ძიებისა ნეოკლასიციზმის მიერ შემოთავაზებულ ჩარჩოებს მიღმა. მიმოიხილავს რა ამ ეპოქის გერმანულ ესთეტიკასა და დრამას, წიგნში „ტრაგედიის სიკვდილი“ გეორგ შტაინერი აღნიშნავს, რომ შილერი სწორედ ის ავტორი იყო, რომელიც ეძიებდა ტრაგედიის ჭეშმარიტ ფორმას, შესაფერისს რაციონალური, ოპტიმისტური და, ამავე დროს, სენტიმენტალური პოსტ-პასკალიანელი ადამიანისათვის*. ეძიებდა და პოულობდა: შტაინერის აზრით, შილერმა შეძლო კრიზისის გადალახვა არა მარტო ხასიათებისა და იდეალების, არამედ – ეპოქებისა და მიჯნების ავთენტურ კონფლიქტში: „დონ კარლოსი, უოლენსტიენის ტოდი, და, რასაკვირველია, მარია სტიუარტი ტრაგედიის სამყაროს განეკუთვნებიან. ვალიარებ, რომ რომანტიზმი ანტიტრაგიკული მოვლენა იყო, მაგრამ რომანტიზმის ეპოქა ჯერ კიდევ ინარჩუნებს ბეთჰოვენის სულისკვეთებას“ (შტაინერი 1961: 185). შილერი მართლაც იდგა კლასიციზტურ-განმანათლებლური და რომანტიკული ესთე-

* შტაინერს დაბეჯითებით მიაჩნდა, რომ გოეთეს „ფაუსტი“ უფრო „დიადი“ მელოდრამა იყო, ვიდრე ტრაგედია (შტაინერი 1961: 135).

ტიკის გზაშესაყარზე: ხელოვნება მისთვის ზნეობრივი და გონებრივი განათლების სფეროა, არა გარეგანი, არამედ შინაგანი ტენდენცია, რომელიც წარმოადგენს უმოკლეს გზას თავისუფლებისაკენ: ბუნების მონა ადამიანი ბუნების კანონმდებლად იქცევა, ვინაიდან ძალუძს მისი გააზრება; თუკი აქამდე ბუნება იყო მბრძანებელი, ახლა ის ადამიანის შესწავლისა და დაკვირვების ობიექტია.*

ფრანგული ნეოკლასიციზმის დოქტრინა არც ინგლისურ ლიტერატურულ ნრევებს მიუღიათ სუფთა სახით: XVI-XVII საუკუნეების ინგლისში ნამდვილი ომი გაჩაღდა პოეზიის იმ მოდელის წინააღმდეგ, რომელიც პურიტანობის წიალიდან მომდინარეობდა და მხარს უჭერდა ფრანგულ კლასიციზმს. ასე მაგალითად, მწვავე კრიტიკა ხვდა წილად ალექსანდერ პოუპს, რომელიც კლასიციზმის ფრანგული მოდელის გულშემმატკივრად მიიჩნეოდა. მისი მთავარი შრომა – „ესე კრიტიკის შესახებ“ – არაერთგვაროვნად იქნა მიღებული მისივე თანამედროვე ინგლისური საზოგადოების მიერ. ზოგიერთი თვლიდა, რომ პოუპი ძალიან „ბევრს რასმეს“ ესესხებოდა ანტიკური ეპოქის მოაზროვნეებს, ზოგსაც მიაჩნდა, რომ ის ფრანგული კლასიციზმის მიმდევარი იყო და ცდილობდა, თავს მოეხვია ეს კანონები ინგლისელი მწერლებისათვის. თუმცაღა, XXI საუკუნის კრიტიკოსების აზრით, პოუპის შრომა ზედმეტად რადიკალურად იქნა შეფასებული მისი თანამედროვე კრიტიკის მიერ: XVII საუკუნის ინგლისში ნეოკლასიციზმი არ ყოფილა მიღებული მისი პირვანდელი ფორმით, არამედ – მნიშვნელოვანი კორექტივებითა და ჩასწორებებით; პოუპის შრომაც „უკიდურესობათა“ და „გადახვევათა“ ჰარმონიზების მცდელობას წარმოადგენდა, რაც, ერთი მხრივ, წარმოაჩენდა ავტორის კეთილგანწყობას კლასიციზმის პოეტიკური ნორმებისადმი, მეორე მხრივ კი, ასაბუთებდა ნორმებიდან გადახვევის ესთეტიკურ აუცილებლობასა და შესაძლებლობებს. ამავე პერიოდში ინგლისური ესთეტიკური აზრის სხვა წარმომადგენლებმაც – დრაიდენი, ჯონსონი, ბურკე – მოსინჯეს კალამი.

* აქ საგანგებო აღნიშვნის ღირსია იოანე ბაგრატიონის თხზულება „კალმასობა“, რომელიც 1813-1828 წლებში დაიწერა და რომლის ავტორიც აშკარად დგას განმანათლებლური კლასიციზმისა და რომანტიკული ესთეტიკის გზაჯვარედინზე.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ჯონ დრაიდენის ნაშრომი „ესეები დრამატული პოეზიის შესახებ“, რომელიც, ა. ფოულერის აზრით, „გამოირჩა შეგნებული პათოსით, დაეცვა ლიტერატურა არსებული წესებისაგან“ (ფოულერი 1982: 27). დრაიდენი, რომლის ავტორიტეტიც ძალზედ მაღალი იყო ინგლისურ ლიტერატურულ წრეებში, არა მარტო აღწერდა ლიტერატურულ ფორმებს მათი დაკანონებული ნორმების ფარგლებში, არამედ ეძიებდა კონკრეტული ტიპის ტექსტისათვის მიზანშეწონილ ინდივიდუალურ წესებს ანუ აფასებდა ნაწარმოებს არსებულ ნორმებს მიღმა. დრაიდენი კონცეპტუალურად ენათესავებოდა ბენ ჯონსონს, რომელიც, თავის მხრივ, მოუწოდებდა კრიტიკოსებს, მეტი მასშტაბურობით გაეაზრებინათ ლიტერატურული ჟანრების სპეციფიკა. მიუხედავად იმისა, რომ დრაიდენი მისდევდა ნეოკლასიციზმის მიერ დაწესებულ ლირატურულ კანონს, შერმანის აზრით, ის „მოულოდნელი შემობრუნებების დიდოსტატია“ (შერმანი 2004: 16); გაორებები, სატირული ნიაღვრეები, მწვავე დიალოგები თან გასდევს დრაიდენის მრავალფეროვან და მასშტაბურ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, შექმნილს ასეთსავე მრავალფეროვან და ისტორიულად არამდგრად ეპოქაში. დრაიდენის ტექსტების (უპირატესად, დრამებისა და სატირების) პათოსი მიზანმიმართულადაა განზავებული მაშინდელი ინგლისის პოლიტიკურ და სოციალურ რეალობასთან – „განახლების შემდგომ არავის ჩაუდია ამდენი ზიზლი თავის პამფლეტებში, პაროდიებსა თუ დრამებში, რამდენიც მან ჩადო“ (შერმანი 2004: 18). დრაიდენმა ახალი სუნთქვა შესძინა ნეოკლასიკურ ჟანრებს, მაგრამ, რაც არსებითია, ლიტერატურა ეროვნული სახელმწიფოებრიობის მისეული მოდელის შესაქმენლად გამოიყენა: დრაიდენი ინგლისური და ევროპული *განმანათლებლური კლასიციზმის* იდეოლოგია, რომლის შემოქმედებაც ადასტურებს, რომ ნორმატიულ სისტემაზე აგებულ მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებშიც კი შესაძლებელია ახალი ნაციონალური იდენტობის შემოტანა და დამკვიდრება. ამგვარი მოღვაწეობა მას არა მარტო საკუთარ ლიტერატურულ კრეოდ მიაჩნდა, არამედ – მისი დროის მკითხველებისათვის ესთეტიკური ტკბობის მინიჭების ერთად-

ერთ სწორ გზად: „ვადიარებ, – წერს იგი, – რომ ჩემი მთავარი სურვილია, ტკობა მივანიჭო ეპოქას, რომელშიც ვცხოვრობ“ (დრაიდენი 1974: 36).

განმანათლებლური კლასიციზმი წარმოადგენდა შუაღედურ, სინთეზურ, ერთგვარ გარდამავალ ლიტერატურულ ფორმას კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ესთეტიკურ მოდელებს შორის. ის იყო მემკვიდრე კლასიციზმისა და წინამორბედი განმანათლებლობისა – მის წიაღში აბსოლუტიზმის პათოსით შეედუღებული საზოგადოება ახლადფეხადგმული ბურჟუაზიისა და კონსერვატორული არისტოკრატიის დაპირისპირების ველად გადაიქცა. კლასიციზმის ეპოქის „რეგლამენტირებული მორჩილი“ გონივრული პოლიტიკის ფარგლებში მიღწეული „თავისუფლების მომხრე მოქალაქემ“ ჩაანაცვლა, ხოლო ლიტერატურული ჟანრების მყარი და იერარქიული სისტემა – ლიტერატურული ჟანრების უჩვეულო მოქნილობამ, გამონგვეულმა საზოგადოებრივი და სოციალური ყოფის სწრაფი ცვალებადობით.

განმანათლებლური კლასიციზმის რეფლექსია ქართულ ლიტერატურაში

სწორედ ასეთ გარდამავალ, სინთეზურ ხანაში იწყებს შემობრუნებას ქართული პოლიტიკური რეალობა ევროპისაკენ, ხოლო ქართული ლიტერატურა – დასავლური ლიტერატურული პროცესებისკენ. დასავლურ ყაიდაზე გამართული თეორიული და ლიტერატურული ნოვაციების დამკვიდრების თვალსაზრისით, გადამწყვეტ როლს თამაშობს ქართველი მეფე-პოეტების, აგრეთვე, სულხან-საბა ორბელიანის, ანტონ I კათალიკოსის, მამუკა ბარათაშვილის, დავით გურამიშვილის, ბესიკ გაბაშვილის საზოგადოებრივი და შემოქმედებითი მოღვაწეობა.

ამ ადამიანებმა ერთ-ერთ ყველაზე რთულ და ნაკლებად ნაკითხულ ეპოქაში იცხოვრეს. ეს იყო დრო ახალი ქართული

იდენტობის და კულტურული სტრატეგიების ფორმირებისა, ქართლი კულტურის ჩაბრუნებისა დასავლურ კულტურაში, რომლის ფონზეც ძირეულ გარდაქმნას იწყებდა ქართული ლიტერატურული პროცესი. მიუხედავად იმისა, რომ XVIII საუკუნეში შექმნილი თეორიული ტრაქტატები – ანტონ კათალიკოსის „წყობილსიტყვაობა“ და მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“, – თავიანთი არსითა და სტრუქტურით სქოლასტიკურ-დიდაქტიკურ ხასიათს ატარებდა, ისინი სავსებით ესადაგებოდა ევროპული კლასიციზმის ატმოსფეროს („სამი შტილის თეორია“, „დაბალი და მაღალი შტილი“ და სხვ.). ამ ტიპის ნაშრომების უკვე შექმნა იყო და არის დასტური ქართული სააზროვნო სივრცის შემობრუნებისა დასავლური პოეტიკისაკენ, სულხან-საბა ორბელიანისა და დავით გურამიშვილის შემოქმედება კი თვალნათლივ წარმოაჩენს ქართული მწერლობის არამარტო შემოქმედებით სწრაფვას დასავლური ლიტერატურული პრინციპებისადმი, არამედ დრამატული პათოსს, რომ ნორმატიულ სისტემაზე აგებულ მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებშიც კი შესაძლებელია ახალი ნაციონალური იდენტობის შემოტანა და დამკვიდრება.

სულხან-საბა ორბელიანმა არა მარტო უერთგულა საკუთარ საზოგადოებრივ პრინციპებს, არამედ ხელი შეუწყო მთელი საქართველოს პოლიტიკური ორიენტაციის ჩამოყალიბებას საკმაოდ წინააღმდეგობრივ ეპოქაში; მან არა მარტო იმოგზაურა ევროპაში, არამედ მოახდინა ევროპეისტული აზროვნების გადარჩენილი ფრაგმენტების თავმოყრა და აღდგენა საქართველოში; აღმოსავლური კულტურული მოდელისადმი კეთილგანწყობილ ქართულ სააზროვნო და ლიტერატურულ სივრცეს სულხან-საბამ დამაჯერებლად შესთავაზა ევროპული ნეოკლასიკური და განამანათლებლური კულტურის ტენდენციები. ამის დასტურია ის, რომ: „სიბრძნე-სიცრუისა“, მიუხედავად ავტორის ერთგულებისა რიგი აღმოსავლური მოტივებისადმი, კონცეპტუალური, ჟანრული და სტილისტური თვალსაზრისით, გვიანი ნეოკლასიციზმისა და ადრიანი განმანათლებლობის დახვეწილ ნაზავს წარმოადგენს; „მოგზაურობა ევროპაში“ იქცა არა მარტო კულტურულ-სამეცნიერო, გეოგ-

რაფიულ, ისტორიოგრაფიულ და ლიტერატურულ-ჟანრულ მოვლენად, არამედ – ინტელექტუალურ ორიენტირად საბას თანამედროვე ევროპულ კულტურაში. მეტიც, საბასეული მოგზაურობის ტექსტმა დასაბამი მისცა ინტერკულტურული კომუნიკაციების ლიტერატურულ ტრადიციას საქართველოში და საფუძველი ჩაუყარა უაღრესად საინტერესო და მრავალფეროვან ქართულ სამოგზაურო ნარატივს, რომელმაც შემდგომ ეპოქებში გაგრძელება ჰპოვა გრიგოლ ორბელიანის („მოგზაურობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურგამდის“), ილია ჭავჭავაძის („მგზავრის წერილები“), ალექსანდრე ყაზბეგის („ნამწყემსარის მოგონებანი“) და სხვათა შემოქმედებაში. სულხან-საბა ორბელიანის მხატვრული ტექსტების, ლექსიკონების, რელიგიური ხასიათის შრომებისა თუ ქადაგებანის ლიტერატურული და სარწმუნოებრივი, ეროვნული და პოლიტიკური მნიშვნელობა არ შემოისაზღვრა მხოლოდ მისი დროით, არამედ შეინარჩუნა აქტუალობა დღესაც. მსგავსი სიცოცხლისუნარიანობა კი სულხან-საბას მიერ ორგანიზებული ლიტერატურული და სახელმწიფოებრივი პარადიგმის კონცეპტუალური და სტრატეგიული სიახლის მაჩვენებელია.

რეფორმატორული მისიის თვალსაზრისით, ძალიან ცოტა ქართველი მწერალი და მოაზროვნე თუ შეედრება დავით გურამიშვილს. სწორედ მან, პირველმა, დასძლია ქართულ პოეზიაში აღმოსავლური ეპოსის ზეგავლენა და, ევროპული ლექსის რეფორმატორული ტენდენციების ფონზე, შექმნა ორიგინალური ქართული ლირიკა; დავით გურამიშვილმა დააბრუნა ქართულ ლიტერატურაში ქრისტიანული სიმბოლიკა და სახისმეტყველება, მოახდინა მარგინალურ პოზიციაზე მყოფი ქრისტიანული დისკურსის რეანიმაცია. გურამიშვილი გამოეხმაურა განმანათლებლური კლასიციზმისათვის ნიშანდობლივ ისეთ ესთეტიკურ პრინციპებს, როგორცაა: ლიტერატურული ტექსტის აქტიური მიმართება ეროვნულ პოლიტიკურ და სოციალურ რეალობასთან, ზომიერი რაციონალიზმისა და დიდაქტიკის დამკვიდრება, ნაციონალური ფოლკლორული მოტივების გააქტიურება. დავით გურამიშვილმა

მშვენიერის, ამაღლებულის, დიადის ესთეტიკით გააჯერა თავისი ლექსი.

რასაკვირველია, თამამი ძვრების მიუხედავად, ქართული ლიტერატურული რეალობის სრულად გამოყვანა აღმოსავლური პოეტიკის ზეგავლენისგან არც მარტივი პროცესი იყო და არც ერთჯერადი. მაგრამ ტენდენცია, რომელიც XVII-XVIII საუკუნეებისათვის გამოიკვეთა, ეჭვგარეშეა: ქართული მენტალობა იდენტობის აღმოჩენის ახალ ფაზას უახლოვდებოდა, ნამყვანი ქართველი ავტორების შემოქმედებაში კი მეთოდურად ხორციელდებოდა ევროპული კონცეპტის აღდგენა, გამოხატული განმანათლებლური კლასიციზმის მოდელით*. მიუხედავად იმისა, რომ XVII-XVIII საუკუნეების საქართველო, თავისი ისტორიული რეალობიდან გამომდინარე, აქტიურად ვერ ერთვებოდა ევროპაში გაჩაღებულ კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ესთეტიკათა ჭიდილში, ქართულმა ლიტერატურამ (და კულტურამ), შეზღუდული შესაძლებლობის ფარგლებშიც კი, მოახდინა ამ ორივე სააზროვნო მოდელის რეფლექსირება. არსებითი მიზეზი ამისა იყო ქართული ლიტერატურის ტრადიციული ან გენეტიკურად ორგანიზებული კულტურული ჩართულობა ევროპულ (დასავლურ) სალიტერატურო სივრცეში. შესაბამისად, იმის მტკიცება, რომ საქართველოს ხელახალი ევროპეიზაციის პროცესი უკავშირდება XIX საუკუნიდან ფორმირებულ რუსულ კულტურულ-ლიტერატურულ გავლენებს, საფუძველმოკლებულად მიგვაჩნია: რუსული რომანტიზმის გამოცდილებამ მხოლოდ დააჩქარა (და, ამასთან, დააზარალა) რომანტიზმის დასავლური ლიტერატურული სკოლის დამკვიდრება საქართველოში, ვინაიდან ქართული ლიტერატურა უკვე იდგა არჩეულ გზაზე – ეს იყო გზა ევროპისაკენ, იმ ლიტერატურული და სააზროვნო მოდელისკენ, რომელსაც დასაბამიდან, ბუნებრივად ეკუთვნოდა არსობრივად ქრისტიანული ქართული მწერლობა.

* რიგი ქართველი მკვლევარები ამ ეპოქის ქართულ მწერლობაში ბაროკოს კვალსაც ხედავენ. იხ. გ. გაჩეჩილაძე, რენესანსი და ბაროკო // სულხან-საბა ორბელიანი 350. საიუბილეო კრებული, 2009; ი. კენჭოშვილი, „გარდამავალი მეგაპერიოდი ქართულ ლიტერატურაში // ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები, თბ., 2007; მ. ნაჭყებია, ქართული ბაროკოს საკითხები, 2009./

დამონუმეზანი:

ბორევი 2001ა: Боров, Ю. Амфир. В кн: *Теория литературы*, т. IV. Литературный процесс. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.

ბრეი 1974: Brey, R. *La Formation de la Doctrine Classique en Franc.* Nizet, 1974.

დრაიდენი 1974: Dryden. *The Critical Heritage.* Ed. By James Kinsley and Hellen Kinsley. London: Routhledge& Kegan Paul, 1974.

კეკელიძე 1951: კეკელიძე კ. „მორგმნელობითი მეოთხე დველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი“. *ლიტერატურული ძიებანი*, VII. თბილისი: 1951.

ლობჯანიძე 2012: ლობჯანიძე გ. „ქართულ-აღმოსავლური მხატვრული გემოვნება და ლიტერატურული უნივერსალები XVI-XVIII საუკუნეებში“. ნგ-ში: *XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ლიტერატურა. აღმოსავლური და დასავლური კულტურულ-ლიტერატურული პროცესების გზაშესაყარზე*. თბილისი: უნივერსალი, 2012.

ლომიძე 1969: ლომიძე გ. *კომედიის ჟანრობრივი თავისებურებების პრობლემა*. თბილისი: მეცნიერება, 1969.

პოკოკი 1980: Pocock, Gordon. *Boileau adn the Nature of Neo-Classicis.* Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

რიხტერი 2005: Richter, Simon. *German Classical Tragedy: Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, and Buchner. A companion to Tragedy.* Ed. By Rebecca Bushnell. Blackwell Publishing LTD. 2005.

ფოულერი 1982: Fowler, A. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.

შერმანი 2004: Sherman, S. “Dryden and the Theatrical Imagination”. *The Cambridge Companion to John Dryden.* Cambridge: University Press, 2004.

შტაინერი 1961: Steiner, G. *The Death of Tragedy.* Faber and Faber 24 Russell Square. London: 1961.

ლიტერატურული ბაროკო

ბაროკო წარმოადგენს განსაკუთრებულ ისტორიულ-კულტურულ და მხატვრულ ეპოქას, რომელმაც მოიტანა ახალი, რენესანსის საპირისპირო მსოფლმხედველობა და მსოფლალქმა. რენესანსული იდეალების კრიზისმა XVI საუკუნის მიწურულს ევროპულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი მიმდინარეობა წარმოშვა, რომელიც ესპანეთიდან და იტალიიდან ევროპის სხვა ქვეყნებშიც გავრცელდა და ზოგიერთ ქვეყანაში XVIII საუკუნის ბოლო მეოთხედამდე გასტანა.

ტერმინი ბაროკო

ტერმინ „ბაროკოს“ სხვადასხვა განმარტებები არსებობს და ყოველი მათგანი მნიშვნელოვანია მისი არსის გასაგებად. ითვლება, რომ ეს სახელწოდება მომდინარეობს პორტუგალიური *perola barroca*–დან, რომელიც ცისარტყელის ფერებით მბრწყინავ უსწორმასწორო ფორმის ძვირფას მარგალიტს აღნიშნავს. მეორე ვერსიის თანახმად ლათ. *barrocco* ძნელსაცნაური სქოლასტური სილოგიზმია და მესამე, *barocco* სიყალბესა და ტყუილს ნიშნავს. მარგალიტის უსწორმასწორო ფორმა ბაროკოს აპირისპირებს ჰარმონიულ, კლასიკურ იდეალთან მიახლოებულ რენესანსის ხელოვნებასთან, ძვირფას მარგალიტთან დაახლოებით კი ხაზი ესმება ბაროკოს მიდრეკილებას ფუფუნებისკენ, დახვეწილობისკენ, დეკორატიულობისკენ, ხოლო სილოგიზმის ხსენება მიუთითებს ბაროკოს კავშირზე შუასაუკუნეთა სქოლასტიკასთან, დაბოლოს, ის, რომ ბაროკო განიმარტება როგორც სიყალბე და ტყუილი, ხაზს უსვამს ილუზორულობის მომენტს, რომელიც უადრესად ძლიერია ბაროკოს ხელოვნებაში. საბოლოოდ, უფრო ხშირად ამ ტერმინს უსწორმასწორო ფორმის მარგალიტის სახელწოდებას უკავშირებენ.

XVIII საუკუნიდან ეს ტერმინი მტკიცედ დამკვიდრდა ხელოვნებათმცოდნეობაში, ხოლო ლიტერატურათმცოდნეობაში კი გაცილებით გვიან – მხოლოდ XX საუკუნის 20-იან წლებში მოიკიდა ფეხი. მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს ტერმინი შედარებით გვიან შემოიღეს, დღეს უკვე საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ ბაროკო განსაკუთრებული სახის იდეურ-კულტურული მიმართულებაა, რომელიც სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს შეეხო, მოიცვა ისინი და ევროპულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში სპეციფიკური მხატვრული სისტემა შექმნა.

ბაროკოს ხშირად განიხილავენ როგორც სტილს ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით, ანუ როგორც ფორმალურ-ესთეტიკური ხერხების ჯამს, მაგრამ ბაროკო არის მხატვრული სტილიც და ლიტერატურული მიმართულებაც და ამასთან ერთად იგი გარკვეული კულტურის ტიპსაც წარმოადგენს. ჯერჯერობით ბაროკოს ადამიანის მსოფლშეგრძნება, ბაროკო, როგორც მხატვრული სისტემა, ნაკლებადაა შესწავლილი და როგორც ბაროკოს ცნობილი მკვლევარი ჟ. რუსე შენიშნავს: „ბაროკოს იდეა იმ იდეათა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელსაც რაც უფრო მეტად აკვირდები, მით უფრო გისხლტება ხელიდან და მით უფრო ნაკლებად ახერხებ მის მოხელთებას“.

ის შემოქმედნი, რომლებიც ბაროკოს მხატვრულ სისტემას მიეკუთვნებოდნენ, ხშირად საერთო მსოფლმხედველობასა და ესთეტიკურ პრინციპებს იზიარებდნენ, მაგრამ ეს არ გამორიცხავდა ბაროკოს შემოქმედებაში განსხვავებებს მსოფლმხედველობით და მხატვრულ ასპექტებში. სხვადასხვა საზოგადოებრივი დაჯგუფებების წარმომადგენლები ბაროკოს ხელოვნებას თავისი ინტერესების სამსახურში აყენებდნენ და ამიტომაც ერთი მხატვრული სისტემის ფარგლებში არსებობდა განსხვავებული მიმართულებები და სტილური ტენდენციები. ბაროკო თავისი არსით საყოველთაო ევროპული და საზოგადოებრივი კრიზისის გამოვლინება იყო, რომელსაც სხვადასხვა ქვეყნებსა და ერებში სპეციფიკური თვისებები ახასიათებდა.

რენესანსიდან ბაროკოსკენ

გადასვლა რენესანსიდან ბაროკოსკენ ხანგრძლივ და არაერთმნიშვნელოვან პროცესს წარმოადგენდა, ბაროკოს ზოგიერთი ნიშანი უკვე მანიერიზმში (გვიანი რენესანსის სტილური მიმდინარეობა) მომნიშვნელოვანად გამოვლინდა. ბაროკო რენესანსული იდეალების კრიზისს წარმოადგენს, ბაროკოს არსის გააზრებისთვის კი მნიშვნელოვანია იმის განმარტება, თუ რაში მდგომარეობდა ეს კრიზისი. ჰუმანისტები ხოტბას ასხამდნენ მიწიერ ცხოვრებას და დითირამებს უძღვნიდნენ გონების შემოქმედებით აღმაფრენას. ეკლესიის წნეხისაგან თავისუფალი რენესანსული ლიტერატურა იცავდა ადამიანის თავისუფალ აზრს და მის პიროვნულ თავისუფლებას. ჰუმანისტებს სწამდათ ადამიანის კეთილი ბუნების, ისინი დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ ადამიანი არ ისარგებლებდა თავისუფლებით ბოროტი საქციელის ჩასადენად. მათი რწმენით ადამიანს ბუნებამ მისცა ისეთი თვისებები, რომლებიც მას აკავებენ ცოდვის, ყოველგვარი სიბოროტისა და უარყოფითის ჩადენისგან. რენესანსმა ხელოვნების ცენტრში ადამიანი მოათავსა და აქ უმნიშვნელოვანესი იყო თეოლოგიური და ფილოსოფიური ტრადიციის შეთანხმება. სწორედ ქრისტიანული კატეგორიებით აზროვნების შედეგია, რომ რენესანსის ახალმა, ჰუმანისტურმა ორიენტაციამ ყველაზე ცხადი გამოხატულება ადამიანის შესახებ შექმნილ მოძღვრებაში ჰპოვა, როდესაც ბიბლიური ქრისტიანობის საფუძველზე ადამიანის ახალი კონცეფცია, რენესანსული ჰუმანიზმის საფუძველი – რენესანსული ანთროპოცენტრიზმი (ბერძნ. ανθρωπο- – ადამიანი და ლათ. centrum – ცენტრი, წარმოდგენა ადამიანზე, რომელიც დაკავშირებულია რელიგიასა და იდეალიზმთან. ამ წარმოდგენის თანახმად, ადამიანი არის სამყაროს საბოლოო მიზანი და მისი (ცენტრი) შექმნა. ჰუმანისტური აზრის მწვერვალს წარმოადგენს სწორედ სწავლებანი ადამიანის შესახებ. რენესანსის კულტურამ ადამიანი სამყაროს ცენტრში მოათავსა და იგი „სამყაროს გვირგვინად“ დასახა. რენესანსის მსოფლმხედველობა დამყარებულია სამყაროს ჰარმონიის, ადამიანის კეთილი ნების რწმენაზე, მაგრამ გვიანი ჰუმანიზმი უკვე ეჭვის ქვეშ აყენებს დოქტრინას „ადამიანის უსაზღვრო შესაძლებლობათა“ და ადამიანის კეთილი ბუნების შესახებ.

ბაროკო. ზოგადი დახასიათება

ბაროკოს ეპოქა ევროპისთვის უალრესად რთული და კრიზისული ხანა იყო პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური თვალსაზრისით. ეს პერიოდი თითქმის მთელ ევროპაში რელიგიური, სოციალური, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი კატაკლიზმების დროა: ოცდაათწლიანი ომი გერმანიაში, რომელიც ქვეყნისთვის ეროვნულ კატასტროფად იქცა, ანტიფეოდალური აჯანყებები ესპანეთში, იტალიასა და პორტუგალიაში, რეფორმაცია და კონტრრეფორმაცია (რეფორმაცია – რელიგიური და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოძრაობა XVI-XVII საუკუნეების დასავლეთ და ცენტრალური ევროპის ქვეყნებში, რომელიც მიმართული იყო კათოლიკური ქრისტიანობის რეფორმირებაზე. კონტრრეფორმაცია – იგივე პერიოდში ჩასახული მოძრაობა, რომლის მიზანიც იყო რომა-ულ-კათოლიკური ეკლესიის პრესტიჟის აღდგენა), ფრონდა (ამბოხება, რომელიც 1648-52 წლებში ლუი XIV-ის მეფობის დროს მოხდა) საფრანგეთში, ბურჟუაზიული რევოლუცია ინგლისსა და ნიდერლანდებში, ოსმალების შემოსევა, რომლებიც ვენამდე მივიდნენ, შავი ჭირის ეპიდემია და სხვა ბუნებრივი კატასტროფები. ბაროკოს წარმოშობას განსაზღვრავს ახალი მსოფლალქმა, რენესანსული მსოფლმხედველობის კრიზისი და გრანდიოზული და უნივერსალური პიროვნების (homo univesralis) იდეის უარყოფა. ახალი წარმოდგენების საფუძველში, რომლებმაც განსაზღვრეს ბაროკოს არსი, ძვეს სამყაროს სირთულის, მისი ღრმა წინააღმდეგობრიობის, ყოფიერების დრამატულობის და ადამიანის დანიშნულების გაგების ცდა. ამ წარმოდგენებზე გარკვეულწილად გავლენას ახდენდა ეპოქის რელიგიური ძიებანი, რაც მკაფიოდ აისახა მის ლიტერატურაზე, ეს განსაკუთრებით პოეზიას ეხება. უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთი მეცნიერი ბაროკოს განიხილავდა, როგორც წმინდა კონფესიურ მოვლენას და მას კათოლიკეებსა და პროტესტანტებს შორის მიმდინარე რელიგიურ ბრძოლებს უკავშირებდა. მიუხედავად იმისა, რომ რიგ ქვეყნებში იგი კონტრრეფორმაციის პროცესში კათოლიციზმის პროპაგანდასთან იყო დაკავშირებული, ბაროკო ზეკონფესი-

ურია თავისი არსით, ვინაიდან მან ნაყოფიერი ნიადაგი იპოვა როგორც კათოლიკურ და პროტესტანტულ, ისე მართლმადიდებლურ გარემოში.

ბაროკოს მსოფლალქმასა და შემოქმედებით პრაქტიკაში ერთმანეთთან უცნაურადაა გადაჯაჭვული გაზვიადებული აფექტურობა, გრძნობათა უკიდურესი ეგზალტაცია, შეუცნობლის შეცნობისკენ სწრაფვა და ფანტასტიკის ელემენტები. ამ ეპოქის შემოქმედების წარმოდგენით სამყარო გახლჩილი და უწესრიგოა, ადამიანი კი მხოლოდ და მხოლოდ სათამაშოა მიუწვდომელ ძალათა ხელში. ცხოვრება ქაოტურია, რადგან იგი შემთხვევითობათა ჯაჭვს წარმოადგენს. შესაბამისად, ცხოვრება არამდგრადია და მისთვის დამახასიათებელია ცვალებადობის იმანენტური მდგომარეობა, ხოლო მისი კანონები მოუხელთებელია. ბაროკო თითქოს ხლეჩს სამყაროს: მასში ზეციურთან ერთად მიწიერი თანაარსობს, ამალღებულთან კი – მდაბალი. ამ დინამიური და მყისიერად ცვალებადი სამყაროსთვის არა მხოლოდ ცვალებადობა და წარმავლობაა დამახასიათებელი, არამედ ყოფიერების უჩვეულო ინტენსიურობაც და მშფოთვარე ვნებების დაძაბულობაც, პოლარული მოვლენების – სიბოროტის გრანდიოზულობისა და სიკეთის სიდიადის გაერთიანება. მონუმენტურობისკენ მიდრეკილი ბაროკო გრძნობათა მთელ დიაპაზონს იტევს: მასში არის რელიგიური მოტივები, წარმავლობის, სამყაროს ხრწნადობის, სიკვდილისა და განწირულობი თემები, მაგრამ ამავე დროს ტრაგიკულ სანყისთან თანაარსობს საოცარი ჰედონიზმი.

გარდა იმისია, რომ ბაროკოს შემოქმედნი აღიარებდნენ ცხოვრების ტრაგიკულობასა და წინააღმდეგობრიობას, ისინი თვლიდნენ, რომ არსებობს რალაც უმაღლესი ღვთაებრივი გონიერება, ყველაფერში არის ფარული აზრი და მაშასადამე, საჭიროა შეგუება მსოფლწესრიგთან. ბაროკოს კულტურაში, განსაკუთრებით ლიტერატურაში, გარდა იმისა, რომ იგი კონცენტრირებული იყო სიბოროტის პრობლემასა და სამყაროს ხრწნადობაზე და წარმავლობაზე, გაჩნდა კრიზისის დაძღვევის სურვილი, სურვილი უმაღლესი გონიერების გააზრებისა, რომელშიც შერწყმულია როგორც კეთილი, ისე ბოროტი სანყი-

სი. ეს კი წინააღმდეგობრიობის დაძლევის ცდა იყო და სამყაროს უკიდევანო სივრცეებში ადამიანის ადგილი განისაზღვრებოდა მისი, ადამიანის, გონების შემოქმედებითი ძალით და სასწაულის შესაძლებლობით. ამგვარ მიდგომაში ღმერთი წარმოადგენდა სამართლიანობის, გულმონყალების და უმაღლესი გონების განსახიერებას. ამ ეპოქის მრავალი შემოქმედისთვის დამახასიათებელი იყო ეჭვისა და სკეპტიციზმის განცდა, ტიპურია მსჯელობა იმის შესახებ, რომ იმქვეყნიური ცხოვრება სჯობს ტანჯვას ცოდვილ დედამიწაზე.

იმის გამო, რომ ბაროკოს პერიოდისათვის დამახასიათებელია ღრმა კრიზისი, ქაოსი და საერთო მოღუშული ატმოსფერო, რომელიც ევროპაში სუფევდა, ხალხს ეუფლებოდა უიმედობისა და განწირულობის გრძნობა, ეჭვი და უნდობლობა ამქვეყნიური ცხოვრებისადმი. ბაროკოს წარმომადგენლებმა რენესანსის ავტორებისთვის ჩვეული, რეალობის კრიტიკული ასახვა კიდევ უფრო გააღრმავეს და რეალობას მისთვის დამახასიათებელი მთელი ტრაგიზმით ხატავდნენ. მათში არ გვხვდება რეალობის ის იდეალიზაცია, რომელსაც მიმართავდნენ რენესანსის ავტორები, როდესაც ცდილობდნენ თავისი იდეალები განხორციელებულად და გამარჯვებულად წარმოედგინათ. ტრაგიკულმა ცნობიერებამ და სამყაროს წინააღმდეგობათა გადაჭრის შეუძლებლობა ბაროკოს მწერლებში წარმოშობს პესიმიზმს, ზოგჯერ კი მოღუშულ და ენამწეარე სარკაზმს.

ბაროკო. ადამიანის კონცეფცია

ბაროკოს ავტორებთან უკვე ვეღარ ვხვდებით სიცოცხლის ხალისს; რწმენას, რომ ადამიანი ბოროტებაზე გაიმარჯვებს; სულ უფრო და უფრო ძლიერდება პესიმიზმის, სკეპტიციზმი, ამქვეყნიური ცხოვრების არამყარობის და წარმავლობის მოტივები. დომინანტური ხდება ადამიანის მიერ იმის შეგნება, რომ ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლა განწირულია დამარცხებისთვის. ბაროკოს ლიტერატურის სტილისა და თავად ში-

ნაარსის ცვლილება განაპირობა ისტორიული სინამდვილის ხარისხობრივმა ცვლილებამ, რენესანსის ხანის დასრულებამ. ერთადერთ ცხოვრებისეულ ჭეშმარიტებას ხალხი ისევ მისტიკურ, ტრანსცენდენტულ, არაამქვეყნიურ სამყაროში ეძებდა. საზოგადოებაში ისევ გავრცელდა შუასაუკუნოებრივი განწყობილება, რაც ქრისტეს მეორედ მოსვლასა და უკანასკნელი სამსჯავროს წინ მის ათასწლიან მეფობაში გამოიხატებოდა.

ბაროკოს ლიტერატურაში ხდება როგორც სამყაროსა და ადამიანის დისპარმონიის, მათი ტრაგიკული დაპირისპირების, ისე ადამიანის სულში მიმდინარე ბრძოლების გააზრება. სწორედ ამის გამო ბაროკოს შემოქმედის მიერ დანახული სამყარო და ადამიანი პესიმისტურია, მიუხედავად ამისა, ბაროკო მთლიანობაში განმსჭვალულია სულიერი სანყისის, ღმერთის სიდიადის რწმენით.

ეპოქის მოთხოვნებიდან გამომდინარე, ბაროკომ ახალი კონცეფცია წამოაყენა, რომელიც უპირისპირდებოდა ადამიანის რენესანსულ ჰუმანისტურ კონცეფციას. ეს კი იმაში მდგომარეობდა, რომ ბაროკოს შემოქმედი უარყოფდა ჰუმანისტების თეზისს ადამიანის კეთილი ბუნების შესახებ და ნერგავდა აზრს ადამიანის ბუნების ონტოლოგიურ, თავდაპირველ ცოდვილობაზე, რის მიზეზსაც ბიბლიურ „პირველცოდვაში“ ხედავდა და ადამიანის გადარჩენის საშუალებად მხოლოდ რელიგიური დოგმების დაცვა ესახებოდა. არსებული სინამდვილის მანკიერებას ისინი ქრისტიანული რწმენის დავიწყებით ხსნიდნენ. მეორენი კი უარყოფდნენ მახინჯ რეალობას, გაურბოდნენ მას, ამრეზით უყურებდნენ არსებულ სინამდვილეს და თავის ნაწარმოებებს რჩეულთათვის, ელიტისათვის ქმნიდნენ.

ბაროკო აღსანიშნავია იმით, რომ იგი შეეცადა მოეხდინა იმ სულიერი გამოცდილების აქტუალიზაცია, რომელიც შუა საუკუნეების ქრიატიანულმა კულტურამ დააგროვა, მაგრამ ამასთან ერთად მისთვის არ იყო უცხო ანტიკური მითოლოგიის პერსონაჟები, რომელსაც ოსტატურად იყენებდა ბიბლიურ სახეებთან ერთად. მაგრამ რენესანსისგან განსხვავებით, იგი არ ისწრაფოდა ანტიკური კანონების, იდეებისა და პრინციპების აღორძინებისკენ, მან დროით უფრო ახლოს მდგარი, შუა საუკუნეთა რელიგიური გამოცდილების გააქტიურება მოახდინა.

ბაროკოს კულტურის რელიგიურ-ეთიკური წანამძღვარი მდგომარეობს ღრმა რწმენაში, რომ აუცილებელია პოსტრენესანსული ადამიანის გადარჩენა: საჭიროა ადამიანის ხსნა საკუთარი თავისგან, დახსნა იმ ბოროტი ძალებისგან, რომლებმაც მისი ბუნების ბნელი სიღრმეებიდან ამოხეთქეს, ამისთვის კი საჭირო იყო სამყაროს იმ თეოცენტრული (ბერძნ. *Θεός* – ღმერთი და ლათ. *Centrum* – ცენტრი. – ფილოსოფიური კონცეფცია, რომლის საფუძველშიც ძევს ღმერთის, როგორც აბსოლუტის, სრულყოფილი და უმაღლესი არისის გაგება. ამასთან, ადამიანის ცხოვრების უმაღლეს მიზნად მიიჩნევა ღმერთის ბაძვა. თეოცენტრიზმს უპირისპირდება ანთროპოცენტრიზმი) სურათის აღდგენა თავისი ზნეობრივი მოთხოვნებითურთ ადამიანის მიმართ, რომელიც რენესანსის ანთროპოცენტრიზმმა განდევნა. XVII საუკუნისთვის ის რენესანსული გუნება-განწყობილებანი, რომლებიც ამკვიდრებდნენ ადამიანის – ამ „სამყაროს გვირგვინის“ – თავისუფლებას ზებუნებრივი ძალებისგან, ერთი მხრივ მიტოვებულობის, მეორე მხრივ კი უსაზღვრო ამორალიზმის საფრთხით შემოტრიალდა. ბაროკოს სამყარომ ვერ და არ მიიღო სამყარო, სადაც ცენტრალური ადგილი ეკავა ადამიანს და არა ღმერთს. ბაროკოს კულტურა პასკალის ფილოსოფიურ-ეთიკური ძიებებით, რემბრანდტის, ელ გრეკოს, ბერნინის მხატვრობით, დიუ ბარტას, კალდერონისა და გრიფიუსის პოეზიით და ბახის მუსიკით გაიჭრა მალლა, ღმერთისკენ. ეს აღტკინება ახალი ეპოქის დამკვიდრებასთან ერთად სულ უფრო და უფრო ძლიერდებოდა. ბაროკომ შექმნა სივრცე, სადაც არ სუფევდა წონასწორობა, სადაც ჭარბობდა დრამატული ეფექტები, წინააღმდეგობანი და დისჰარმონია, სადაც სუფევდა კონტრასტები, ბრძოლა, ვნებები და ტანჯვა. ხელოვნებათმცოდნეთა დაკვირვებით, მხატვრობასა და არქიტექტურაში უწინდელი რენესანსული წრე, ჰარმონიის სიმბოლო, გაიჭიმა და ბაროკოში ელიფსის ფორმა მიიღო, როგორც დაძაბული წინააღმდეგობის განვეის სიმბოლომ. აღორძინების ეპოქის სტატიკურმა, ღირსებით აღსავსე რენესანსის სკულპტურებმა და ფერწერულმა ფიგურებმა ადგილი დაუთმეს მისტიკური აღფრთოვანებით გასხივოსნებულ ბაროკოს სახეებს (ბერნინის „წმინდა ტერეზას

ექსტაზი“, ელ გრეკოს „წმინდა ფრანცისკი ექსტაზში“, „მარიამ მაგდალინელი“).

მნიშვნელოვანი რყევებისა და გარდატეხების ეპოქებს ყოველთვის სდევს ბიბლიური წიგნების ხელახალი აღმოჩენა, რადგან მიუსაფარ სამყაროში ადამიანი ცდილობს მიაგნოს ახალ საყრდენ წერტილს, ამიტომაც იქცა ბიბლია ბაროკოს ადამიანის მთავარ წიგნად. „დაბადება“ და შესაბამისად პირველ-ცოდვის თემა ერთ-ერთი საკვანძო იყო ბაროკოს ლიტერატურაში, რომელსაც იგი სხვადასხვა ასპექტით წარმოაჩენდა და სხვადასხვა მიზანს უსახავდა. ადამიანის ბიბლიური კონცეფცია, რომელიც პირველცოდვის ძველი აღთქმისეულ ამბავს ეფუძნება, ევროპული ბაროკოს მრავალ ავტორთან აისახა: ბიბლიური თემებიდან განსაკუთრებული პოპულარობით ადამისა და ევას ამბავი სარგებლობდა. ამ თემაზეა შექმნილი იტალიელი ჯამბატისტა ანდრეინის „ადამი“ (1613), ჰოლანდიელი ვონდელის „ლიუციფერი“ (1654) და „განდევნილი ადამი“ (1664), მილტონის „დაკარგული სამოთხე“ (1667) ამ თემის ლიტერატურულად გაფორმების პირველობა ბაროკოს ეპოქაში კი ფრანგული ბაროკოს ერთ-ერთ უდიდეს წარმოდგენელს დიუ ბარტას ეკუთვნის, რომელმაც შექმნა ვრცელი პოემა „პირველი კვირა, ანუ დაბადება“ (1578). პოემაში აქცენტი კეთდება ქაოსიდან წესრიგის შექმნაზე, ეს კი გაგებულია, როგორც ცვალებადობა ანუ მეტამორფოზა. დიუ ბარტა პოემაში სამყაროს შექმნას წარმოადგენს, როგორც ღმერთის მიერ შექმნილ სურათს, თავად ღმერთს კი მხატვრად სახავს. უმნიშვნელოვანესი რამ, რისი თქმაც ავტორს სურს, არის ის, რომ წარღვნა არის ცოდვილი ადამიანის სასჯელი, წარღვნის შედეგად ფორმადაკარგული სამყარო კი აშორებს ადამიანს ღვთისაგან, მაშინ, როდესაც პირიქით, ღვთაებრივი მაღლი აღადგენს სამყაროს ფორმას. მაშასადამე, სხვა სიტყვებით რომ ითქვას, ფორმადაკარგული სამყარო იგივეა, რაც სამყარო ღმერთის გარეშე. პირველცოდვის თემა ქართული ბაროკოს ლიტერატურაში ასახულია „გაბაასებაში კაცისა და სოფლისა“ (1684), სადაც ფორმულირებულია ბაროკოს ეპოქის უმნიშვნელოვანესი იდეა: ადამიანი სოფლის მბრძანებ-

ლიდან, რაც ადამიანის რენესანსული კონცეფციაა, **გადაიქცა/ გადაქცევა სოფლის მონად**, რაც უკვე ადამიანის ბაროკოსეულ კონცეფციას: „კაცო, შენ ღვთის მსგავსად რადმე შექმნილო, // ჩემად და ჩემთა ნივთთაზე უფლად და მთავრად განზრდილო, // ვა შენ, რომ მცნებას გარდაჰხე, ბოლო კარგა ხანს დაქნილო, // განშიშვლდი დიდებისაგან, უგუნურ პირუტყვად ქმნილო“. ბაროკოს პოეტების მიერ იმის განცხადება, რომ პირველცოდვის შედეგად სამყარო კარგავს ჰარმონიას და ღვთის მსგავსად შექმნილი ადამიანი, „სამყაროს გვირგვინი“, სოფლის მონად იქცევა, მკაფიოდ ასახავს რენესანსისა და ბაროკოს მთავარ პრინციპთა დაპირისპირებას: რენესანსის ადამიანი ყოვლისშემძლეა, სამყაროს ცენტრში დგას, ხოლო ბაროკოს ადამიანი უკვე აღარ არის ღვთის ტოლი, იგი მხოლოდ „მოაზროვნე ლერწამია“ (პასკალი).

ბაროკოს ადამიანი ღრმა რელიგიური განცდის ადამიანია და ამიტომ მთელი მისი მსოფლშეგრძნება ქრისტიანულ რელიგიაზეა ორიენტირებული. იგი გაცილებით უფრო ღრმად და მძაფრად განიცდის ძველსა და ახალ აღთქმას, ვიდრე წინამავალი ეპოქის ადამიანი.

ბიბლიური ნიგნებიდან ბაროკოს ეპოქაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს „ფსალმუნნი“, რომელიც იტევს ადამიანის განცდათა უსასრულო დიაპაზონს, ასევე უაღრესად ლირიკული, მაღალმხატვრული და ალეგორიული „ქებათა-ქება სოლომონისა“, რომლის ღვთიური მიჯნურობის მოტივები იზიდავდა ბაროკოს ავტორებს, რომელთათვისაც ღვთის რწმენა აღიქმებოდა როგორც მოვალეობა, ემოცია და შინაგანი მოთხოვნილება. ეს დამოკიდებულება ქართული ბაროკოს ლიტერატურაში მკაფიოდ აისახა ვახტანგ VI-ის პოეზიაში: „მისთა ტრფიალთა კეთილი არ მიეცემის კარითა, // სიყვარულითა მისითა გული, გონება კარითა, // მისისა მიხლებითა ემყსა სურვილი კარითა, // ეგება რომე გვეღირსოს შესვლა სამოთხის კარითა“ („სატრფიალონი“, 29).

ბაროკოს თემები და მოტივები

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 ხდომა სულისა!“ (ეკლესიასტე 2: 26). სამყაროს წრებრუნვა უცვლელია, ხოლო ღვთის გზები შეუცნობელი. ეკლესიასტეს ანტინომიურობა მაგნიტივით იზიდავდა ბაროკოს ეპოქის ავტორებს, რომელთათვისაც ანტითეზა 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).

სიკვდილის თემა: „გახსოვდეს სიკვდილი!“ (*Memento Mori!*) ბაროკოს ეპოქაში უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა დიდმა აღმოჩენებმა ასტრონომიაში, ფიზიკაში, კოსმოლოგიაში და ეს იყო ბიძგი იმისა, რომ გეოცენტრული და შესაბამისად, ანთროპოცენტრული კონცეფციები უკვე სულ სხვა მიდგომებით შეცვლილიყო. ბაროკოს ადამიანი სულ უფრო და უფრო მძაფრად გრძნობდა დამოკიდებულებას ირაციონალურ ძალებზე. როგორც აღმოჩნდა, დედამიწა აღარ იყო ჩაკეტილი სამყაროს ცენტრი და ადამიანიც ველარ აღიქვამდა თავს სამყაროს ცენტრად. ამ გარდამტეხი ცვლილებების შედეგად, რენესანსული ევროპის ცხოვრების იდეალიზებული სურათი შეიცვალა ყოფიერების რთული და წინააღმდეგობრივი სურათით, ცხოვრე-

ბის წარმავლობისა და ცვალებადობის განცდით. მაღალზნეობრივმა ბიბლიურმა კატეგორიებმა დაიკავეს რენესანსული მშვენიერების იდეალის ადგილი. ბაროკოს ადამიანს არასოდეს არ ავიწყდებოდა, რომ ცხოვრება დროებითი და ხანმოკლეა, ხოლო სიკვდილი გარდაუვალი და ამიტომაც რენესანსის ლოზუნგი “Carpe Diem!” იცვლება რადიკალურად სანინალმდეგო არსით “Memento Mori!” – „გახსოვდეს სიკვდილი!“. მაგრამ ბაროკოს ეპოქის შემოქმედთათვის სიკვდილი მხოლოდ განგება კი არ იყო, არამედ ყოველივე ცოცხალის გამანადგურებელი და შემმუსვრელი.

XVII საუკუნის რეალობა უკვე აღარ ტოვებდა ადგილს რენესანსული ჰუმანისტური ილუზიებისთვის, ხოლო ამ ახალი მსოფლშეგრძნების ჩამოყალიბებას ხელი შეუწყო მნიშვნელოვანმა ცვლილებებმა მეცნიერებაში. ამ დროს მეცნიერება პირველად გაფორმდა, როგორც ოფიციალური ინსტიტუტი, ევროპაში ჩნდება პირველი მეცნიერული საზოგადოებები და აკადემიები, იწყება სამეცნიერო ჟურნალების გამოცემა. რენესანსის ცალკეულ გენიალურ გამონათებებს ენაცვლება ცოდნის სისტემატიური დაგროვება. მეცნიერების წამყვან სფეროდ XVII საუკუნეში იქცევა მათემატიკა. ამასთან ერთად, ამ ეპოქაში ხდება საბუნებისმეტყველო მეცნიერების ჩამოყალიბება, რომლის ქვაკუთხედიც ხდება მექანიკა. ქანქარიანი საათის მექანიზმის გამოყენებამ ადამიანებს სულ უფრო ღრმად გააცნობიერებინა დროის სრბოლა. დრო, რომელიც აქამდე წლებით, თვეებითა და დღეებით განისაზღვრებოდა, უეცრად აჩქარდა და მისი საზომი უკვე საათები, წუთები და წამები გახდა. ცხოვრების სწრაფწარმავლობის ეს განცდა ეპოქის ნიშნად იქცა, ამიტომაც მსჭვალავს ასე ძლიერ ბაროკოს პოეზიას დროის წარმავლობისა და სამყაროს ხრწნადობის თემა, რომელიც მისტიკურ შიშს წარმოშობს, მაგრამ მეორე მხრივ მქროლვარე დროის განცდა, რომელიც ყველაფერს შთანთქავდა, ყოველივე მიწიერის ამოება, იწვევდა გასაოცარ ჰედონიზმს: სიცოცხლისმოყვარეობასა და სიცოცხლის ტრფიალს. ამგვარი პარადოქსი წარმართავდა ბაროკოს ლიტერატურას და სწორედ ეს ანტითეზურობა ამთლიანებდა ბაროკოს გახლეჩილ ადამიანს,

რომელიც საპირისპირო გრძნობათა და განცდათა შორის იხლიჩებოდა. უდიდესი ბაროკოული ექსპრესიით გამოირჩევა გურამიშვილის სტრიქონები, რომელშიც ადამიანის გაორებული სულის ტრაგიკული განცდა და გამთლიანების ვედრება ანტიუზური წყვილებით არის გამოხატული: „თუ ხარ **ღვიძილი**, რაღა არს **ძილი?**//თუ ხარ **სიმაძღრე**, რა არს **შიმშილი?**//თუ ხარ **სიცოცხლე**, რაღა არს **სიკვდილი?**//იყავ ერთ-ერთი, ინამე ღმერთი!“.

სიკვდილის ცეკვა. ბაროკოს კულტურა სიკვდილის ცეკვით (*La Dance Macabre*), სიკვდილის სანახაობითა და ჩონჩხით არის მოჯადოებული. თუ აღორძინების მხატვრები ადამიანის ანატომიას აღიქვამდნენ, როგორც ადამიანის სხეულის შესახებ სწორი წარმოდგენის შემქმნელ დამხმარე საშუალებას და უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ კუნთოვანი სისტემის შესწავლას (პოლიოლო, ლეონარდო და ვინჩი), რადგან ანატომიის ცოდნა მათ ადამიანის სხეულის მშვენიერების გადმოსაცემად სჭირდებოდათ (ამიტომ არის სურათებზე აღბეჭდილი რენესანსული სხეულები ასეთი სრულყოფილი და სიცოცხლით სავსე) და სწორედ მაღალმა რენესანსმა წამოაყენა *homo universalis*-ის იდეალი, იდეალი სრულყოფილი ადამიანისა, რომელიც ყოველმხრივია განვითარებული, როგორც ფიზიკურად, ისე სულიერად, ბაროკოს მხატვრობამ და პოეზიამ რენესანსული ინტერესი ადამიანის სხეულისადმი სულ სხვა ვექტორით წარმართა: აქ ანატომია დამხმარე საშუალება კი აღარ არის, არამედ სიკვდილთან დაკავშირებული განცდა. *Memento mori*-ს დროშის ქვეშ მიმდინარე ბაროკოსთვის ადამიანის ანატომია და სიკვდილი უკვე გაიგივებულია: როგორც პოეზიაში, ისე მხატვრობაში ცხოვრების სასრულობის ასახვის ერთ-ერთი ფორმა ადამიანის ანატომიურ სხეულთან არის დაკავშირებული. ბაროკოს ეპოქა შთაგონებულია კაცობრიობის ისტორიისა და ბედის დრამატული და ტრაგიკული ხილვებით და ეს ხილვები აისახა პოეზიაში, მხატვრობაში, თეატრსა და დრამატურგიაში, ცვალებადობის განცდის ეს ტრაგიკული ჩვენებები მჟღავნდებოდა ამაოების გრძნობაში და უკავშირდებოდა მთელი ცხოვრების – დაბადებისა და სიკვდილის ენიგმას. სიკვდილის განცდა ძა-

ლზე ძლიერია ფრანგული ბაროკოს ლიტერატურაში, თუმცა, რა თქმა, უნდა მხოლოდ მის საკუთრებას არ წარმოადგენს. ხანგრძლივი დროის მანძილზე მის ასახვაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია მოძრაობისა და თეატრალურობის ექსპრესიას, რომელიც მკვიდრ ადგილს იკავებს მის სტილისტიკაში. ჩონჩხის, თავის ქალისა და ძვლების განსახიერებანი მონაწილეობას იღებდნენ დადგმებში, დრამატულ სცენებსა და საზეიმო დასაფლავების პროცესიებში. ისინი შეიჭრნენ რელიგიურ გრავიურებსა და ეკლესიის დეკორაციაში. კაპუცინების სასაფლაო და რომში ბერნინის მიერ შექმნილი აკლდამები ბრწყინვალე ნიმუშია ამ ხელოვნებისა, რომელიც ასოცირდება თეატრალურ თამაშთან და ფორმების ცვალებადობასთან. აქ იგულისხმება სიკვდილის წარმოდგენა, როგორც ცოცხალი პერსონაჟისა, როგორც ყველგან მყოფი მოცეკვავისა და ფარდა ეხსნება ჩონჩხის არსს, რომელიც ხორცქვეშაა დაფარული. „ჭემარიტი სიკვდილი“ საფლავში დასვენებული ჩონჩხი კი არ არის, არამედ – „ის, ვინც თავისი ფეხით დაიარება ჩვენს შორის“ – ამბობს ესპანელი ბაროკოს წარმომადგენელი გრასიანი. ეს ჩონჩხით მოჯადოებული პოეზია უფრო ხშირად რელიგიურია და ძლიერ არის ორიენტირებული აღსასრულსა და ადამიანის სულიერ დანიშნულებაზე. ბაროკოს ლიტერატურისთვის დამახასიათებელია მედიტაციების აყვავება ქრისტეს ვნებათა თემაზე, რომლებშიც აღწერილია ბოზოქარი, დაუოკებელი, მშფოთვარე, კარგად დამუშავებული, სიმბოლოებითა და პარადოქსებით მდიდარი სტილით. ეს პოეტები დეტალურად აღწერდნენ ქრისტეს აგონიას, რომელსაც ისინი წარმოიდგენენ და აცოცხლებენ მისაბაძად (შასინიე, ლახარ დე სელვი, მოტენი, უვრეი, სეზარ ნოსტრადამი, ზახარ დე ვიტრე). მაგალითად, ერთ-ერთ სონეტში ლა კაპედი წერს: „მე დასისხლიანებული ვარ ამ ბედისწერით“. ჩონჩხითა და თავის ქალით მოჯადოებული ბაროკოს პოეზია ძირითადად რელიგიური პოეზიაა, რომელიც ძლიერ არის ორიენტირებული განკითხვის დღეზე, მედიტაციაზე და ადამიანის სულიერ დანიშნულებაზე. სიკვდილის ამ თეატრს, სრული რომ იყოს, უნდა დაემატოს საკუთარი სიკვდილის მათეული წარმოსახვა. ლიტერატურისათვის არ იყო უცხო სასულიერო გამოცდილება, სა-

კუთარი თავის, როგორც სიკვდილის ზღვარზე მყოფის განხილვა. საკუთარი დასაფლავების თვითჭვრეტის ამ ხელოვნებას მივყავართ სიკვდილის აპოლოგიამდე. რემბრანდტის ტილო „დოქტორი ტიულპის ანატომიის გაკვეთილიც“ ადამიანის გაკვეთას ასახვს, სადაც გვამის შინაგან წყობას ინტესესით დასცქერიან ანატომიური თეატრის მონაწილენი, ხოლო ფრანგული ბაროკოს პოეტი ჟან-ბატისტ შასინიე უჭვრეტს თავის სხეულის გამოსახულებას, რომელიც ნანევრდება და ამბობს: „აქ მე ანატომიურად ვარ წარმოდგენილი“. შასინიეს სონეტში „სიკვდილის არად ჩაგდება“ მოკვდავი ფიქრობს იმაზე, თუ როგორი არის ჭიების მიერ შეჭმული გვამები საფლავში: ხორცგაცლილი, უძარღვო, სადაც ამოწრილი ძვლებიდან ტვინი ინთხევა, ხოლო სახსრები დაშლილია, დასკვნა კი ასეთია: „მიენდე მხოლოდ ღმერთს და ამაოებად ჩათვალე ყოველივე“. ბაროკოს მხატვრობისთვისაც ახლობელია თავის ქალისა და ჩონჩხის გამოსახვა, რომლებსაც ნახატზე ასახული სხვა საგნების ამაოების დასაბუთების ფუნქცია აკისრიათ. ამგვარი დამოკიდებულება სიკვდილისადმი ქართული ბაროკოს პოეზიაშიც აისახა, სადაც სიკვდილი, როგორც პერსონაჟი, დავით გურამიშვილის მიერ პლასტიკური ხელოვნების თვალსაჩინოებით არის დახატული: „ტანზედა ხორცი არ გაკრავს“, „სიკვდილის მსგავსად გაუხდა კაცს ტანთ ხორცთ შემოცლილობა“, „თაგვის სოროებს მიგიგავს ცხვირი, პირი და თვალები“. პოეზიაშიც და მხატვრობაშიც კარგად ჩანს ბაროკოს ადამიანის დამოკიდებულება სიკვდილისადმი: „და ყოველივე ერთსა ადგილსა მივალს. ყოველივე შეიქმნა მინისგან და ყოველივე მიიქცევის მინად“ (ეკლესიასტე 3:20).

მოტივი „ცხოვრება სიზმარია“. ბაროკოს ლიტერატურაში რელიგიის წარმოუდგენლად გაზრდილმა მნიშვნელობამ და მისი ემოციური არსის ზეგავლენამ გამოიწვია ის, რომ გრძნობით, მინიერ ცხოვრებას და რეალურ სინამდვილეს გამოხატავდნენ ნიშნების, სიმბოლოებისა და ემბლემების სახით. სიმბოლოების, ემბლემების, ალეგორიების, პარალელების ახსნა ბაროკოს შეცნობის წყაროდ იქცა. სინამდვილის ასეთ მხატვრულ განმარტებაზე დამოკიდებული იყო ადამიანის სიცოცხლის, როგორც

მოჩვენებითის და ილუზორულის ახსნა. ცხოვრება აღიქმებოდა, როგორც **სიზმარი, ჩრდილი ან თეატრი**. „ცხოვრება სიზმარი და ჩრდილია.... იმას, რითაც ვარსებობთ, ამაოდ ვუნოდებთ ცხოვრებას. ეს მხოლოდ სიზმარია, სიზმარი, რომელიც მხოლოდ წამით მოგვეცა“ – ასე განმარტავდნენ ცხოვრებას ბაროკოს ავტორები. ამ მოტივის მწვერვალს კი კალდერონის მორალურ-ფილოსოფიური დრამა „ცხოვრება სიზმარია“ წარმოადგენს.

ბაროკოს მხატვრული მეთოდი

ბაროკოს ეპოქის მწერლების ახალმა, რენესანსული ჰუმანიზმისაგან საგრძნობლად განსხვავებულმა მსოფლალქმამ წარმოშვა სინამდვილის ახალი მხატვრული ხედვა, რაც თავისებური მეთოდებით აისახა. სამყაროს ცვალებადობის იდეამ, მისმა განუწყვეტელმა მოძრაობამ დროსა და სივრცეში განაპირობა ბაროკოს მხატვრული მეთოდის ისეთი თვისებები, როგორიცაა არაჩვეულებრივი დინამიზმი და ექსპრესიულობა, შინაგანი დიალექტიკა, კომპოზიციის ანტითეზურობა, მხატვრული სისტემის მკვეთრი კონტრასტულობა, ენაში „მაღალისა“ და „დაბალის“ შეთავსება და სხვა. მხატვრული აზროვნების ამ ანტინომიურობის ერთ-ერთი კონკრეტული გამოხატულებაა ტრაგიკულისა და კომიკურის, ამაღლებულისა და დაბალის აშკარა შერწყმა. აღორძინების შემოქმედნი ქადაგებდნენ ბუნების ბაძვის არისტოტელისეულ პრინციპს: ხელოვნებას ისინი უყურებდნენ, როგორც სარკეს, რომელიც სამყაროს წინ იდგა და, მაშასადამე, ასახავდა სამყაროს არა მარტო უტყუარად, არამედ ამ ასახვას საყოველთაო მნიშვნელობაც ენიჭებოდა. ბაროკოს ხელოვანთათვის ბუნების ამგვარი გაგება სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა, ვინაიდან მათთვის გარე სამყარო ქაოტური და შეუცნობადია. ამიტომაც ბაძვის ადგილი წარმოსახვამ და ფანტაზიამ დაიკავა. მხოლოდ გონებით მიერ მოწესრიგებულ ფანტაზიას შეუძლია გარე მოვლენათა ქაოსიდან შექმნას სამყაროს მოზაიკური სურათი. მაგრამ წარმოსახვა ქმნის

რეალობის მხოლოდ სუბიექტურ სურათს, არსი კი ამოუცნობი რჩება. ამასთან არის დაკავშირებული ბაროკოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისება: შეუთავსებელ მოვლენათა და საგანთა შეთავსება მხატვრულ ერთიანობაში. ამ განსაკუთრებული პლურალისტული შეხედულების კონკრეტული გამოვლინებას წარმოადგენს მკვდარი ბუნების ნიშნების გადატანა ცოცხალზე ან პირიქით, მოძრაობისა და გრძნობების მინიჭება აბსტრაქტული ცნებებისთვის (მაგალითად, გერმანელი ბაროკოს დრამატურგის, ანდრეას გრიფიუსის ტრაგედიაში სცენაზე გამოდიოდა „მარადისობა“ და მწარე ირონიით ახდენდა ტრაგედიის გმირის ტანჯვის კომენტირებას), ემბლემატიზმი, ალევორიულობა და რთული მეტაფორულობა.

გარე სამყაროს არასაკმარისი ცოდნა ბაროკოს მწერლობაში განსაკუთრებით გამოიხატა მათთვის დამახასიათებელ დეკორატიულობაში, თეატრალურობასა და განსაკუთრებული დეტალების მიმართ მიდრეკილებაში. ამავე რიგის მოვლენებს ეკუთვნის პომპეზური შედარებები, ჰიპერბოლები, რომლებიც იმის ნაცვლად, რომ ამარტივებდნენ მკითხველისათვის ნაწარმოების აღქმას, პირიქით, ართულებენ მას.

ლიტერატურული ბაროკო და მისი მხატვრული მეთოდი გამოირჩეოდა ანტითეზური, მოძრავი, დინამიური, გრძნობითი, ნატურალისტური, სპირიტუალური, მეტაფიზიკური, მისტიკური, ალგორიული, ემბლემატური, იდუმალი, უცნაური, განმაცვიფრებელი, შოკისმომგვრელი, ეფექტური, ორნამენტული, გროტესკული, დეფორმირებული, დისჰარმონიული, ჰარმონიული, ტრაგიკული, კომიკური, ემოციური, დეტალური, ჰიპერბოლური, პათეტიკური, თეატრალური, ჰეროიკული, ხალხური და ფოლკლორული ელემენტებისადმი სიყვარულით.

ბაროკოს ჩამოთვლილი ელემენტები ნაწარმოებში თავისებურად პოულობდა ასახვას როგორც შინაარსში (წარმოდგენები, აზრები, მოტივები და თემები), ისე ფორმაშიც (კომპოზიციური ხერხები, სახეები, სტილი და სტილისტური და ენობრივი ხერხები). მხატვრული ზემოქმედება მიიღწეოდა იდეური და ფორმალური ელემენტების მოულოდნელი შერწყმით, ამასთან, ფორმალური მხარე ხშირად ბატონობდა შინაარსობლივ მხარეზე.

ბაროკოს პოეტიკა

ლიტერატურულ ბაროკოს ჰქონდა თავისი პოეტიკა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი თავს ვერ მოიწონებს რაიმე ექსკლუზიური და განსაკუთრებული ბაროკოული სტილისტური და ენობრივი საშუალებებით (ტროპებითა და ფიგურებით). ბაროკოსთვის დამახასიათებელი იყო ზოგიერთი ისეთი ცნობილი სტილისტური და ენობრივი საშუალებებისთვის (ტროპებისა და ფიგურებისთვის) უპირატესობის მინიჭება, რომელთა „გაბაროკოულება“ უფრო მტად იყო შესაძლებელი.

ტროპებიდან ყველაზე ხშირად გამოიყენებოდა მეტაფორა, ეპითეტი, სინონიმი, ომონიმი, პერსონიფიკაცია, მეტონიმია, ალეგორია, სიმბოლო, ემბლემები, სარკაზმი, ოქსიმორონი, პარადოქსი, ჰიპერბოლა, ლიოტა, ნატურალიზმი, ვულგარიზმი, ბარბარიზმი, ნეოლოგიზმი, მოდური სიტყვები. მეტაფორა ბაროკოში არა მხოლოდ თხრობის მოკაზმვის საშუალებაა, არამედ განსაკუთრებული თვალსაზრისი. **ფიგურებიდან** უმნიშვნელოვანესი იყო ანტითეზა, ანაფორა, ეპიზეუქსა, პარონომაზია, პოლისინდეტონი, კლიმაქსი, ელიფსი, აპოსტროფი, ექსკლამაცია, ინვერსია, შედარება, დიგრესია (რეტარდაცია), იზოკოლონი, ალიტერაცია, ონომატოპეა, რითმული კლაუზულები, კალამბურები, სიტყვის თამაში, ხმოვანი ეფექტები და ექო, ქიაზმები.

ბაროკოს თეორეტიკოსები

XVII საუკუნე მდიდარია სხვადასხვა სახის ლიტერატურული ტრაქტატებით. ამ დროის ევროპაში ორი ლიტერატურული მიმდინარეობა არსებობდა: ბაროკო და კლასიციზმი, რომელთა პრინციპებიც რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, ვინაიდან ბაროკო რენესანსის იდეების კრიზისს წარმოადგენს, ხოლო კლასიციზმი რეაქციაა ბაროკოს ღვარჯნილ, ემოციურ სტილზე. რენესანსისაგან განსხვავებით

ბაროკოს არ შეუქმნია რაიმე ლიტერატურული მანიფესტი, როგორც ეს საფრანგეთში იყო „პლედის“ შემთხვევაში და არც ისეთი საპროგრამო ტრაქტატი, როგორც ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“, თუმცა ინერებოდა მნიშვნელოვანი ლიტერატურულ-თეორიული ნაშრომი.

ბაროკოს თეორია წარმოიშვა უკვე არსებული ლიტერატურული გამოცდილების განზოგადების გზით და ყვლაზე უფრო თვალსაჩინოდ იგი წარმოდგენილია ხელოვნების ისტორიკოსთა – ესპანელი ბალთაზარ გრასიანის და იტალიელი ემანუილე თეზაუროს – ტრაქტატებში. ბაროკოს პოეტიკის შესახებ პირველი წიგნი გამოსცა იტალიელმა მათეო პერეგრინიმ (1639), ხოლო 1642 წელს გამოვიდა ესპანელი **ბალთაზარ გრასიანის** (1601-1658); ესპანელი მწერალი და ფილოსოფოსი) რიტორიკული ტრაქტატი „გონბამახვილობა ანუ სხარტი გონების ხელოვნება“, რომელიც შეიცავს ბაროკოს მეტაფორის განვრცობილ თეორიას. ესთეტიკური აზრის ისტორიაში პირველად, გრასიანი ნაწარმოების შეფასების კრიტერიუმად აყენებს გემოვნებას (*gusto*). გრასიანის ტრაქტატში „გონბამახვილობა ანუ სხარტი გონების ხელოვნება“ (1642) ფორმულირებულია ძირითადი მოთხოვნები ხელოვნებისადმი, რომელიც ორიენტირებულია მცოდნეთა და დამფასებელთა ვიწრო წრეზე, „სულის არისტოკრატებზე“. ამგვარი ხელოვნებისადმი გრასიანის უპირველესი მოთხოვნა არის სირთულე, ფორმის გართულებულობა, რაც მიმართულია „ვულგარულობის“ და „საყოველთაოდ გასაგებობის“ წინააღმდეგ. გრასიანის აზრით, მხატვრული შემეცნების კრიტერიუმი, მეცნიერული შემეცნებისგან განსხვავებით არა წესებია, არამედ გემოვნება, რომელიც გაგებულობა, როგორც გონების ინტუიციური საქმიანობის უნარი. შემოქმედებითი პროცესის ეს პოტენციური შესაძლებლობა, გრასიანის თანახმად, „გონებამახვილობაში“ ანუ „სხარტი გონების ხელოვნებაში“ რეალიზდება.

დაახლოებით იმავე წლებში ახდენს იტალიელი **ემანუილე თეზაურო (1591-1675)** თავისი ტრაქტატის – „არისტოტელეს დურბინდის“ (“*Il' Connochiale Aristotelico*”) ძირითადი იდეების ფორმულირებას, რომელიც 1655 წელს იბეჭდება. თე-

ზაურო „ახალი პოეზიის“ ცნობილი თეორეტიკოსია. მისი ტალანტის დიაპაზონი ძალზე ფართოა: იგი არა მხოლოდ ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორეტიკოსი იყო, არამედ ისტორიკოსი და ფილოსოფოსი-მორალისტი, დრამატურგი და პოეტი. ზოგიერთ მკვლევარს მიაჩნია, რომ ბაროკოს ლიტერატურის თეორიისთვის თეზაუროს „არისტოტელეს დურბინდი“ (1654) ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“ ფრანგული კლასიციზმისთვის. თეზაურომ უარყო არისტოტელეს „პოეტიკა“ და მის „რიტორიკას“ მიმართა. სწორედ მასში იპოვა თეზაურომ ის ელემენტები, რომლებსაც თავისი ესთეტიკური სისტემის შესაქმნელად გამოიყენა. თეზაურო ამტკიცებდა, რომ პოეტური ქმნილებების სამყარო, რომელიც ფანტაზიამ წარმოშვა, საკუთარი რაციონალური აზროვნებისა და ლოგიკისგან განსხვავებული კანონებით ცხოვრობს. „სხარტი გონების“ ხელოვნებაში მთავარი არის მახვილგონივრული ჩანაფიქრი – „კონჩეტო“ (conchetto). თეზაურომ საკმაოდ მწყობრი სწავლება შექმნა გონებამახვილობის შესახებ. გონებამახვილობა მას ესმის, როგორც გონების ერთ-ერთი გამოვლინება, გონებამახვილური ჩანაფიქრში (conchetto) კი არის ღვთაებრივი გონის ნაწილი. გონებამახვილობის ორ მთავარ თვისებას, გამჭრიახობასა და მრავალმხრივობას შორის თეზაურო განსაკუთრებით მრავალმხრივობას აფასებდა. იგი წერდა, რომ გამჭრიახობას შეუძლია შეაღწიოს საგნების ფარული თვისებების არსში: „სუბსტანციაში, მატერიაში, ფორმაში, შემთხვევითობაში, თვისებაში, მიზეზში, მიზანში, საპირისპიროში, უმაღლესში, უმდაბლესში და ასევე ემბლემებში“, მრავალმხრივობა კი სწრაფად ახერხებს მოიცვას როგორც ყველა მათგანი, ისე მათი ურთიერთმიმართებანი და ურთიერთკავშირები, იგი „აერთიანებს და აცალკევებს, ზრდის და ამცირებს, გამოყავს ერთი მეორედან და გასაოცარი მოხერხებულობით ათავსებს ერთს მეორეს ადგილზე“. თეზაურო ამ პროცესს ფოკუსების მკეთებელს ადარებს და დასძენს, რომ ყველა ეს თვისება დამახასიათებელია მეტაფორისთვის, რომელიც არის „პოეზიის, გონებამახვილობის, ჩანაფიქრის, სიმბოლოების დედა“. „სხარტი გონების“ სისტემა და საერთოდ თეზაუროს მთელი პოეტიკა მეტაფორაზე დგას.

მეტაფორა წარმოადგენს გონებამახვილობის საბოლოო მიზანს, რომელსაც სხვა რიტორიკული ფიგურებიც ეხმარება.

რაც შეეხება პროზას, აღსანიშნავია 1670 წელს **პიერ-დანიელ უიეს** მიერ დაწერილი **„ტრაქტატი რომანის შესახებ“** (*Pierre-Daniel Huet, Traite de l'origine des romans (1670)*), რომელიც საგულისხმოა რომანსა და ეპოპეას შორის არსებული განსხვავებებათა კლასიფიკაციის თვალსაზრისით გამოთქმული მოსაზრებების გამო. რომანს იგი განსაზღვრავს, როგორც პროზაულად ოსტატურად დაწერილ გამოგონილ სასიყვარულო თავგადასავლებს, რომლის მიზანიცაა მკითხველისთვის სიამოვნების მინიჭება და განათლება. რომანში უნდა იყოს უამრავი ბუნდოვნება, მასში უნდა ჩანდეს სიკეთის გამარჯვება და მანკიერების დაგმობა.

ბაროკოს ჟანრები

ბაროკოს ტიპოლოგიურმა ნიშნებმა განსაზღვრა ჟანრული სისტემა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია მოძრაობა. ბაროკოსთვის ნიშანდობლივია წინა პლანზე ერთი მხრივ რომანის და დრამატურგიის წამოწევა, განსაკუთრებით ტრაგედიისა, მეორე მხრივ კი კონცეფციურობისა და ენის თვალსაზრისით რთული პოეზიის კულტივირება. საერთო ჯამში კი ყველა ჟანრი ქმნიდა სამყაროს მოზაიკურ სურათს, ხოლო ამ სურათში განსაკუთრებულ როლს წარმოსახვა თამაშობდა, ამასთან, არც თუ იშვიათად ხდებოდა შეუთავსებელი მოვლენების შეთავსება მეტაფორულობისა და ალეგორიულობის გამოყენებით.

საყურადღებოა ბაროკოს ისეთი ჟანრი, როგორიც არის **ემბლემა**. ბაროკოს ლიტერატურის თავისებურება სახვით ხელოვნებასთან, გრაფიკასთან სიახლოვე იყო, სწორედ ამიტომ, რომ ბაროკოს ეპოქაში განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა ემბლემატიკამ. ემბლემა განსაკუთრებული რიტორიკული წარმონაქმნია, რომელიც სამი ნაწილისგან შედგება: მოკლე

სათაურისგან (motto, lemma, inscriptio), ნახატისგან (pictura, imago), რომელზეც სათაურთან დაკავშირებული კონკრეტული სცენაა ასახული; და მინანერისგან (subscriptio) – ეპიგრამისგან, რომელიც განმარტავს დახატულს და სათაურ-სენტენციას აკავშირებს ნახატთან. მინანერსა და გამოსახულებას შორის კავშირის დამყარებით მჟღავნდება რაიმე ცხოვრებისეული სიბრძნე ან მორალური კანონი. ემბლემაში ბაროკოს პოეტიკის უმნიშვნელოვანესი ნიშნები განსხეულდა, ესაა მისი ალეგორიულობა და ენციკლოპედიზმი, მხედველობითის და სიტყვიერის შეთანხმება.

ბაროკოს რომანი. ბაროკო, თავისი ხაზგასმული მიდრეკილებით უსწორმასწორობისკენ, ღია იყო რომანის ჟანრისთვის და რომანის პირველი ჩანასახები სწორედ ბაროკოს მიმდინარეობასთან არის დაკავშირებული. ბაროკოსთვის დამახასიათებელი ან-ტინომიურობა ბაროკოს რომანზეც აისახა, რომელიც ორი, „მაღალი“ ანუ არისტოკრატიული და „დაბალი“ ანუ დემოკრატიული მიმართულებით განვითარდა, მათი საერთო ნიშნები კი შემდეგში აისახა: პერსონაჟების და მოვლენების დიდი რაოდენობა, რომელიც სიუჟეტურ ლაბირინთად გარდაიქმნება, მიდრეკილება მოულოდნელის და განმაცვიფრებლისადმი, ამაღლებული დიდაქტიზმის სიყვარული, რომელიც შერწყმულია სინამდვილის პესიმისტურ ხედვასთან. „მაღალი“ რომანი უფრო მეტად საფრანგეთში განვითარდა პასტორალური რომანის სახით, რომელშიც პრეციოზულობა (**პრეციოზულობა** – ფრ. Preciosite, მომდინარეობს precieuse-დან – ძვირფასი, დახვეწილი. პრეციოზულობა XVII საფრანგეთის კულტურული მოვლენა, რომელიც წარმოიშვა ბურჟუაზიულ-თავადურ გარემოში და დაკავშირებულია სალონურ ცხოვრებასთან) განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ აისახა. პასტორალური რომანი სინამდვილეს განიხილავდა, როგორც მიუღებელს, მტრულს და მას უპირისპირებდა იდეალურ, ილუზორულ რეალობას, პასტორალური ოცნების მშვენიერ სამყაროს. ამ ტიპის საუკეთესო რომანად იქცა ონორე დ'ურფის ვრცელი რომანი „ასტრეა“ (1607-1625, მისი გმირები არიან ნიმფებად და მწყემსებად წარმოდგენილი წარჩინებული

ახალგაზრდები. მათი ცხოვრების შინაარსია სიყვარული და დახვეწილი გრძნობები, რომელიც მხოლოდ რჩეულთათვის არის ხელმისაწვდომი). მოგვიანებით პასტორალური რომანი იცვლება გალანტურ-ჰეროიკული რომანით სამხედრო-ავანტიურული და ფსევდო-ისტორიული თემატიკით (მარენა დე გომბერვილის „პოლიქსანდრეს განდევნა“, კალპრენდას „კასანდრა და კლეოპატრა“, მადლენ დე სკუდერის „იბრაჰიმი ანუ დიდი ფაშა“). გალანტურ-ჰეროიკული რომანების ავტორები გამოირჩეოდნენ ფანტაზიის თავშეუკავებელი აღმადრენით. სიუჟეტი და კომპოზიცია ხშირად არადამაჯერებელი იყო. მნიშვნელოვანია ამ რომანების მორალურ-დიდაქტიკური მიზანდასახულება: ავტორებს მიაჩნდათ, რომ მათ ნაწარმოებებს აღმზრდელობითი ხასიათი უნდა ჰქონოდა. „დაბალი“ ბაროკომ აითვისა პრეციოზული რომანის მზა რიტორიკული ფორმულები, მოტივები და სიუჟეტური სქემები და სატირულად გადაიხზა „ხალხური“ რომანის დიდი ფორმის შესაქმნელად. ბაროკოს პროზა ხშირად ამორფულია, იგი დამძიმებულია სწავლულობითა და დიდაქტიკით.

ბაროკოს „დაბალი“ რომანი ანუ პიკარესკა, ე.წ. ავანტიურული რომანი ყველაზე ადრე ესპანური ბაროკოს ლიტერატურაში განვითარდა, თუმცა იგი რენესანსის ლიტერატურის პირმშოა. ესპანეთში **პიკარესკა გაჩნდა, როგორც პასტორალური რომანების ანტითეზა**. ავანტიურული რომანის კლასიკური ნიმუშებია კევედოს „ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრება, ფათერაკები და ხიფათები“ და მათეო ალემანის „გუსმან ალფარაჩეს ცხოვრება“, სადაც მკაფიოდ ჩანს პოლემიკა რენესანსის ჰუმანისტურ პრინციპებთან.

განსაკუთრებულ როლს ფრანგული ბაროკოს ლიტერატურაში თამაშობს საყოფაცხოვრებო რომანი. მისი თავისებურება მდგომარეობდა იმაში, რომ იგი უბრალო ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრებით ინტერესდებოდა. აქედან მომდინარეობს მისი პოლემიკურობა და ლიტერატურაში სინამდვილის ყოველგვარი შელამაზების გარეშე ასახვისკენ სწრაფვა. მწერლის ძირითადი ინტერესი მიმართული იყო უბრალო ადამიანის ბედზე, რაც ლიტერატურის დემოკრატიზაციაზე მიუთითებს

(შარლ სორელის „ფრანსიონის კომიკური ცხოვრების მართალი აღწერა“, „ექსტრავაგანტული მწყემსი“, პოლ სკარონის „კომიკური რომანი“). სკარონის და სორელის რომანები წარმოადგენს „დაბალი“ ბაროკოს მხატვრული პრინციპების გამოხატულებას: ავანტიურული სიუჟეტი, კომპოზიციის თავისებურება: ჩვეულებრივ ერთმანეთზე აკინძული შემთხვევითობების წყება, რომლებთანაც დაკავშირებულია გმირის ფორმირება. XVII საუკუნისთვის დამახასიათებელმა პუბლიცისტურმა ტენდენციებმა, რომლებიც რეალობის კრიტიკულ ასახვასთან იყო დაკავშირებული გამოხატულება უტოპიური ჟანრის რომანში ჰპოვა (სირანო დე ბერჟერაკის „მთვარის სახელმწიფოები და იმპერიები“, „მზის სახელმწიფოები და იმპერიები“).

ცხოვრების არამყარობის განცდა, რომელიც ცხოვრების რეალურ პერიპეტიებს ასახავს, „დაბალ“ ბაროკოში განვითარდა, სადაც ცხოვრება თავისი უკუღმართობით ხან აამაღლებს ადამიანს, ხანაც ცხოვრების მორევში ხის ნაფოტივით მოისვრის. ბაროკოს ამგვარი თავისებურება თვალსაჩინოადაა ასახულია გერმანული ბაროკოს უდიდესი წარმომადგენლის – ჰანს გრიმელსჰაუზენის რომანებში. მის რომანში „სიმპლიცისიმუსი“ უდიდესი ტრაგიზმით არის გადმოცემული ხალხის ტანჯვა ოცდაათწლიანი ომის დროს, რომელიც „დაბალი“, დემოკრატიული ბაროკოს ნიმუშს წარმოადგენს. მასში სრულად აისახა ბაროკოს ნიშნები: რომანში სამყარო არა მხოლოდ სიბოროტის სამეფოა, არამედ იგი უწესრიგო და ცვალებადია. სამყაროს ქაოსი კი ადამიანის დანიშნულებას განსაზღვრავს: ადამიანის ბედი ტრაგიკულია, ხოლო ადამიანი სამყაროს ყოფიერებისა და ცვალებადობის განსახიერებაა.

ბაროკოს რომანთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ ბაროკოსთვის დამახასიათებელმა მოძრაობისკენ განუწყვეტელმა სწრაფვამ მიანიჭა განსაკუთრებული მნიშვნელობა ხასიათების დახატვას რომანში: აქ რომანის გმირების ხასიათები მოკლებულია სტატიკურობას, ისინი გარემოს ზემოქმედების შედეგად ფორმირდება და იცვლება. გარემოებათა მნიშვნელობის როლის აღიარება ადამიანის ხასიათის ჩამოყა-

ლიბებისთვის ბაროკოს ლიტერატურის ყველაზე მნიშვნელოვან მიღწევად შეიძლება ჩაითვალოს.

ბაროკოს პროზაში დიდი მნიშვნელობა შეიძინა პერიფერიულმა ჟანრებმა: მოგზაურობებმა, თავგადასავლებმა, კრებულებმა, სადაც ერთმანეთთანაა შერწყმული ნოველისტური და სამეცნიერო-ენციკლოპედიური მასალა.

ბაროკოს დრამატურგია. ნამყვანი ჟანრებია საშინელებებით, სისხლიანი სცენებით და ვნებების ამოფრქვევით აღსავსე **ტრაგედიები** და **სატირა**. არამყარობის და შემფოთების გრძნობამ, რომელიც ომებითა და სოციალური რყევებით იყო განპირობებული, წინა პლანზე წამოსწია ცხოვრების უკუღმართობის და ამაოების თემა (*Venitas venitatum*).

ბაროკოს დრამატურგიის კლასიკურ ოსტატად აღიარებულია ესპანელი დრამატურგი კალდერონი. თავის პიესებში იგი იყენებდა ლოგიკურად მწყობრ და დეტალურად გააზრებულ კომპოზიციას, სადაც უკიდურესად იყო გამწვავებული მოქმედების ინტენსივობა, რომელიც ერთი პერსონაჟის გარშემო იყო კონცენტრირებული. ენა უაღრესად ექსპრესიული იყო. მის დრამატურგიაში აისახა ბაროკოსთვის დამახასიათებელი უაღრესად პესიმისტური სანყისი. კალდერონის შემოქმედების მწვერვალია მორალურ-ფილოსოფიური დრამა „ცხოვრება სიზმარია“, რომელშიც სრული სისავსით არის ასახული ბაროკოს მსფლმეგრძნება: ადამიანის ცხოვრების ტრაგიკული წინააღმდეგობანი, საიდანაც ერთადერთი გამოსავალი ღმერთისკენ შებრუნებაა. ცხოვრება ასახულია, როგორც ტანჯვა, ყველა ცხოვრებისეული სიკეთე მოჩვენებითია, ხოლო რეალურ სამყაროსა და სიზმარს შორის ზღვარი წაშლილია, ადამიანური ვნებები წარმავალია და მხოლოდ ამ წარმავლობის გაცნობიერების მეშვეობით შეიცნობს ადამიანი საკუთარ თავს. ბაროკოს მსოფლაღქმა მთელი სისრულით აისახა გერმანელი დრამატურგის, ანდრეას გრიფიუსის დრამატურგიაში, სადაც ტრაგედია სისხლიანია და სასტიკ დანაშაულებებს ასახავს („ქეთევან ქართველი ანუ გაუტეხელი სიმტკიცე“). ტრაგედიაში ვითარდება ბაროკოსეული ამაოების მოტივი. გრიფიუსის ტრაგედიების მთელი მხატვრული სისტემა ემყარება ბაროკოსთვის დამახასიათებელ კონ-

ტრასტული წყობის პრინციპს, რომელიც სხვადასხვა დონეებზე ხორციელდება: იდეურზე, თემატურზე, კომპოზიციურზე, ენობრივზე.

ბაროკოს ეპოქაში კომედიასაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. ფართოდ იყო გავრცელებული გალანტური კომედია ცეკვებითა და სიმღერებით, რომელიც ფრანგული კომედია-ბალეტებიდან განვითარდა.

ბაროკოს პოეზია. ბაროკოს პოეზიისთვის დამახასიათებელია ფორმების დახვეწილობა, ვიზუალურის და გრაფიკულის შერწყმა: ლექსი არა მხოლოდ იწერებოდა, არამედ „იხატებოდა“ კიდევ. ენა დახვეწილი, ამალლებული და ღვარჯნილი იყო. ბაროკოს პოეზიაში გავრცელებული იყო სონეტი, რონდო, მადრიგალი, ოდა.

ბაროკოს სკოლები. ბაროკოს პოეტიკამ, რეალობის თავისებურმა შემეცნებამ და ეროვნულმა სპეციფიკამ დიდწილად განსაზღვრა ცალკეული ლიტერატურული სკოლებისა და მიმართულებების გაჩენა. მათ რიცხვს ეკუთვნის ესპანური **გონგორიზმი ანუ კულტერანიზმი**, რომელიც დაკავშირებულია **ლუის დე გონგორას (1561-1627)** სახელთან. იგი ესპანური ბაროკოს პოეზიის კულტისტური მიმართულების დამფუძნებელი და მისი უმსხვილესი წარმომადგენელია, რომელსაც მისი სახელის მიხედვით, გონგორიზ-მსაც უწოდებენ. გონგორას მთავარი თეზისი ასე ჟღერს: „ხელოვნება უნდა ემსახურებოდეს რჩეულთა მცირე წრეს“. რჩეულთათვის „სწავლული პოეზიის“ შექმნის საშუალებად უნდა იქცეს „ბნელი სტილი“, რომელსაც პოეტის აზრით, ფასდაუდებელი მნიშვნელობა და ღირსება აქვს ნათელ, გასაგებ პროზასთან შედარებით. პირველ რიგში, იგი გამორიცხავს ლექსების უფიქრელად კითხვას. იმისთვის, რომ მკითხველი ჩასწვდეს რთული ფორმის აზრს და მასში „დაშიფრულ“ შინაარსს, მკითხველმა ლექსი რამდენჯერმე ყურადღებით უნდა წაიკითხოს. მეორეც, წინააღმდეგობათა დაძლევა ყოველთვის სიამოვნებას ანიჭებს ადამიანს. მაშასადამე, მკითხველი „ბნელი სტილის“ ნაწარმოების გაცნობისას უფრო მეტ სიამოვნებას იღებს, ვიდ-

რე საყოველთაოდ გასაგები პოეზიის კითხვისას. გონგორას პოეტურ არსენალში ბევრი კონკრეტული ხერხი იყო, რომლის მეშვეობითაც იგი ქმნიდა თავისი პოეზიის იდუმალების, დაშიფრულობის შთაბეჭდილებას: მათ შორისაა ნეოლოგიზმების გამოყენება, ჩვეული სინტაქსური წყობის დარღვევა ინვერსიის მეშვეობით და განსაკუთრებით კი აზრის ირიბი გამოხატვა პერიფრაზების და გართულებული მეტაფორების მეშვეობით. საბოლოო ჯამში, „ბნელი სტილის“ მეშვეობით გონგორა უარყოფდა მისთვის საძულველ მახინჯ რეალობას და სილამაზე, რომელიც პოეტის აზრით წარმოუდგენელი და შეუძლებელი იყო რეალურ ცხოვრებაში, თავის იდეალურ არსებობას ჰპოვებდა მხატვრულ ნაწარმოებში.

ესპანური ბაროკოს კიდევ ერთი მიმდინარეობაა **კონსეპტიზმი**. პოეზიაში მისი წარმომადგენლები არიან **ფრანსისკო კევედო (1580-1645)**, **ლოპე დე ვეგა (1562-1635)**, ხოლო პროზაში – **ბალთაზარ გრასიანი (1601-1658)**. კონსეპტიზმის პოეტიკის საფუძველს წარმოადგენს განსაკუთრებით რთული, გაშლილი მეტაფორა – „კონსეპტი“, რომელიც აგებულია ერთმანეთთან აშკარა მსგავსების არმქონე საგნების დამსგავსებაზე (იტალ. *concetto* – აღქმა, წარმოდგენა, ცნება, უცნაური სახე. დახვეწილი მეტაფორის სახეობა, რომელიც ეფუძნება ერთმანეთისგან დაშორებული ცნებებისა და სახეების დაახლოებას. „კონსეპტის“ გაგება ხშირად ძალიან გართულებულია და მკითხველის ინტელექტის აქტიურ მუშაობას გულისხმობს). კონსეპტიზმის სტილურ გამოვლინებას წარმოადგენს სიტყვების უცნაური თამაში, ელიფსისები და ოქსიმორონები.

მარინიზმის წარმოშობა დაკავშირებულია იტალიური ბაროკოს უდიდეს წარმომადგენლის, **ჯანბატისტ მარინოს (1569-1625)** სახელთან. მას მიაჩნდა, რომ ადამიანი დაბადებული და განწირულია იმისთვის, რომ იტანჯოს და დაიღუპოს. მარინო რენესანსისთვის ჩვეულ ლიტერატურულ ფორმებს იყენებდა. პირველ რიგში, ეს იყო სონეტი, მაგრამ მას სრულიად სხვა შინაარსით ტვირთავდა, ამასთან, იგი ახალ ენობრივ ხერხებს ეძებდა მკითხველის გასაოცებლად და განსაცვიფრებლად.

განსაკუთრებული ხერხი, რომელსაც მარინო მიმართავდა ურთიერთსაპირისპირო ცნებათა შეთავსება, ოქსიმორონები იყო. მაგალითად „სწავლული უვიცი“ ან „მდიდარი ლატაკი“.

რელიგიური პოეზია

ბაროკოს რელიგიური პოეზია უაღრესად ემოციურია, იგი უხვად იყენებდა ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებს თავისი რელიგიური განცდების, ცხოვრებისა და სიკვდილზე განსჯების გადმოსაცემად (საფრანგეთში: ჟან დე ლა კაპედი, ჩეხეთში ბედრჟიხ ბრიდელი, საქართველოში დავით გურამიშვილი).

ფრანგული ბაროკოს ნიაღში ჩაისახა **პრეციოზულობა** (ფრ. Preciosite, მომდინარეობს precieuse-დან – ძვირფასი, დახვეწილი). პრეციოზულობა XVII საფრანგეთის კულტურული მოვლენა, რომელიც წარმოიშვა ბურჟუაზიულ-თავადურ გარემოში და დაკავშირებულია სალონურ ცხოვრებასთან, ხოლო ფრანგული ბაროკოს ლიტერატურის ერთ-ერთ სახეობას **პრეციოზული ლიტერატურა** წარმოადგენს. ეს არის წმინდა ფრანგული კულტურულ-ყოფითი მოვლენა, რომელიც გამოხატავდა განსაკუთრებულ მსოფლალქმას და მჟღავნებოდა როგორც სოციალურ ურთიერთობებში, ისე თავისებურ მიდგომაში ლიტერატურისა და ენისადმი. პრეციოზული გარემო ისწრაფვოდა შეერთებინა კურტუაზულობის ძველი ტრადიცია და თანამედროვე მაღალი გემოვნება. პრეციოზულობა გულისხმობდა სიყვარულის ისეთ კონცეფციას, სადაც მთავარ როლს თამაშობდა ქალის თავყვანისცემა. გარდა ამისა, ნეოპლატონიზმის კვალდაკვალ, სიყვარული გაიგებოდა უპირველეს ყოვლისა, როგორც სულიერი, ინტელექტუალური სიახლოვე, ხოლო მისი ხორციელი მხარე ან საერთოდ უარყოფილი იყო ან შორეულ მომავალში ინაცვლებდა და მისი მიღწევა მხოლოდ ხანგრძლივი თავყვანისცემისა და არშიყის შემდეგ ხდებოდა შესაძლებელი. პრეციოზული ლიტერატურა ამუშავებდა ლირიკისა და პროზის ჟანრებს. მრავალრიცხოვანი მადრიგალების, სონეტების, ეპისტოლეების, რონდოების მასალას წარმოადგენდა გალანტური სი-

ყვარული, მანდილოსნების სილამაზე, მაღალი წრის ცხოვრების ცალკეული ეპიზოდები. პრეციოზული მიმდინარეობის პოეტთა შორის უყელაზე მნიშვნელოვანი ფიგურაა ვინცენტ ვუატიური (1598-1648). პრეციოზულობამ საკმაოდ მკაფიო ასახვა ჰპოვა რომანის ჟანრში.

„დაბალი“, დემოკრატიული ბაროკო ფრანგულ პოეზიაში წარმოდგენილია **„ლიბერტენების“** (თავისუფლად მოაზროვნეთა) პოეზიით. XVII საუკუნის განმავლობაში „ლიბერტინაჟი“ წარმოადგენდა საკმაოდ გავლენიან იდეურ-ფილოსოფიურ მიმდინარეობას, რომელიც ერთგავარ გარდამავალ რგოლად იქცა რენესანსსა და განმანათლებლობას შორის. „ლიბერტენები“ უარყოფდნენ ნებისმიერი ტიპის ავტორიტეტებს, მათ შორის ეკლესიასა და რელიგიას. თავისუფლად მოაზროვნეთა პოეზიაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობდა „ბურლესკის პოეზია“ (იტალ. *burla* – დაცინვა, ხუმრობა), რომელიც აკრიტიკებდა საზოგადოების მანკიერ მხარეებს და ამავე დროს ლიტერატურულ პროტესტსაც წარმოადგენდა – ამალღებულს და დიდებულს შეგნებულად ურევდა ყოფითსა და ჩვეულებრივთან. „ლიბერტენების“ პოეზიის ყველაზე კაშკაშა წარმომადგენელი, მორალის და სიყვარულის თემებზე შექმნილი მრავალრიცხოვანი ფილოსოფიური ლექსების ავტორი თეოფილ დე ვიოა.

ინგლისში ბაროკო **„მეტაფიზიკური სკოლით“** გამოიხატა. „მეტაფიზიკური სკოლა“ პოეტების ერთი ჯგუფის პოეზიის ბაროკოულ მიმართულებას წარმოადგენს, რომლებმაც ჯონ დონის პოეტიკა მიიღეს, რაც გამოიხატებოდა „მეტაფიზიკოსების“ მიერ ბუნების ბაძვის უარყოფასა და გართულებულ მეტაფორულობაში. „სკოლის“ ცნების გამოყენება „მეტაფიზიკოსი“ პოეტების მიმართ საკმაოდ პირობითია, რადგან ისინი არ გაერთიანებულან და არ შეუქმნიათ ერთობლივი მანიფესტები, მაგრამ, მთლიანობაში, მეტაფიზიკოსმა პოეტებმა შეითვისეს ჯონ დონის ლირიკის ენერგეტიკა, რომელიც რეალობის ინდივიდუალურ განცდას ემყარებოდა. ისინი მისგან სტილურ ხერხებს სესხულობდნენ და სახე-კონცეპტებისა და სიმბოლოებისადმი მის მიდრეკილებას იმეორებდნენ. მეტაფიზიკოსთა ნაწარმოებები დიდწილად განმსჭვალულია რელიგიური მოტივებით და სამყაროს დისჰარმონიის განცდას გამოხატავს, რომელიც რაციონალურ ინტერპრეტაციას არ ექვემდებ-

ბარება. „მეტაფიზიკური სკოლის“ ტრაგიკული მსოფლალქმა გამოსავალს მისტიკასა და ეროტიკაში პოულობდა. მის პოეტიკას ახასიათებს გონებაჭვრეტიობა, დისჰარმონიულობა, განსაკუთრებული ტიპის ფორმალიზმი, რომელიც განსხეულებულია ცნებაში „კონცეპტი“ (იხ. „კონსეპტიზმი“).

მისტიკური ბაროკო

მისტიკური ბაროკო გამოხატავდა ბაროკოს ადამიანის ურთიერთობას მეტაფიზიკურ სამყაროსთან. რელიგიური აზრი – ღვთიურ, მარადიულ, იმქვეყნიურ ცხოვრებაში მასში ხორციელდებოდა რელიგიური მისტიკის ექსტაზით. მისტიკური ექსტაზის აზრი და არსი იყო გრძნობების დათრგუნვა-დამორჩილებით სრულყოფილი მისტიკური ერთიანობის მიღწევა და სულით ღმერთთან შეერთება. ღმერთთან მისტიკურმა გაიგივებამ შექმნა არა მხოლოდ რელიგიურად ეგზალტირებული, მის-ტიკური ატმოსფერო, არამედ გრძნობითიც (სინაზე, სიყვარულის ახსნა, ალერსი და ა. შ.). აქ საქმე ძირითადად რელიგიის სენსუალიზაციაში მდგომარეობდა, რომელიც ცდილობდა, ქრისტესა და ღვთისმშობლის, როგორც საყვარელი ადამიანების მიმართ გრძნობით განცდილი ნამდვილი და მისტიკური სასიყვარულო დამოკიდებულება გადმოეცა. მისტიკის მიმართ ბაროკოს მიდრეკილებად უნდა ჩაითვალოს ჯვარცმის სასტიკი სცენების, მონამეობრივი სიკვდილის სცენების, ასევე ფიზიკური ტანჯვის აღწერა; განადგურების, გახრწნის, ლპობის ნატურალისტური ხატვა, უკანასკნელი სამსჯავროსა და ჯოჯოხეთის აღწერა მთელი თავისი საშინელებითა და ტანჯვით.

ბაროკოს ლიტერატურა, რომელმაც ევროპის ყველა ქვეყანაში გავრცელდა, სცენიდან XVIII საუკუნის მიწურულს ჩამოვიდა. ბაროკოს მხატვრული პრაქტიკისა და ესთეტიკის მიმართ ინტერესმა ისევ გაიღვიძა მომდევნო ეპოქაში, რომლებმაც ბევრ რამეში აიტაცეს და განავითარეს ბაროკოს იდეები.

დამონებები:

ბელენჯერი 1979: Bellenger, Yvonne. La métamorphose dans la “Creation du Monde” de Du Bartas // Acts du Colloque International de Valenciennes, 1979.

ბრაგინი 1986: Брагин, Л. М. Проблема нравственного идеала в этике Кристофоро Ландино. // Культура эпохи возрождения. Ленинград: Наука, 1986.

გურევიჩი 1991: Гуревич, П. , О человеческом в человеке. Москва: 1991.

დელა ვალე 1995: Della Valle, Daniela, Le thème de la Vanité dans la peinture et dans la poésie baroques françaises, Représentations et figurations baroques. Acts du colloque international d’ Oslo, 13-17 september 1995 (Texts réunis par Karin Gunderson et Solveig Schult Ulriksen).

ერვეი 1938: Hervier, Marcel. L’Art poétique de Boileau. Editions Mellotée. 1938.

ვარაკსინი 2010: Веракисч И.Ю. *История зарубежной литературы XVII–XVIII веков.* Курс лекций. Мозырь, 2010.

ვარნერი 1954: Warner P. Freidrich and col., Outline of Comparative Literature, 1954

ვარნეი 1992: Warnke, Frank, The Baroque from the Mediterranean to Northern Europe in Comparative Literary History as Discourse, Bern: 1992.

ვაშიცა 1936: Vašica, Jozef. České literární baroko. 1936.

ვიპერი 1990: [Ю. Б. Виппер, О разновидностях стиля барокко в западно-европейских литературах XVII века // Творческие судьбы и история, М., 1990.

ისტორია 1987: *История зарубежной литературы XVII века.* Москва: 1987 .

კენჭოშვილი 1973: კენჭოშვილი ი. *ქართული ავთენტური ბაროკოს გამო.* უცისკარი, № 9, 1973.

მინარიკი 1985: Minárik, Jozef. Dejiny slovenskej literatúry, I, Staršia slovenská literatúra, (800-1780), SPN, 1985.

ნაჭყებია 2009: ნაჭყებია მ. *ქართული ბაროკოს საკითხები.* თბილისი: „მერაბნი“, 2009.

ნაჭყებია 2016: ნაჭყებია მ. რენესანსული ანტროპოცენტრიზმიდან ბაროკოულ თეოცენტრიზმამდე. *სჯანი*, 17. თბილისი: 2016.

პასხარიანი 1996: Н. Т. Пахсарьян. Французская литература XVII-XVIII вв. Москва: 1996.

როტენბერგი 1971: Ротенберг, Е. И.. Барокко. -- Памятники мирового искусства. Западно-европейское искусство XVII века. М., Искусство, 1971.

რუსე 1953: La Littérature de l’âge baroque en France. Circé et le Paon. Paris: José Corti, 1953.

- რუსე 1961:** Rousset, Jean, Antologie de la poésie baroque française, Paris, Colin, 1961
- სოფრონოვა 1982:** Софронова, Л. А., Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах, Наука, М., 1982.
- სულიე 1999:** Soulier, Didier. Le Baroque en question(s). Litteratures Classiques, # 36, 1999.
- ტურნანი 1970:** Tournand, Jan-Claude. Introduction à la vie littéraire du XVIIe siècle, Bordas, Paris: 1970.
- შედოზო 1989:** Chédozeau, Bernard. Le Baroque, NATHAN. 1989.
- შევო 1997:** Chauveau, Jean-Pierre. Lire le baroque, DUNOD, Paris: 1997.
- შმატლაკი 2002:** Šmatlák, Stanislav, Dejiny slovenskej literatúry I. (ďalej DSL I.) Bratislava : NLC 2002.

სენტიმენტალიზმი

სენტიმენტალიზმი (ინგ. sentimental – მგრძნობიარე; ფრ. sentiment – გრძნობა) – XVIII საუკუნის ევროპული ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი მხატვრული მიმდინარეობა კლასიციზმსა და როკოკოსთან ერთად.

სახელდების წარმოშობას უკავშირებენ ლორენს სტერნის 1768 წელს გამოცემულ, დაუმთავრებელ რომანს „სენტიმენტალური მოგზაურობა საფრანგეთსა და იტალიაში“ („A sentimental journey through France and Italy“). ამასთანავე, მიუთითებენ, რომ იგი ამკვიდრებს ტერმინ „Sentimental“-ის ახლებურ გააზრებას ინგლისურ ენაში. თუ ოქსფორდის დიდი ლექსიკონი, ოციოდე წლით ადრე, მას როგორც „გონივრულს“, „კეთილგონიერს“ განმარტავს, აწ უკვე, იგი გრძნობისმიერის შინაარსით იტვირთება და სტერნის წყალობით, „მგრძნობელობითად“ მკვიდრდება. ხაზგასასმელია, რომ ინგლისურენოვან მკვლევართა ტექსტებში უპირატესობა უფრო „სენტიმენტალურ რომანს“, „სენტიმენტალურ პოეზიას“ თუ „სენტიმენტალურ დრამას“ ენიჭება.¹ ფრანგი და გერმანელი კრიტიკოსები კი „სენტიმენტალურობას“ ემხრობიან, ვითარცა განსხვავებულ ეპოქათა და თხზულებათა აღმნიშვნელ გამორჩეულ კატეგორიას.

აღსანიშნია, რომ სტერნისგან დამოუკიდებლად, ტერმინს განსხვავებული შეფერილობით მოიმარჯვებს ი. კ. ფ. შილერი – „über naive und sentimentalische Dichtung“ („ნაიური და სენტიმენტალური პოეზიის შესახებ“, 1797); დასავლეთევროპული ლიტერატურამცოდნეობითი აზრი დიდად არ სწყალობს ამ ტერმინს. გ.ე. ლესინგის ხელდასხმით (იგულისხმება ი.ი. ბოდესადმი, სტერნის პირველი მთარგმნელისადმი 1768 წ. მიწერილი ნერილი) გერმანელები უპირატესობას „empfindsam“-ს (მგრძნობელობას) ანიჭებენ. ამასთანავე, ერთიან კონცეპტად აღიქვამენ ე.წ. „გრძნობისმიერ პოეზიას“ (empfindsame Dichtung), რომელიც სასულიერო სიმღერებს, ეპისტოლურ რომანს, თვალცრემლიან

კომედიას და მისთ. მოიცავს, რასაც ინგლისელები და ფრანგები „კლასიციზმის დაკნინებად“, მის დეფორმაციად, „პრერომანტიზმად“ თვლიან.

სხვა მოსაზრებით, სენტიმენტალიზმის ფუძისჩამყრელად ინგლისურ ლიტერატურაში ბუნების სურათების პოეტურად აღმწერს, ჯ. ტომსონს მიიჩნევენ („ნელინადის დრონი“, 1726-30).

XVIII და XIX სს-ის დასაწყისისთვის ნათლად იკვეთება იდეათა და გრძნობათა გარკვეული კომპლექსურობა, რომელიც დასავლეთ ევროპულ ფილოსოფიურ ნააზრევში აისახება, მოიცავს რა განმანათლებლური რაციონალიზმის ნიშნებს უ. უ. რუსოს მეთავეობით. ყალიბდება გარკვეული დაპირისპირებულობა „გრძნობასა“ და „გონს“ შორის და ამ ფონზე, „გულისმიერის“ წარმმართველობა ადამიანური ყოფიერებისათვის. ფილანტროპიის ქადაგება, პიროვნული უფლებების ზეობა, განურჩევლად სოციალური მდგომარეობისა, ბუნების კულტი, სისადავე და ბუნებრიობა. შეიძლება ითქვას, რომ სენტიმენტალიზმი „გრძნობისა“ და „გონების“ მეტოქეობას წარმოაჩენს; პიოვნებისეული სულიერი წონასწორობის საფუძველს კი გულმონყალება და ზნეკეთილობა წარმოადგენს.

სენტიმენტალიზმი, როგორც მხატვრული პროცესი, აცნობიერებს ამგვარ მხატვრულ კონცეფციას: ფოკუსირებულია ღრმად ემოციური, ბუნებათანაზიარი და გამძაფრებული შთაბეჭდილების მქონე პიროვნება, რომელიც კეთილშობილებას, ზნემალლობას ესწრაფვის და ბოროტეულს უპირისპირდება.

სენტიმენტალიზმი რაციონალისტურის ოპოზიციური კონცეპტია, მიმართული პიროვნებისეული სათნოებისა და ზნეობრივი სანყისისადმი. დადებითი გმირები იდეალიზებული სახით არიან წარმოჩენილნი და პერსონაჟთა ხასიათის გახსნისას, იკვეთება კეთილისა და ბოროტი სანყისის მკვეთრი გამიჯვნის მცდელობა. მცდარად მიგვაჩნია მოსაზრება, რომ სენტიმენტალიზმი რეაქციაა კლასიციზმზე. აქ საუბარი მხოლოდ ოპოზიციურ მომენტებზე, გარკვეულწილად შეპირისპირებაზეა შესაძლებელი.

სენტიმენტალიზმის ფილოსოფიური საყრდენი სენსუალიზმია, რომელიც ნინ წამონევს „მგრძნობიარე“, „ბუნებრი-

ობით“ დაჯილდოებულ პიროვნებას. სამყაროს შეცნობა სენსულისტური თვალთახედვით, სწორედ გრძნობებითაა შესაძლებელი. XVIII ს-ის დასაწყისისათვის სენსუალიზმი მკვიდრად იკიდებს ფეხს ლიტერატურაში, ზოგადად ხელოვნებაში.

სენტიმენტალისტი მწერლისთვის ყოველივე საინტერესოა, არაა აუცილებელი რაღაც გამორჩეული, განსაკუთრებული მოვლენის ან პიროვნების წარმოჩენა. იმდენად, რამდენადაც ესა თუ ის მოვლენა თუ პიროვნება თავად მოიცავს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ინტიმურ, ერთეულ, განუმეორებელ ამბავს. ყოვლად შეუმჩნეველი, არაფრით საინტერესო ბიოგრაფიული ისტორია სენტიმენტალისტურ ნარატივში შეიძლება სრულიად ახლებურად წარმოჩნდეს.

სენტიმენტალური ლიტერატურის ტექსტი მდორედ მიედინება, მას თითქოს არსად ეჩქარება; დამახასიათებელი ფორმაა განწელილი, დინჯი, ზნეობრივ-შეგონებითი რომანი. წესისამებრ, პერსონაჟები გატაცებულნი არიან დღიურების და ასევე განწელილი წერილების წერით, რომლებშიც საკუთარი გულისნადები თუ სანეტარო ოცნებებია გამჟღავნებული. ეს ნიშანი გვიხასიათებს სენტიმენტალისტებს ფსიქოლოგიური ანალიზის ერთგვარ ნოვატორებად. მათი დამსახურებაა გარეგნული მახასიათებლების შინაგან სამყაროში გადატანა. საფიქრებელია, რომ ეს მომენტიც აპირობებს თავად ტერმინისმიერ („სენტიმენტალური“) შინაარსს. XVIII საუკუნის შუახანების ინგლისსა და ნაწილობრივ საფრანგეთში წვრილი ბურჟუაზიისმიერი სენტიმენტალიზმი, ფაქტობრივად, დიდაქტიური რეალიზმია, რომელიც ე.წ. საოჯახო რომანის და დრამის სახით არსებობს. სენტიმენტალიზმი, როგორც ითქვა, ერთგვარად პროტესტულად განწყობილი მოვლენაა განმანათლებლობის ეპოქის მშრალ გონებრივობას დაპირისპირებული.

სენტიმენტალიზმს მკვიდრად უკავშირდება ჟან-ჟაკ რუსოს გამორჩეული ფიგურა; რომელმაც გავლენა იქონია მისი თანადროული შეხედულებების და გემოვნების ჩამოყალიბებაზე. ასევე, ფილოსოფიაზე და ლიტერატურაზე. რუსოიზმი სენტიმენტალიზმის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური საფუძველია. იგი შეენიანააღმდეგა კლასიციზმის ეპოქაში გამეფებულ რაციონა-

ლიზმს. რუსოსეულად, გრძნობა და მგრძნობიარობა სულის-მიერი აქტივობის სპეციფიკური ფორმაა. მისეული ფორმულა, ალბათ, ამგვარი უნდა ყოფილიყო: „ვგრძნობ, ესე იგი ვარსებობ“. ამდენად, გრძნობათა პრიორიტეტულობა, ალტრუიზმი, ბუნების ესთეტიკური თვალსაწიერით აღქმა, პრიმიტივიზმისა და სოფლური ყოფის იდეალიზება, რუსოიზმის პრინციპებისა და ესთეტიკის დამკვიდრება, სენტიმენტალიზმის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ საფუძვლად გვევლინება.

ადამიანური განცდებისადმი ინტერესის გამძაფრებას ხელი შეუწყო განმანათლებლობის ეპოქის ფილოსოფიისა და ლიტერატურის ისეთმა კონცეპტებმა, როგორებიცაა „ბუნებრიობა“ და „უშუალობა“. სენტიმენტალისტთა თვალთახედვით, აღნიშნული ცნებები ბუნების შინაგანი საზრისის და ადამიანის შინაგანი სამყაროს ურთიერთმიმართებას, თანახმიანობას აცნობიერებენ. ეს აპირობებს ავტორთა განსაკუთრებულ დაინტერესებას გარესამყაროს (ბუნების) სურათების აღწერისადმი, მასში მიმდინარე პროცესებისადმი. ასევე, ცალკეული პიროვნების ცნობიერებაში მიმდინარე ემოციური ძვრების გამოვლინებებისადმი.

სენტიმენტალიზმის ესთეტიკა თითქოს ეპიკურ ნარატივს მიეღწვის მეტი სიხშირით, თუმცა გამორჩეული ლირიკული და დრამატული თხზულებებიც საკმაოდ არის შექმნილი. ძირითადად, გარესინამდვილის ასახვა ჩანს პრიორიტეტულად, მაგრამ რეალისტური ხედვისგან განსხვავებით, იგი ერთგვარად გულუბრყვილოდ და იდილიურად წარმოაჩენს სამყაროს. ხშირია პიროვნებისადმი მტრულად განწყობილი, ზნეშერყვნილი გარემოდან თავის დაღწევის მოტივი. ცხოვრებისეული „უთავბოლოებისა და უსწორმასწორობის“ ახსნას კი ოდენ სულიერებით ცდილობს. სტერნი, მგრძნობიარობას, ადამიანის უაღრესი ტკბობის და მძაფრი ჭმუნვა-მწუხარების უშრეტ წყაროდ მიიჩნევდა. ზოგადად, სენტიმენტალიზმში წინნამონეულია გრძნობის პრიმატი, არვინ ერიდება გრძნობათა შენიღბვას, პირუკუ – გულის აჩუყება სიქველედაც კი არის აღქმული. რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს უკუშედეგსაც იძლეოდა, მოჭარბებული გრძნობააღვსილობა

აკნინებდა მამაცური ნების გამოხატვას. სენტიმენტალისტი მწერლები ყურადღებას ამახვილებდნენ ადამიანურ განცდებზე, სევდიან გუნება-განწყობილებაზე, იმედგაცრუებაზე; აქედან გამომდინარე, ნათელი ხდება ტექსტების ძირითადი შეფერილობა – მელანქოლია.

მელანქოლიური აღქმის „ტკბილსაამური“ განწყობა კვებავს სენტიმანტალისტების გრძნობათა პრიმატს. დასტურად ტომას გრეის „სოფლის სასაფლაოზე დანერილი ელეგია“ იკმარებდა. გრეი, გარკვეულწილად, ეხმიანება ედვარდ იუნგის გუნება-განწყობას, მოტივირებულს სასაფლაოსმიერი იდუმალებით, ქვა-ჯვრებით და ეპიტაფიებით (იხ. ე. იუნგის „The Complaint: or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality“; – რელიგიური ხასიათის პოემა „საჩივარი ანუ ღამეული ფიქრები სიცოცხლეზე, სიკვდილზე და უკვდავებაზე“). სენტიმენტალიზმის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებად მორალიზმი და ზნესრულობის ქადაგება გვევლინება. სენტიმენტალისტები „ვალდეზულად“ თვლიან თავს დაამკვიდრონ აზრი, რომ სამყაროს ზნეობრივი წესრიგი მართავს. საგანთა და მოვლენათა სევდაშემოსილი იდილიურ-იდეალიზებული სურათები ასევე გამორჩეული მახასიათებლებია ამ მიმდინარეობისა, და ეს იდილიურობა-იდეალიზაცია ყველაზე მეტად ბუნებისმიერ სფეროზე პროეცირდება. მიუთითებენ, რომ აქ ნათლად იგრძნობა ჟ.ჟ. რუსოს ზეგავლენა, რომელიც პირველობას და წარმმართველობას ბუნების პრიმატს ანიჭებდა. თუ კლასიციზმის მამამთავარი ბუალო მოითხოვდა მოქმედების მთავარი არეალი ლიტერატურული ტექსტებისა, სამეფო კარი და ქალაქი ყოფილიყო, სენტიმენტალისტები, არაიშვიათად, მიელტვიან პროვინციას, უპირატესობას სოფლურ ცხოვრებას ანიჭებენ და პატრიარქალურ შეურყვნელობას აიდეალებენ. სენტიმენტალურ ტექსტებში სასიყვარულო-სატრფიალო პერიპეტეიები, ძირითადად, ბუნების სურათების აღმატებულად წარმოჩენის ფონზე ვითარდება. ავტორები უშურველად იყენებენ ფერთა სიმრავლეს პეიზაჟთა აღწერისას; ეტრფიან ღამეულ მთვარის ნათელს, ფრინველთა გალობას, გული უჩუყდებათ ყვავილნარის ხილვისას. ამასთანავე,

მკვეთრად გასამიჯნია გულის სანადელის ჰიპერბოლიზებულიად წარმოჩენა, თვალცრემლიანი გრძნობააშლილობა და სენტიმენტალისტური მსოფლალქმის ის სალი მარცვალი, რომელიც უბრალოებას, ბუნებრიობას, ადამიანურ გულისხმიერებას და შინაგან წესიერებას უზენაეს უფლებად მიიჩნევენ.

* * *

XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორია წარმოაჩენს გრიგოლ რჩეულიშვილის სახელს, რომელსაც წინარე კრიტიკული ტრადიციცია უკავშირებს სენტიმენტალიზმის მიმართულებას. ამ მხრით, პირველობა აღ. ხახანაშვილს ეკუთვნის – „ახ, მთვარევ, მთვარევ“... ეს ლექსი ახასიათებს მის სენტიმენტალისტურ მიმართულებას და აკავშირებს მას დასავლეთ-ევროპელთა მწერლებს“ (ხახანაშვილი 1913: 78).

სამართლიანია აზრი, რომ სენტიმენტალისტური სტილის მოდურად ქცევა დაემთხვა ევროპული ბურჟუაზიის აღმავლობას, ამასთანავე, იგი შეიცავდა ჯანსაღ, პროგრესულ ნიშანთვისებებს. ოღონდ, კარდინალურად განსხვავებული რამაა XIX ს. 50-იანი წლების ქართული ბურჟუაზიული კონცეპტი, რასაც ნათლად ასახავს გ. ქიქოძის პოზიცია: „ბურჟუაზია, რომელიც საქართველოს ქალაქებში განვითარდა და ჩამოყალიბდა მეცხრამეტე საუკუნეში, უმეტეს წილად, უცხოეთიდან ჩამოთესლებული ელემენტებისგან შესდგებოდა; ის ქართველი ერის კულტურასთან ნაკლებად დაკავშირებული იყო ორგანულად და ისეთს ზნეობრივად ჯანსაღ ძალას არ წარმოადგენდა, როგორც დასავლეთ ევროპის ბურჟუაზია იყო თავისი სიჭაბუკისა და სიმნიფის პერიოდში. ქართული ლიტერატურა თავდაპირველად მას უფრო კომიკური მხრიდან ხედავდა (ქიქოძე 1946: 139).

საქართველოში სენტიმენტალიზმის ტენდენციები XIX ს. 60-იანი წლებიდან იჩენს თავს. ქართული პროზა და პოეზია ხასიათდება სენტიმენტალიზმისათვის ნიშანდობლივი ჭარბი მგრძნობიარობით გამოსატყული დღიურებით, მოგზაურული ჩანაწერებით, ელეგიური სტილით, მელოდრამატული განწყობილებით.

სენტიმენტალური ხასიათის თხზულებადაა მოაზრებული დავით ბატონიშვილის „ახალი შიხი“, გრ. რჩეულიშვილის „ნაოხარი სოფელი“, „მწყემის სიყვარული“, გრ. ორბელიანის „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურლამდის“ და სხვ. საზგასამელია, რომ სენტიმენტალისტური ტენდენციების დამკვიდრებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა თარგმნილმა ნაწარმოებებმა. მთარგმნელობითი საქმიანობით გამოირჩეოდნენ ს. მესხიშვილი, დ. ციციშვილი, ი. კერესელიძე, რ. ერისთავი, ე. ერისთავი.²

ჩვენეულად, XIX ს. 50-იანი წლები ნაგვიანები ეტაპია ჩვენი სენტიმენტალიზმისა, როგორც მიმართულების დამკვიდრებისათვის, მან ხომ ნახევარი საუკუნის წინ ამოწურა თავისი არსებობა. ამდენად, გავლენაზე და მიმართულების „რეანიმაციაზე“ საუბარი ნაკლებად საფუძვლიანია. დასტურდება ოდენ სენტიმენტალური განწყობილებების გამოვლენა, რაც მწერლობის არსებობის თითქმის ნებისმიერ ეტაპზე შეიმჩნევა. ქართულმა კრიტიკულმა აზრმა ტოლობის ნიშანი დასვა სენტიმენტალიზმს, როგორც მიმდინარეობასა და სენტიმენტალური განწყობილების გამჟღავნებას შორის. ჩვენი აზრით, ეს მცდარი პოზიციაა.

საქართველოში სენტიმენტალიზმი მაინც პასიურ ლიტერატურულ პროცესად სჩანს, რომელიც რეალიზმის ჩასახვა-განვითარების წინარე საფეხურია. იგი უფრო ეპიგონური ხასიათისაა.

* * *

სენტიმენტალისტური რომანი – „ბურჟუაზიული დრამის“³ დარად, სენტიმენტალისტური რომანის ჩასახვის ხანად XVIII საუკუნის შუახანები ითვლება. რის წანამძღვრად სოციალური, ფსიქოლოგიური და ლიტერატურული ფაქტორები მიიჩნევა. ახლადგაჩენილი ბურჟუაზიული საზოგადოება უკვე ვეღარ ეგუებოდა მანამდე არსებულ არისტოკრატიულ-სალონურ და სათავგადასვლო რომანებს და ცვლილებებს ითხოვდა. ამას ისიც ერთვოდა, რომ რომანის არსებულმა ფორმამ ამოწურა თავი

და ერთგვარ შემაფერხებელ ფაქტორსაც კი წარმოადგენდა მხატვრული ნოვაციების მსურველი მწერლებისათვის. სენტიმენტალისტური რომანი სიახლის დამამკვიდრებელი აღმოჩნდა ზოგადად ლიტერატურული პროცესისა, რომელიც სენტიმენტალიზმის სახელდებით ჩამოყალიბდა, რასაც, თავის მხრით, ხელი შეუწყო ბუნების, გრძნობააღვსილობის, კაცთმოყვარეობის კონცეპტთა ტრიადამ. ბუნების შეცნობა და პიროვნებისეულ ყოფიერებასთან შეუღლება ლიტერატურაში, სენტიმენტალისტების დამსახურებაა; რომელიც, შემდგომში, თავისებურად წარმოაჩინეს რომანტიკოსებმა. როგორც მიუთითებენ, რუსომ აღძრა „ბუნებრივი ადამიანის“ იდეა. ბუნებისმიერ ადამიანს იგი უპირისპირებს „საზოგადოების მიერ შექმნილ ადამიანს“.

სენტიმენტალიზმში, წინარე ლიტერატურული პროცესებისგან განსხვავებით, აზრობრივ-შინაარსობრივი მახვილი სახელმწიფოდან, პიროვნებაზეა გადატანილი. გამორჩეული მახასიათებელია პიროვნების შინაგანი ძვრების, ვნებათაღელვის წარმოჩენა გარემოებების თანახმიანად. ამდენად, სენტიმენტალიზმის ესთეტიკის საფუძველი ბუნების გაცნობიერებაა. თავად სენტიმენტალისტური რომანი, როგორც ჟანრული სიახლე, წინა პლანზე მგრძნობელობითს (მგრძნობიარობას) წამოწევს, მიელტვის ბუნების პრიმატს, მარტივ, ჰუმანურ, გულმონყალე დამოკიდებულებას ადამიანისადმი.

სენტიმენტალისტური რომანის და, ზოგადად, სენტიმენტალიზმის შესაფასებლად საინტერესოდ გვესახება ილია ჭავჭავაძის პოზიცია: „როცა გამოჩნდა გეტე თავისი „ვერტერით“, ბერნარდენ სენ-პიერი თავისი „პოლი და ვირგინიათი“, ჟან-ჟაკ რუსო თავისი „ელოიზით“, მაშინ ევროპას პირველად ეცა დამატკობელი სხივი პოეზიისა; მაშინ ცრუ-კლასიკური მიმართულებით დათრგუნვილნი მწერალნი მივარდნენ მშვიდრსავით ახალშობილს პოეზიის მიმართულებასა; მაგრამ პირველად ვერ იცნეს ვერც გეტეს „ვერტერი“, ვერც „ელოიზა“ ჟან-ჟაკ რუსოსი და ვერც „პოლი და ვირგინია“ ბერნარდენ სენ-პიერისა; ამაში სენტიმენტალური სული მოესმათ: ეგ სული მიმდევართა განავითარეს და დაჰბადეს სენტიმენტალური სკოლა“ (ჭავჭავაძე 1927: 60-61).

მხატვრულ ფორმად სენტიმენტალისტური რომანი ინგლისში ყალიბდება. უკავშირდება სამუელ რიჩარდსონის, ჰენრი ფილდინგის და ლორენს სტერნის სახელებს. თუ რიჩარდსონისეული ხედვა პათეტიკურ სენტიმენტალური ხასიათისაა („პამელა“, „კლარისა ჰარლო“, „სერ ჩარლზ გრანდისონი“). ჰენრი ფილდინგი რიჩარდსონის ხელნერას სენტიმენტალისტურ-რეალისტურად გარდაქმნის, მთავარი მიზანი კი სინამდვილის მართებული ასახვაა (რიჩარდსონისეული „პამელას“ პაროდირების მცდელობით აღბეჭდილი რომანი „ჯოზეფ ენდრიუსი“, გამორჩეული მხატვრული სისრულით შექმნილი „ტომ ჯოუნზის, ნაპოვარას ამბავი“ და „ამელია“). აღსანიშნავია, რომ ტრადიციულ დიდაქტიზმს ფილდინგი იუმორისტულ პასაჟებს უზავებს, რაც, მოგვიანებით, ლორენს სტერნისთვის დამახასიათებელი სტილური ნიშანი ხდება. მას მიიჩნევენ იუმორისტული სენტიმენტალისტური რომანის შემქმნელად („ცხოვრება და შეხედულებები ტრისტრამ შენდისა, ჯენტლმენისა“ და „მისტერ იორიკის სენტიმენტალური მოგზაურობა საფრანგეთსა და იტალიაში“). დიდაქტიზმი და მორალისტობა სტერნს არ იზიდავს, გამოკვეთილი ინდივიდუალისტი, იგი საკუთარ შინაგან სამყაროს უღრმავდება და სწრაფად ცვლადი ხასიათის მიმოხრის ანალიზითაა დაკავებული (რასაც დიდი მწერლური ოსტატობით გადმოგვცემს). გამორჩეულ ხელნერას სტერნს სენტიმენტალობისა და სპეციფიკური ინგლისური იუმორის ნაზავი ანიჭებს. მისმა შემოქმედებამ საგრძნობი კვალი დატოვა ევროპულ რომანისტიკაში, ვოლტერმა მას „მეორე ინგლისელი რაბლე“ უწოდა. გერმანიაში „სტერნიანელთა“ მოძრაობაც კი შეიქმნა.

თუ ინგლისური რომანის დამწყებად დანიელ დეფო ითვლება, საკუთრივ ამ ჟანრული ფორმის მწვერვალად ფილდინგის „ტომ ჯოუნზის ნაპოვარას ამბავი“ მიიჩნევა. ავტორმა რომანს კომიკურ-იუმორისტული ელფერი შესძინა; ეპიკურისა და დრამატულის შერწყმით კი ყოველდღიურობას დაუახლოვა. კოლრიჯი აღნიშნავდა, რომ „რიჩარდსონის მერე, ფილდინგის ნაწერების კითხვა, სწეულის ოთახიდან მაისის მზიან მდელოზე გამოსვლას ეტოლებოა“.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია, ალბათ, ჯეინ ოსტენი (მიღებული ნორმა ოსტენის ფორმითაც მოხსენიება); მისადმი კეთილგანწყობილი თანამედროვენიც კი დიდად არ თუ ვერ აფასებდნენ ავტორის თხზულებებს. მით უფრო გაოცდებოდნენ, რომ სამი საუკუნის შემდგომ მას ისევ კითხულობენ. დიკენსს წარმოდგენა არ ჰქონდა ოსტენის არსებობაზე, შარლოტა ბრონტე კი დამამცირებელ გამონათქვამებსაც კი არ ერიდებოდა. ალსანიშნავია ისიც, რომ ოსტენის ნაწარმოებები ანონიმურად, მავანი „ლედის“ სახელით ქვეყნდებოდა და ერთგვარად, ჩრდილში რჩებოდა. ამისდამიუხედავად, ვალტერ სკოტი მას თანამედროვე რომანის შემქმნელად თვლიდა. ეს მაშინ, როდესაც ბაირონი, ბალზაკი, სტენდალი თავად ვალტერ სკოტს მიიჩნევენ თანამედროვე რომანის მამად“.

ძირითადი აღიარება ჯეინ ოსტენის თხზულებებისა მაინც XX საუკუნეში მოხდა; მისი რომანების (საკულტოდ ქცეული „სიამაყე და ცრურწმენა“, „გრძობა და გონება“, „დარწმუნება“) მხატვრული სამყარო „ჩვეულებრივი“, „უბრალო“ პერსონაჟებითაა წარმოდგენილი. არსებულ გარემოს და მასში „დასახლებულ“ გმირებს ავტორი ირონიულად გვანვდის. მიუთითებენ, რომ ყურადღება გამახვილებულია ტიპიურ ინგლისურ „სენზე“ – სნობიზმზე, რომელსაც შემდგომში, თეკერეიც არ აუვლის გვერდს. ოსტენის დაუნდობელი სატირული კალამი ტოლად გვიხატავს როგორც არისტოკრაციას, ასევე, ნუვორიშებსა და განსხვავებული ეკონომიკური შესაძლებლობების დიდგვაროვნებს.

ინგლისური ლიტერატურის თეორეტიკოსი ჯ. გუდდონი წერს, რომ კიტსის, კოლრიჯის და უოდსვორთის თხზულებების კითხვისას, იმგვარი შეგრძნება გეუფლება, რომ მათი შინაგანი განწყობა „წინარერომანტიკული სენტიმენტალიზმია“. სენტიმენტალიზმიდან რომანტიზმზე გარდამავლ ეტაპად მოიაზრება ასევე, ე.წ. „სასაფლაოსმიერი სკოლის პოეტთა“ – ტომსონის, იუნგის, ბლერის, გრეის, მაკფერსონისა და პერსის შემოქმედებაც.

საფრანგეთში სენტიმენტალისტური ტენდენციები შემზადებულია XVIII საუკუნის 20-30-იან წლებში ფილიპ დეტუშის იუმორითა და ენაწყლიანობით აღბეჭდილი კომედიებით. 40-

იანი წლებიდან კი ყოველივეს პ. კ. ლაშოსეს „თვალცრემლიანი კომედიები“ ამყარებს. ანტუან ფრანსუა პრევო (აბატი პრევო) სიყვარულის ამამალლებელ და პიროვნული თვისებების მომნიჭებელ გრძნობებს ასახავს მის ყველაზე გახმაურებულ თხზულებაში „კავალერ დე გრიეს და მანონ ლესკოს ამბავში“.

„თვალცრემლიანი კომედიის“ ელემენტების ტრანსფორმაციით დ. დიდრო ამკვიდრებს „მეშჩანური დრამის“ ჟანრს; 1773 წელსაა დაწერილი ცნობილი რომანი „ჟაკ-ფატალისტი და მისი ბატონი“, რომელსაც სტერნის ზეგავლენა ემჩნევა. მისათითებელია, რომ დიდროს არაერთი ნაწარმოები აკრძალული იყო და მხოლოდ ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდეგ დაისტამბა.

ფრანგული სენტიმენტალიზმი სრულყოფას ფ.ფ. რუსოს ეპისტოლურ რომანში „ახალი ელოიზა“ აღწევს. წერილების და ჩანაწერების სუბიექტურ-ემოციური ხასიათი ფრანგული ლიტერატურისთვის ნოვატორულ სახეს იღებს. რომანი ამკვიდრებს გრძნობათა ბუნებრიობას, ბუნების კულტს, წარმოაჩენს ცივილიზაციით შეურყვინელ სურათ-ხატებს. რუსომ ახალი, ემოციურად დატვირთული სახეობა შექმნა პეიზაჟისა, რომელიც გმირის განცდებთანაა შეკავშირებული. რუსოს ლირიზმით განმსჭვა ლული ფსიქოლოგიური ანალიზი აპირობებს ევროპული რომანის შემდგომ განავითარებას. რუსოს „აღსარება“ მსოფლიო ლიტერატურაში ერთ-ერთ ყველაზე გულწრფელ ავტოგრაფიულ ტექსტად მიიჩნევა. აქ თითქმის სრულყოფილებამდეა აყვანილი სენტიმენტალიზმის სუბიექტივისტური გამოხატვის საშუალება.

შემოქმედის მიერ ჭეშმარიტების დადგენა-განმტკიცებას მიიჩნევდა მთავარ ამოცანად რუსოს მოწაფე და მიმდევარი ანრი ბერნარდენ დე სენ-პიერი. მისი სენტიმენტალურ-იდილიური „პოლი და ვირჟინი“ წარმოადგენს ბუნების შეგრძნების ავტორისეულ კონცეფციას. ეს თემა მისი ადრეული ნაწერების ლაიტ-მოტივად ჟღერს. მწერლის ნაწერების წამყვან მოტივად შემდეგი სიტყვები შეიძლება მივიჩნიოთ: „ადამიანი მხოლოდ მაშინ აღწევს ბედნიერებას, თუ სხვათა ბედნიერებისთვის ზრუნავს“.

გერმანიაში სენტიმენტალისტური რომანი, ინგლისური და ფრანგული რომანის მრავალ ნიშან-თვისებას ითავსებს. პ.ფ.

გელერტი აფუძნებს ე.წ. „სერიოზული კომედიის“ ჟანრს, რომელიც „მეშჩანურ დრამას“ უახლოვდება. მისი რომანი „შვედი გრაფინიას ფონ გ-ს ცხოვრება“ აცნობიერებს რიჩარდსონისეული გონიერისა და მგრძნობელობითს შერწყმის სქემას. 40-იანი წლების დასასრულისთვის ამაღლებული და პათეტიკური ჰანგები ისმის ფ.გ. კლოპშტოკის „მესიადებში“. თუმცა, ძირეულ გამოხატულებას სენტიმენტალისტური რომანი გოეთეს „ახალგაზრდა ვერტერის ვნებებში“ ჰპოვებს. მიუთითებენ, რომ ეს თხზულება რიჩარდსონისა და რუსოს ზეგავლენას განიცდის. ამისდამიუხედავად, გოეთემ რომანს იმგვარი მხატვრული სისავსე მიანიჭა, რომ იგი ერთხმად მიიჩნევა სანიმუშო ლიტერატურულ ტექსტად.

1770-80-იანი წლების გერმანიაში ყალიბდება ლიტერატურული მიმდინარეობა „შტურმი და დრანგი“ (ქარიშხალი და შეტევა). სახელდება ფ.მ. კლინგერის იმავე სახელწოდების მქონე დრამიდან მოდის. ამ ლიტერატურული პროცესის სათავეებთან ახალგაზრდა გოეთე, შილერი და ე.წ. „გიოტინგენური კორომის“ ჯგუფის პოეტები იდგნენ. იდეოლოგებად კი ი. გ. ჰამანი და ი. გ. ჰერდერი მოიაზრებიან. იმეკვიდრეს რა განმანათლებლობის ანტიდესპოტური და ჰუმანისტური მსოფლხედვა „შტურმერები“ შემოქმედებითი გამოხატვის სისრულეს, გრძნობათა თავისუფალ გამოვლენას ესწრაფოდნენ. ამგვარი პათოსი მათ ძალზე აახლოვებდა სენტიმენტალიზმს. ახალი მიმდინარეობის წარმომადგენლებმა უარყვეს კლასიციზმის ნორმატიული ესთეტიკა, ითხოვდნენ ხელოვნებაში ეროვნულობის წინ წამოწევას, გმირულ ჩანადენს, უტეხი ხასიათების ჩვენებას. საბოლოოდ, „შტურმი და დრანგი“ დრომოჭმული ნორმების და ტრადიციების რღვევის ეპოქის აღმწმუნელ მყარ შესიტყვეებად ჩამოყალიბდა.

გრძნობათა სიჭარბე, პროტესტული, მეამბოხე სული დამახასიათებელი თვისებაა შტურმერებისა. გარკვეულწილად, ასეთად წარმოგვიდგება „გეტინგენური კორომის“ დაჯგუფების პოეტთა ნაწილის შემოქმედებაც.

ტიპიური სენტიმენტალური სულითაა აღბეჭდილი ერთადერთი ქალი რომანისტის, სოფია ლარომის ნაწერები. აღსანიშნავია მისი ყველაზე გახმაურებული სენტიმენტალისტური რომანი „ფროილიან ფონ-შტერნჰაიმის ისტორია“. სიუჟეტური

ქარგა ტრადიციულია – აღწერილია ახალგაზრდა ქალის განცდა, ვნებათა ღელვანი, რომელიც იძულებულია უსიყვარულოდ მისთხოვდეს უღირსებო კაცს. ლაროშის თანადროულმა კრიტიკამ დადებითად შეაფასა პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს აღწერის ოსტატობა. მიიჩნევენ, რომ სოფია ლაროში ერთ-ერთი პირველთაგანი უდებს საფუძველს ე.წ. საოჯახო-ყოფით საკითხავებს; მსგავსი რომანები ზნეობრივ-დამრიგებლობითი მიზანმიმართულებისაა და ბიურგერული სათნოების კულტს ქადაგებს.

რუსეთში სენტიმენტალისტური რომანის წარმოშობა ევროპული რომანით იყო გაპირობებული, რასაც ი.ვ. გოეთეს, ს. რიჩარდსონისა, ა. ბერნარდენ დე სენ-პიერის თარგმანებმა შეუწყვეს ხელი. რუსული სენტიმენტალიზმი, მეტწილად, თავადაზნაურულ ხასიათის გამომხატველი იყო, ესწრაფოდა რაციონალიზმს; წარმმართველ მიზანდასახულებას კი დიდაქტიზმი შეადგენდა. რუსეთის პირობებისთვის განმანალებლური ტენდენციები მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. სენტიმენტალისტმა მწერლებმა ჯეროვანი ყურადღება დაუთმეს სალიტერატურო ენის დახვეწას. საამისოდ, მოიმარჯვეს ხალხური, სასაუბრო მეტყველება.

სენტიმენტალისტური რომანის მამათავრად რუსულ ლიტერატურაში მ. კარამზინი მიიჩნევა; გამოყოფენ მის ორ რომანს: „რუსი მოგზაურის ჩანაწერებს“ და „საბრალო ლიზას“. სენტიმენტალიზმის ნიშნებს ავლენს ვ.ა. ჟუკოვსკის ადრეული შემოქმედებაც. 1780-იან წლებში ჩასახული ინტერესი ამ ლიტერატურული მიმდინარეობისადმი 1820 წლისთვის ამოიწურა. იგი განმანათლებლობის ეპოქიდან რომანტიზმზე გარდამავლ ეტაპად მიიჩნევა.

შენიშვნები:

1. თანამედროვე სალექსიკონო-საცნობარო დონეზე, განიჩნევა და ერთგვარად დაპირისპირებულადაც კი მოიაზრება ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა: „გრძნობა“, „მგრძნობელობა“ – sentiment და sentimentality – „თვალცრემლიანი სენტიმენტალობა“.

2. აქვე, უინტერესო არ უნდა იყოს ის, რომ ტერმინისმიერ დონეზე ქართულ სააზროვნო სივრცეში კონცეპტის „სენტიმენტალური“ ფართოდ ხმარება ილია ჭავჭავაძის სახელს უკავშირდება. „ანტიკრიტიკულ უსტარში“ სარდიონ ალექსიევ-მესხივეი მიუთითებს, რომ ილიას შემოტანილი არაერთი უცხო სიტყვა: „სენტიმენტალური, ფორმა, სიუჟეტი და სხვ.“ (ცისკარი, 1861, 6, ივნისი).

ბარბარე ჯორჯაძესთან სიტყვამიგებისას კი ილია წერს: „ორიგინალი, სენტიმენტალური და სხვანი მაგვარი სიტყვები, ხმარებული ჩემს სტატიაში თქვენ უცხო სიტყვებად მიგიღიათ. ეგ მართალია, ქართული სიტყვები არ არის, მთელი კაცობრიობა კი ხმარობს. ყოველ ხალხსა, ცოტაოდენ განვითარებულსა და ფეხშედეგმულს ევროპის განათლებაში, შემოუტანია და მიუღია ეგ სიტყვები, როგორც თავისი ღვიძლი ენის ლექსიკონი; მაშასადამე, არც ჩვენთვის არის დასაძრახისი, რომ ჩვენც ვიხმაროთ“ (ილიას სამრეკლო, თბ., 1987, გვ. 121).

3. ბურჟუაზიული ანუ მემჩანური დრამა – ტრაგედიისა და კომედიის შუალედური ფორმის დრამატული სახეობაა. ჩამოყალიბდა და განვითარდა XVIII ს-ში, საკმაო პოპულარობით სარგებლობდა ევროპულ ლიტერატურაში (ინგლისი, საფრანგეთი, გერმანია) XIX საუკუნის დამდეგამდე. მემჩანური დრამის ჟანრული ბუნება, შინაარსი და სასცენო ხასიათი განაპირობა ახლად ჩამოყალიბებულმა სოციალურმა ვითარებამ. გარკვეული როლი ითამაშა ასევე, სენტიმენტალური განწყობილების გაჩენამ და ახალი დრამატული ფორმებისკენ სწრაფვამ. კლასიციზტური დრამატურგიისგან განსხვავებით, მემჩანურ ანუ ბურჟუაზიურ დრამაში აშკარად იგრძნობა სოციალური პოზიციების წინ წამოწევის ცდა. ამის დასტურია დ. დიდროს, გ.ე. ლესინგის, პ. ბომარშეს, პ.კ. ლაშოსეს საუკეთესო ნაწარმოებები. ამ ფორმასთანაა დაკავშირებული ლიტერატურასა და თეატრში მიმდინარე ნოვაციები. თუმცა, როგორც ითქვა, XVIII საუკუნის ბოლოსთვის მემჩანური დრამა კარგავს თავის სიმძაფრეს.

დამონეპაანი:

ქიქოძე 1946: ქიქოძე გ. «გ. ერისთავი“. *ეტიუდები და პორტრეტები*. თბილისი: 1946.

ჭავჭავაძე 1927: ჭავჭავაძე ი. თხზულებანი. ტ. 4. თბილისი: 1924.

ხახანაშვილი 1913: ხახანაშვილი ა. *ქართული სიტყვიერების ისტორია (XIX)*. ტფილისი: 1913.

რომანტიზმი: ტექსტი და კონტექსტი

ტერმინი „რომანტიზმი“ მე-18 საუკუნეში „ნარმოსახულის“, „ფანტასტიკურის“ აღსანიშნავად გამოიყენებოდა და უკავშირდებოდა სიტყვა „რომანს“*. თავდაპირველად „რომანი“, რომელიმე რომანულ ენაზე დაწერილ თხზულებას ეწოდებოდა. მე-18 საუკუნიდან ეს სიტყვა ინგლისურ ლიტერატურაში შუასაუკუნეებისა და აღორძინების ხანის ლიტერატურის აღნიშნავს. ამ პერიოდში „რომანტიკული“ ნიშნავდა არაჩვეულებრივს, საიდუმლოებით მოცულს, სასწაულებრივს, ფანტასტიურს – იმას, რაც „რაციონალურს“ უპირისპირდებოდა.

რომანტიზმის ჩამოყალიბება უკავშირდება სამყაროს წინააღმდეგობრიობას, რაც აუცილებლობასა და არსებულს, იდეალსა და სინამდვილეს შორის უფსკრულს გულისხმობს. განმანათლებლობის მიერ შემოთავაზებული იდეალების განუხორციელებლობის გამო, რომანტიზმმა შეიმუშავა სინამდვილის დაგმობის და იდეალების სამყაროში ჩაკეტვის პოზიცია. სწორედ აქედან მომდინარეობს ორი სამყაროს არსებობის აღიარება რომანტიკოსების მხრიდან. ამიტომაც ცდილობენ რომანტიკოსი ავტორები, რომ წინააღმდეგობები ხილულ სამყაროში კი არ მოარიგონ, არამედ მთლიანად წარმოსახვების სამყაროში გადაინაცვლონ. ამგვარად, რომანტიზმის მთავარი პრინციპია ორი სამყაროს აღიარება: რეალურის და წარმოსახული სამყაროების დაპირისპირება.

სინამდვილის სიმყიფის და წარმავლობის აღიარებამ რომანტიზმის ესთეტიკაში არარეალურის და ფანტასტიკურის კულტი დაამკვიდრა. რომანტიკოსთა აზრით, მშვენიერია ის, რაც არ ხილულ სინამდვილეს სცდება და ფანტასტიურის სფეროშია. ნოვალისი წერდა: „მე მგონია, რომ ჩემი სულის მდგომარეობას ყველაზე კარგად ზღაპარში გამოვხატავ, ყველაფერი ზღაპარია“.

* ლირიული და საგმირო საქმეების ამსახველი სიმღერა ესპანეთში და რაინდების თავგადასავალზე აგებული ეპიკური პოემა.

განმანათლებლობისეული სამყაროს მექანიკურ მოდელს საფუძვლად ედო გალილეი-ნიუტონის ბუნებისმეტყველება. ის რომანტიზმისეულმა დინამიკურმა მოდელმა ჩაანაცვლა.

„რომანტიზმის მოძღვრება აბსოლუტის შესახებ, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულია განმანათლებლებისთვის დამახასიათებელი დეიზმის წინააღმდეგ. ამ ფილოსოფიურ-თეოლოგიური დოქტრინის თანახმად, ღმერთი, მართალია, ქმნის სამყაროს, მაგრამ შემდეგ აღარ ერევა მასში მიმდინარე პროცესებში. დეისტების საყვარელი ანალოგია იყო ღმერთის შედარება მესაათესთან, რომელიც ამზადებს საათს, მაგრამ შემდეგ ეს საათი ოსტატისგან დამოუკიდებლად აგრძელებს მუშაობას, რაც, თავის მხრივ, მხოლოდ მექანიკური კანონებით აიხსნება. სწორედ ასევე სამყარო, მართალია, ღვთის ქმნილებაა, მაგრამ იგი შეიძლება მთლიანად მექანიკური კანონებით აიხსნას. ამრიგად, განმანათლებლები, გარკვეული აზრით, ერთმანეთისგან წყვეტდნენ ღმერთს და სამყაროს. ამის საპირისპიროდ რომანტიზმის ფილოსოფია თეიზმის პოზიციაზე დგას“ (კაციტაძე ... 2012: 13)

რომანტიზმის წარმოშობის წინაპირობები და მიზეზები

ამ მიმდინარეობას სხვადასხვა ქვეყანაში თავისებური გამოვლინება ქონდა, ვინაიდან ის არაერთგვაროვანი იდეური, სოციალური და ლიტერატურული მოვლენებით იყო განპირობებული. დასავლეთ ევროპული რომანტიზმის სოციალური ფონი საფრანგეთის დიდი რევოლუცია იყო, აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში იგი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობას დაუკავშირდა, ამერიკის შეერთებულ შტატებში კი ეროვნული თვითდამკვიდრების ნიშნით ვითარდებოდა. ამავე დროს, გერმანული რომანტიზმი ფიხტეს იდეალური ფილოსოფიის გავლენას განიცდიდა, ფრანგული რომანტიზმი კი რუსოს მოძღვრებათა საფუძველზე აღმოცენდა.

რომანტიზმმა უმაღლეს საფეხურს მიაღწია ევროპული რევოლუციების და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობების ხანაში, ხოლო მისმა თეორიულმა საფუძვლებმა გავლენა იქონია მე-19 საუკუნის 20-იან წლებში ეროვნული თვითმყოფადობის აღორძინებისკენ სწრაფვაზე.

საფრანგეთის რევოლუციის მარცხმა იმედგაცრუება გამოიწვია. რევოლუცია, რომელსაც მაღალი იდეალები ასულდგმულეებდა, ბოლოს ტერორსა და ძალადობაში გადაიზარდა. ჯერ რევოლუციის დროს დაინგრა ძველი, თითქოსდა რაციონალურად ორგანიზებული სამყარო (რომელსაც ვხედავდით კლასიციზმების შემოქმედებაში), ხოლო შემდეგ ის იდეალებიც, რომლებითაც რევოლუცია საზრდოობდა, მაგრამ რომლებიც სინამდვილეში განუხორციელებელი აღმოჩნდა. აქედან გამომდინარე, ყოველივე ის, რაც აქამდე მყარად და უდავოდ მიიჩნეოდა, აზრი და ავტორიტეტი დაკარგა. აღმოჩნდა, რომ სამყარო მარადიული ქმნადობის პროცესია.

რომანტიზმის თეორია უკავშირდება ძმები შლეგელები-სა და შელინგის ნააზრევს. სწორედ მათ შეიმუშავეს ამ მიმდინარეობის თეორიული საფუძვლები. მე-18 საუკუნის ბოლოს, მათ თანამედროვე ხელოვნება კლასიციზტურ ხელოვნებას დაუპირისპირეს – ასე გაჩნდა რომანტიკულისა და კლასიკურის ოპოზიცია, რომელიც მთელს ევროპაში პოპულარული გახადა ფრანგმა მწერალმა და მოაზროვნემ ჟ. დე სტალმა.

რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია ორი სამყაროს არსებობის აღიარება, სადაც ხელოვნება შემოქმედების უმაღლეს სფეროდაა მიჩნეული. ასე იყო კლასიციზმშიც, მაგრამ კლასიციზმი აღიარებდა დანაწილებებს – ერთი მხრივ, არსებობს ყოველდღიურობა და მეორე მხრივ – არსებობს ხელოვნება. ისინი სულაც არ უნდა იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებული. რომანტიკოსებთან პოტენციური აქტუალური ხდება. ეს არის ერთგვარად კანტისეული შეკითხვის გადააზრების ინტერპრეტაციები: რა მიმართებაა არსსა და მოვლენას შორის? ეს არის საკითხის ხელახალი ფორმულირება, საკითხის, რომელიც მე-17 საუკუნეში, ბაროკოს ხანაში იყო აქტუალური: იყო რაიმე და თავი მოაჩვენო რაიმედ.

ამიტომაც რომანტიზმის თეორია გულისხმობს და მოითხოვს იმას, რომ ცხოვრება და ხელოვნება ერთი იყოს. ამიტომაც იყო, რომ იმდროინდელი პოეტები (ბაირონი, ლერმონტოვი) დემონებს თამაშობდნენ სინამდვილეში, რითაც საზოგადოებრივ ნორმებს უპირისპირდებოდნენ.

რომანტიზმის ხანის შემოქმედები და მოაზროვნეები თითქოს შუასაუკუნეების მოაზროვნეების მსგავსად, სიცოცხლის შემდგომ არსებობაში ხედავენ პოტენციურის და აქტუალურის თანხვედრის განხორციელებას, რადგან ამ დროს უკვე ჩვენ და ჩვენი პოტენციური შესაძლებლობები ვერთიანდებით. შელინგის აზრით, აბსოლუტი არის ობიექტისა და სუბიექტის სრული იდენტობა.. აბსოლუტი შელინგთან ხასიათდება, როგორც ერთგვარი არარა, რომელიც თავის თავში შეიცავს ყველა შესაძლო პოტენციას. სამყაროს ყველა მოვლენა, ყოველივე ობიექტური და სუბიექტური, გაიაზრება, როგორც ამ პოტენციების გაშლა. „აბსოლუტი არის „შეკუმშული“ სამყარო, ხოლო სამყარო – გაშლილი აბსოლუტი. თავისი შინაგანი აუცილებლობიდან გამომდინარე, აბსოლუტი უნდა გაიშალოს, გადავიდეს სამყაროში და მისი ყველა საფეხურის გავლით დაუბრუნდეს საკუთარ თავს. ესაა აბსოლუტის გაგების უმნიშვნელოვანესი პრინციპი, რომელიც საერთოა ჰეგელთან და რომანტიკოსებთან“ (კაციტაძე ... 2012: 13-14)

ჰოფმანი სოციალური ცხოვრების გამეორებითობის აუტანლობაზე გვესაუბრება თავის ზღაპრებში. მას ყოველდღიურობის ავტომატიზებულიობის თემა შემოაქვს. მაგრამ მის სამყაროში, პარალელურად, ფანტასმაგორიული რამეებიც ხდება. მაგალითად, მის მიერ აღწერილ დრეზდენში ვაშლის გამყიდველი ქალები სინამდვილეში კუდიანები აღმოჩნდებიან. ამით ის იგულისხმება, რომ ჩვენს ყოველდღიურობაში მუდმივად იჭრება რაღაც, რომელსაც ახსნა არ აქვს.

ჰოფმანისეულ სამყაროს ტრაგიკულობის იერიც აქვს. არსებობს ყოველდღიურობა და, ასევე, არსებობს იდეალების სამყარო, სადაც ჩვენი პოტენციალები იმალება. ტრაგიკულობა იმაშია, რომ ადამიანს არ შეუძლია იმის ზუსტად განსაზღვრა, რამდენად რეალურია ეს ყველაფერი. იქნებ ეს ყველაფერი

მისი წარმოსახვის ნაყოფია. ჰოფმანისეულ სამყაროში ერთმანეთს ხვდება ყოველდღიურობის აუტანლობა და უამრავ შესაძლებლობათა სამყარო, რომლის შესახებაც დანამდვილებით არაფერი ვიცით – არსებობს თუ არა ის სინამდვილეში. ამიტომაც ერთადერთი, რაც შეიძლება დაუპირისპირდეს სოციალური ცხოვრების, ყოველდღიურობის აუტანლობას – ფანტაზიაა.

კლასიციისტური ლიტერატურის გმირს რომანტიკოსებმა მეოცნებე დაუპირისპირეს, გონებას – გრძნობების და წარმოსახვის კულტი. მოთხრობაში „ქვიშის კაცი“, რომელიც ლეო დელიზის ბალეტ „კოპელიას“ დაედო საფუძვლად, ჰოფმანი მოგვითხრობს რომანტიკოსი ახალგაზრდა ნათანიელის შესახებ, რომელიც მეზობელი ოლიმპიათი მოიხიბლება. ბოლოს კი აღმოჩნდება, რომ ოლიმპია ადამიანი კი არა, თოჯინაა. არის ამაშიც ერთგვარი ირონია. თავისი შემოქმედებით, ჰოფმანი გვეუბნება, რომ ადამიანებში მიღმური ბუნების ძიება შეიძლება ჩვენი ფანტაზირების სურვილიდან მოდიოდეს და სინამდვილეში შეიძლება ყველაფერი სხვანაირადაა.

რენესანსის ხანაში ინდივიდუალური ცნობიერებისთვის აუცილებელია „მე“ და მისი, როგორც უმაღლესი ღირებულების აღიარება. საზოგადოება მთლიანად მაინც კოლექტიურია ამ დროს და შუასაუკუნეობრივი ავტორიტეტებით ცხოვრობს. განმანათლებლობის ხანაში უკვე იდეალებს დაბალი ფენა, მასა უკვეთავს და ინივიდუალური ცნობიერებაც კოლექტიური, მასობრივი ხდება. მოგვიანებით ადამიანი აცნობიერებს საკუთარ ინდივიდუალობას. ამ დროს ადამიანი ორ მოცემულობას შორისაა. ერთი მხრივ, ის ე.წ. „სოციალური ცხოველია“, რომელიც საზოგადოებისთვის მისაღები წესებით ცხოვრობს, მაგრამ ამით ადამიანი ცხოველთა სამყაროსგან თითქმის არ განსხვავდება. მეორე მხრივ – ადამიანს აქვს ისეთი რამ, რაც არ აქვთ ცხოველებს და ესაა კულტურა. ადამიანებს უნდათ არა მარტო ბედნიერები იყვნენ, აკეთონ ის, რაც მათ სიხარულს მიანიჭებს, არამედ მათ კითხვებიც უჩნდებათ – რატომ არის ესა თუ ის მოვლენა კონკრეტული სახის; საიდან მოდის ყველაფერი და ა.შ. აქედან სამყარო შეფასებით ხასიათს იღებს – ჩვენი საუბარიც შეფასებითია თითქმის ყოველთვის. ამიტომაცაა ადამიანი დილემის წინაშე. კანონები, რომლებიც ფიზიკურ სფეროს,

ჩვენს ინსტინქტებს არეგულირებს, განსხვავდება იმისგან, რომლებიც ჩვენს სააზროვნო საქმიანობას განაპირობებს.

რომანტიზმში მიკრო და მაკრო კოსმოსი, ისევე როგორც შინაგანი და გარეგანი, ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. ეს დაახლოება ყველაზე კარგად გადმოცემულია ნოვალისის აფორიზმში: „ჩემი სატრფო მინიატურაში მოცემული სამყაროა, ხოლო სამყარო განვრცობილი ჩემი სატრფოა“. ნოვალისის თანახმად, სამყაროს ორი დაპირისპირებული რიგიდან (შინაგანი-გარეგანი, ობიექტური-სუბიექტური, მიკროკოსმოსი-მაკროკოსმოსი) ერთი მეორის აღმნიშვნელია. „სამყარო შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც თავისებური კოსმიური ენა, რომლის მეშვეობითაც შეიძლება ვწვდეთ იმას, რაც ჩვეულებრივი ენისთვის დაფარულია (შდრ. ბარათაშვილის: „მნამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო...“) (კაციტაძე ... 2012:15).

პოტენციალობის საკითხი

ძველბერძნული ცნობიერებისთვის და კულტურისთვის არსებობს უკვე მიღწეულის, განხორციელებულის გაგება. რაიმეს ჩანაფიქრი, დაპირება -მათთვის არააქტუალურია. ჰეროიკული ტრაგედია კლასიციზმში, ასევე, განხორციელებულს ანიჭებდა უპირატესობას. ერთი მხრივ, ცხადია – აქტუალურია ის, რაც განხორციელდა, მაგრამ მეორე მხრივ, ცხოვრებაში არის დაფარული რაღაც, რაც ასევე მნიშვნელოვანია. ეს არის ყოფიერების სისრულე, რომელიც პოტენციალობისგან შედგება. ადამიანში მოცემულია გარკვეული პოტენციალი იმთავითვე, მაგრამ გარემო პირობებმა უნდა შეუწყოს მას ხელი, რომ განხორციელდეს ეს ყველაფერი. ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა აქვს ოჯახს, სკოლას, რადგანაც ცხოვრება შემთხვევითობების ნაკრებია.

მაგრამ სად არიან ადამიანები, რომლებსაც იმთავითვე პოტენციალი ქონდათ, მაგრამ სხვა გზით წარიმართა მათი ცხოვრება და ვერ განხორციელდა მათი პოტენციალი? ამაზე

რომანტიკოსები იტყვიან: ის, რაც ადამიანმა ვერ მოახერხა, რომ სოციალურ სინამდვილეში განეხორციელებინა, მის შინა-გან არსებაში განაგრძობს სიცოცხლეს და მის არსებაშივე იხრწნება. მათი აზრით, სამყაროს შეფასება მხოლოდ იმის მიხედვით, რაც განხორციელდა, უაზრობაა. ამიტომაც ისინი მოითხოვენ არა მარტო მოცემული სოციალური სინამდვილის განხილვას, არამედ ნებისმიერი სოციუმი, ისევე როგორც ადამიანი, ბევრად მეტია, ვიდრე ამ სოციალურ მოცემულობაში, სინამდვილეში ვლინდება და ხორციელდება. იმიტომ, რომ მათი აზრით, არსებობს რაღაც მარადიული სული, რომელიც ამა თუ იმ კონკრეტული ფორმის სახით ხორციელდება. მაგალითად, ეს სული განხორციელდა, ვთქვათ, ბარათაშვილში, რომელსაც „მისეაჯა“, რომ ბარათაშვილი ყოფილიყო და ისე ეცხოვრა, როგორც მოცემულ სინამდვილეში ეძლეოდა საშუალება. მაგრამ თვითონაც გრძნობდა, რომ მოცემულ სინამდვილეში მას არ ეძლეოდა თავისი პოტენციური შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალება და ეს პოტენციურობა მუდმივად წინა პლანზე გამოდის მისი არსებიდან. ის ამის დემონსტრირებას ახდენდა კიდევ საზოგადოების წინაშე, მისი სკანდალური ბუნებაც აქედან მომდინარეობს. მაგალითად, იური ლოტმანი ბაირონზე საუბრისას წერს: „დენდიზმმა რომანტიკული ამბოხის ელფერი მიიღო. ის მაღალი საზოგადოებისთვის შეურაცხმყოფელ ქცევის ექსტრავაგანტულობასა და რომანტიზმისთვის დამახასიათებელ რომანტიკულ კულტზე იყო ორიენტირებული. მაღალი საზოგადოებისთვის შეურაცხმყოფელი ქცევის მანერა, ჟესტების „უხამსი“ სითამამე, აშკარა შოკინგი – მაღალი წრის მიერ დაწესებული აკრძალვების ყველა ფორმა პოეტურად აღიქმებოდა. ცხოვრების ამგვარი ნირი დამახასიათებელი იყო ბაირონისთვის“ (ლოტმანი 2008: 207).

იგივე ნიშნები შეიძლება აღმოვაჩინოთ ქართული რომანტიზმის ლიდერთან, ბარათაშვილთანაც. ფიხტე წერდა, რომ ადამიანის ჩახშობილი ბუნება წინა პლანზე გამოდის და გზად ყველაფერს ანადგურებს. ადამიანური ბუნება ჯავრს იყრის ყველაფერზე, რაც მას ახშობს. ეს ყველაფერი ძალიან უახლოვდება ფროიდისეულ ანთროპოლოგიურ მოდელს. ალბათ

ამიტომაც, ოჯახში, დესპოტი მამისგან დათრგუნული, ჯერ სკოლაში და მეგობარ-თანატოლების წრეში იხარჯებოდა, ხოლო შემდეგ თბილისში გამართულ წვეულებებზე. ალბათ, მისი ცვალებადი ხასიათიც აქედან მომდინარეობდა – ზოგჯერ მეტისმეტად მხიარული ყოფილა და უცბად მოიწყენდა ხოლმე, ფიქრში გაერთობოდა. ლექსში „ხმა იღუმალი“ ვხვდებით სტრიქონებს, სადაც ის „სინდისის ხმის“ კონცეპტს ახსენებს: „მას აქეთ ხმა რამ თან სდევს ყოველთა/ ჩემთა ზრახვათა და სანადელთა!../ ნუთუ ხმა ესე არს ხმა დევნისა/ შეუწყალისა სინდისისა?“. თუკი მის საქციელს ამ სტრიქონების კონტექსტში განვიხილავთ და, იმავდროულად, ანალიტიკურ ფსიქოლოგიასაც გავითვალისწინებთ, ცხადი გახდება, თუ რით იყო გამოწვეული მისი ცვალებადი ხასიათი და ისიც, რომ „სინდისის ხმა“ იგივე სუპერეგოა, სადაც ისევე როგორც „ტყის მეფეში“ (გოეთე) ტყის მეფის და მამის პოზიციები, ერთმანეთს უპირისპირდება ცდუნება და ტაბუ, რასაც, ერთი მხრივ, კასტრაციის კომპლექსამდე და მეორე მხრივ – სუპერეგომდე მივყავართ. ბარათაშვილთან ამგვარი სწრაფვა თავისუფლებისკენ დროსტარებისადმი მის მიდრეკილებაში აისახება და თან, პოეზიაში – როგორც რეპრესირებული ფანტაზიების რეალიზების ასპარეზში. რომანტიზმში ხომ რეპრესირებული ფანტაზიები მოჩვენებების სახით ვლინდება.

ბარათაშვილის წრეგადასული გართობების შესახებ ცნობებს არაერთი წყარო გადმოგვცემს. ცელქ, მოუსვენარ, ემოციურ, ენამახვილ ბარათაშვილს ყველა ერიდებოდა. მის ბიოგრაფიაში იყო ერთი დუელიც – საქართველოში გამართულ დუელებს შორის პირველი, რომლის შესახებაც არის მოსაზრება, რომ გარკვეულ წრეს პოეტის მოკვლა ჰქონდა გადაწყვეტილი, თუმცა ამის დამადასტურებელი უტყუარი საბუთი არ არსებობს. არც ერთი ქორწილი, ღამისთევა, შეკრება არ იმართებოდა თბილისში, სადაც ახალგაზრდა პოეტს არ ნახავდით. თუმცა ეს არცაა გასაკვირი, ნარჩინებული ოჯახის წარმომადგენლის, შესანიშნავი გამართობის, ბანქოს აზარტულად მოთამაშისა და მოცეკვავისთვის ხომ ყველას სახლის კარი ღია იქნებოდა. თუმცა

მესამე კლასში, ბარათაშვილი გიმნაზიის კიბიდან გადმოვარდა და ორივე ფეხი მოიტეხა, ძლივს გამოჯანმრთელდა და მთელი დარჩენილი სიცოცხლე კოჭლობდა, რითაც ბედისწერამ ბაირონს დაამსგავსა. როგორც ჩანს, არაერთხელ გამხდარა მითქმა-მოთქმის ობიექტი და არც თვითონ იხევდა უკან. სალამო ისე არ გაივლიდა, სამ-ოთხ ოჯახს არ სწევოდა და ამბები და ჭორები არ გამოეტანა იქედან. ბარათაშვილი მუდმივი სტუმარი და მხიარულების შემტანი იყო ყველგან. ამ შეკრებებზე თამაშობდა ბანქოს, მოილხენდა, ხუმრობდა, ეარშიყებოდა ქალებს. მოგვიანებით თვითონვე წერდა ერთ მეგობარს: „მხოლოდ ტფილისის საუცხოვო სალამოები გამომაცოცხლებენ ხოლმე!“

მაგრამ მისი პოეზია და სხვა წერილები სრულიად განსხვავებულ ბარათაშვილს გვიჩვენებენ – გულჩათხრობილს, სევდიანს, მარტოსულს, ბაირონის მსგავსად. თითქოს ორივეს მობეზრდა ამქვეყნიური ამაოება. ოღონდ ბაირონს ყველაფერი ნანახი აქვს, ყველა ოცნება აუსრულდა და ბუნებასთან განმარტოებას ამიტომ ესწრაფვის. ბარათაშვილისთვის მტკვრის პირას განმარტოება ან მთანმინდაზე ხეტიალი კი „სულით ობლობითა“ გამოწვეული.

ერთ წერილში წერს კიდევ: „გუშინ, ერთ სალამოის დროს, ნავედი სახეტილოდ.. უეცრად სასაფლაოზედ გავჩნდი.. მართალი გითხრა, ცოტა არ იყოს, გავოცდი, აქ დასადგურებულს იდუმალობას რომ შევხედე: ღამის 11 საათია, არც ერთი სულიერი არ ჭაჭანობს. ირგვლივ საუკუნო არარაობაა; მიმქრალებული მთვარე მოწყენით დანათის სასაფლაოებს, როგორც ცხედართან დადგმული მბჟუტავი სანთელი. ჩუმად და ნელად მოღელავს მტკვარი, თითქო ეშინიან ამ დაღვრემილ მიდამოს მყუდროების დარღვევაო... მშვენიერი მოგონილია სასაფლაო, მიუცილებელია იგი, რათა მოკვდავმა წაიკითხოს იქ თავის ცხოვრების ამბავი: ნუგეში უბედურთა არის ბედნიერების დასასრული“.

როდესაც ჩვენი „მე“ ვერ იხსნება იმ სოციალურ ჩარჩოებში, რომელიც გვეძლევა, იწყება ე.წ. მსოფლიო სევდა; სევდა იმის შესახებ, რაც მოცემულობაში განუხორციელებელი რჩება, ვინაიდან მოცემულობა საზღვრულია.

რომანტიზმის თანახმად, ადამიანი უნდა ესწრაფვოდეს მიღმურს, აბსოლუტურს. მაგრამ, თავისი სასრულობის გამო, არასდროს ძალუძს მისი მიღწევა. რომანტიზმი არის „უბედური ცნობიერება“ (ჰეგელი), რომელსაც თავისი არსებობის მიზანი უსასრულობაში, გრძნობადი სამყაროს მიღმა ეგულისხმება და კარგად ესმის, რომ ის მიუღწეველია. ამავე დროს, არ შეუძლია, რომ ამ მიუღწეველი მიზნისკენ არ ილტვოდეს: „რაც უმაღლესი სიბრძნე გვასწავლის, რომ კაცობრიობამ დიდ შეცდომაში ჩავარდნის გამო სამშობლო დაკარგა. ამდენად მისი მინიერი ყოფნის დანიშნულება ისაა, რომ უკან (დაკარგული სამშობლოსკენ) უნდა ისწრაფოდეს, სადამდე მიღწევასაც თავის თავს მინდობილი ადამიანი ვერ ახერხებს... აქედან წარმოდგება მათი (ახალი დროის ხალხების) პოეზიის ლტოლვა ამ ორ სამყაროს – გრძნობადისა და ზეგრძნობადის – შეერთებისკენ, რომელთა შორისაც ვმოძრაობთ,“ – წერდა ავგუსტ შლეგელი. რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია გრძნობადი და ზეგრძნობადი, „მინიერი“ და „ციური“ სამყაროების დაპირისპირების გაგება. (კაციტაძე ... 2012: 32).

ამ შემთხვევაში ადამიანს მხსნელად წარმოსახვა ევლინება. ადამიანი ესწრაფვის იმას, რასაც სასრულობის გამო ვერ აღწევს, მაგრამ, ამავე დროს, მასთან მიახლოება მას წარმოსახვის საშუალებით შეუძლია.

ამის პარალელურად ჩნდება რომანტიკული ირონია, რაც იმის დაცინვას გულისხმობს, რომ სამყაროს არ გააჩნია ამა თუ იმ ადამიანის პოტენციალის დანიშნულებისამებრ გამოყენების უნარი. იმავდროულად, ეს თვითირონიაცაა. ესაა თავდაცვის მექანიზმი განუხორციელებელი სინამდვილის მიმართ.

რომანტიზმს არ უყვარს ხასიათი (ვინაიდან ის გულისხმობს განხორციელებულს), მას უყვარს ლირიკა, სულის პოეზია. მისთვის დამახასიათებელია ინფანტილიზმი. სეზონური მეტაფორა რომ გამოვიყენოთ, ის ახალგაზრდობასავითაა, სანამ ბევრი შესაძლებლობებიდან არცერთი არ განხორციელებულა ჯერ და მის წინაშე ბევრი პოტენციური შესაძლებლობაა. ქართული რომანტიზმიც ამ კონცეპტის ნაწილია.

ქართული რომანტიზმის თეორიული საფუძვლები. დოდაშვილი და ბარათაშვილი

როგორც ცნობილია, ქართული რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის სოლომონ დოდაშვილს – პიროვნებას, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცნობიერების ჩამოყალიბებაზე და რომელიც ცნობილია, როგორც 1832 წლის შეთქმულების ერთ-ერთი მონაწილე და ორგანიზატორი.

ცნობილია, რომ დოდაშვილის ნააზრევში ბევრი საერთო იკვეთება შელინგის და ძმები შლეგელების ნააზრევთან. თუმცა მას მაინც „პირველი ქართველი კანტიანელის„ სახელით მოიხსენიებენ. 1827 წელს რუსულ ენაზე გამოქვეყნებული ნაშრომი „ლოგიკა“ კანტის ფილოსოფიის ერთგვარი ინტერპრეტაცია და ქართულ ნიადაგზე მისი დანერგვა, ან მისი საშუალებით საკუთარი ფილოსოფიური სისტემის შექმნაა.

ზოგადად, გერმანულ იდეალისტურ ფილოსოფიასთან სოლომონ დოდაშვილის ნააზრევის თანხვედრა აშკარაა.

დოდაშვილი ერთმანეთისგან განასხვავებს ბუნების და ადამიანურ „მე“-ს: „აზროვნების თვით თავდაპირველ მოქმედებაშიც კი ნათლად შევიცნობთ, რომ მე არის მე და არა-მე (ბუნება) არის არა-მე, როგორც ამას ფიხტე ამბობს“. ბუნებისა და „მე“-ს ერთმანეთისგან გამიჯვნა უკვე გულისხმობს მზერის მობრუნებას გარეგანიდან შინაგანისკენ, საკუთარი თავის შემეცნებისკენ და სულიერი ჰარმონიის მიღწევისკენ სწრაფვას. სწორედ აქ იწყება თვითშემეცნების პროცესი: „ფილოსოფია რომ ვისწავლოთ, საჭიროა ფილოსოფოსობა, ფილოსოფოსობა კი ნიშნავს ყურადღება მივაპყროთ ჩვენს თავს, ჩავწვდეთ ჩვენს თავს, რათა გამოვიცნოთ და გავიგოთ თვით ჩვენი თავი და ამით ჩვენში და ჩვენს ირგვლივ სიმშვიდე დავამყაროთ. ყურადღება მივაპყროთ ჩვენს თავს, ნიშნავს, განვაყენოთ იგი ყოველივე იმისგან, რაც ჩვენ არ გვეკუთვნის: ეს ხდება, როცა აზრობრივად განვეყენებთ ყოველივე გარეგნულს და თვით ჩვენს თავს წარვმართავთ მარტოოდენ შინაგანისკენ. ჩავწვდეთ ჩვენს

თავს ნიშნავს – გულდასმით ვიფიქროთ ჩვენში მიმდინარე შინაგან მოვლენებზე, ვაქციოთ ჩვენი თავი გამოკვლევის უშუალო საგნად. ჩვენი თავის შეცნობა სხვა არაფერია, თუ არა უნარი იმისა, რომ სწორად ვიმსჯელოთ მთელს ჩვენს ქმედით ძალაზე; ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა ჩვენთვის ცნობილი გახდება ჩვენი ბუნების მოქმედების კანონები, ამ მოქმედების საზღვრები და მიზანი. გავიგებთ ჩვენს თავს, თუ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ჩვენი აზრების, ცოდნისა და ქცევის საკმაო მიზეზები. ჩვენში და ჩვენს ირგვლივ სიმშვიდეს დავამყარებთ, როდესაც ჩვენში ჩამოვაცალიებთ ჰარმონიულ მოქმედებას, მივმართავთ რა მას ჩვენი დანიშნულებისკენ. ამრიგად განყენება და განაზრება თვით ჩვენი თავის შეცნობა და გაგება, დაკმაყოფილება საკუთარი თავის ამგვარი თვითშემეცნებით – აი ფილოსოფიური გამოკვლევის სამი საგანი“ (კაციტაძე ... 2012: 36-37).

ჩვენს აზრებსა და განცდებზე დაკვირვების შედეგად, უნდა ჩავწვდეთ საკუთარ თავს, უნდა დავადგინოთ ადამიანური ბუნების საზღვრები და მიზნები. თვითჩაღრმავების შედეგად კი მიიღწევა უმთავრესი მიზანი – სულიერი სიმშვიდე და ჰარმონია.

ხელნაწერში „ლოგიკური მეთოდოლოგია“ სოლომონ დოდაშვილი წერს: „რამდენადაც ადამიანი შეზღუდული არსებობაა, მას არ შეუძლია მიაღწიოს სრულყოფილებას...“ ანუ ეს ყველაფერი ზუსტად იგივეს გულისხმობს, რაც რომანტიკოსი ავტორების მსოფლმხედველობაზე საუბრისას აღვნიშნეთ, ბაირონის თუ ბარათაშვილის მაგალითზე – ადამიანის არსებობის საზღვრებზე, რომელთა რღვევისკენ/გადალახვისკენ/დაძლიებისკენ სწრაფვაც ვლინდება მათ შემოქმედებაში.

რომანტიკოსების თვალსაზრისით, სწრაფვა, ლტოლვა ყოველი არსებულისთვის დამახასიათებელი თვისებაა. მაგრამ მცენარეულ და ცხოველურ სამყაროებში გვხვდება გაუცნობიერებელი სწრაფვა, რომელიც მიმართულია უშუალო მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებისკენ. ადამიანი კი, რამდენადაც ის უმაღლეს არსებადაა მიჩნეული, უფრო მაღალი იდეალები ამოძრავებს და მისი მიზანი მიღმურისკენ, უსასრულობისკენ, „ციურისკენ“, სწრაფვაა. „იმ სწრაფვათა შორის, ადამია-

ნის ცხოვრებას მრავალფეროვნად რომ აქცევენ, არის.. სწრაფვა იდეალისკენ... ჩვენ ვნახეთ, განვიხილეთ ამალღებულის განცდა და იდეალისკენ სწრაფვა. ჩვენ უნდა ავიდეთ კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე და დავინახოთ საერთო ორივეს სანყისში, რომელიც მათ გამაშუალებელ ელემენტს შეადგენს. ესაა ლტოლვა უსასრულობისადმი და ამაზე მაღალი ადამიანში არაფერია“, – ნერდა ფრიდრიხ შლეგელი.

სწრაფვა სოლომონ დოდაშვილისთვისაც ყოფიერების პრინციპია: „აჰა, ყოველსა ცოცხალსა არსებასა აქვს მისწრაფება, ანუ მიმართება სხვისა მის მიერ არა ხილულისა საგნისადმი, რათამცა აღავლინოს თვალნი სხვა და სხვა სახილვებათა შინა წარმოებისთვის ცხოვრების დასასრულისა (საგნისა) და წყაროისა კეთილშემთხვევისა მისისა“.

მაშასადამე, სოლომონ დოდაშვილის აზრით, ფილოსოფოსის აზრით: „1. ყოველ არსებულში, ყოველთვის და ყველგან მოცემულია აბსოლუტი („ამალღებულ ძალთასა გონიერი სული“); 2. აბსოლუტი სხვადასხვა არსებულში („სახეებში“) სხვადასხვა ფორმით („ხარისხით“) ვლინდება; 3. აბსოლუტი ამ საგნებში ვლინდება მარადიულად მოქმედი კანონების მიხედვით“ (კაციტაძე ... 2012; დოდაშვილი 1986: 50).

საგულისხმოა, რომ ქართული ლექსის ევროპეიზაცია, რომელზეც თავის დროზე ილია ჭავჭავაძე საუბრობდა და რაც ევროპული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ძირითადი მოტივებისა და ტენდენციების დანერგვასთან ასოცირდებოდა ქართულ პოეზიაში, სწორედ დოდაშვილის სახელს უკავშირდება. ის, რომ დოდაშვილმა დიდი გავლენა მოახდინა ბარათაშვილზე, ადასტურებს ვახტანგ ორბელიანის განცხადება, რომელსაც ზაქარია ჭიჭინაძე მოიხმობს: „ნიკოლოზ ბარათაშვილი გამოინურთნა სოლომონ დოდაშვილთან.. თუ სოლ. დოდაშვილი არ ყოფილიყოს, მაშინ შეიძლება არც ბარათაშვილი არ ყოფილიყოს“.

როგორც აღნიშნავენ: „ბარათაშვილისა და დოდაშვილის პოზიციები ერთმანეთის ახლოს დგას შემდეგ საკითხებში: 1. სამყაროს დაყოფა მოვლენათა და მიღმურ სამყაროებად; 2. ამ ორი სამყაროს რადიკალური დაპირისპირება; 3. აქცენტირება სუბიექტზე; 4. ყოფიერების პრინციპად სწრაფვის გაგება; 5. ადამიან-

ნის განსაკუთრებულად, კერძოდ ცნობიერად მსწრაფველ არსებად გააზრება; 6. ადამიანის გაგება, როგორც ზეგრძნობადი მილმური სინამდვილისკენ მსწრაფველი არსებისა; ცნობიერი სწრაფვის გენეზისის რომანტიკული გაგება (რომელიც, თავის მხრივ, ფიხტედან მოდის)“ (კაციტაძე ... 2012: 48-49).

„ადამიანი, პოეტის მიხედვით, რაღაც განსაკუთრებულ, მილმურ და ზეგრძნობად სინამდვილეს რომ ესწრაფვის, ნათლად ჩანს ბარათაშვილის შემდეგი სტრიქონებიდან“:

ოჰ, ვით ყოველი ბუნებაც მაშინ იყო ლამაზი, მინაზებული!
ჰე, ცაო, ცაო, ხატება შენი ჯერ კიდევ გულზედ მაქვს
დაჩნეული!
ანცა რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი
შენდა მოისწრაფიან,

მე, შენსა მჭვრეტელს, მავიწყდების სანუთროება,
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს,
ზენაართ სამყოფთ, რომ დაშთოს ის ამაოება...

აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს სტრიქონები მილმურის ნვდომის საშუალებად პირდაპირ ასახელებს ცნობიერ სწრაფვას („ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან“) (კაციტაძე ... 2012: 43).

საგულისხმოა რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი ტოტალურობის გაგება და მასთან დოდაშვილის ნააზრევის ერთგვარი ირიბი კავშირი, რასაც შემდეგ ბარათაშვილისეულ სტრიქონებამდე მივყავართ. გერმანული იდეალიზმის წარმომადგენელთათვის ჩვეული ტოტალურობის იდეალი, რომელიც „კანტმა შემოიტანა და ფიხტემ აიტაცა, რომანტიკოსებმა და შელინგმა ორგანულ ტოტალურობად გააზრეს... ჰეგელი კი ნაწილებს მთლიანის შემადგენლად მიიჩნევს, რომლებიც ერთმანეთთან არიან დაკავშირებული“ (ნექტარიოსი 2008: 276-277). ამავე რიგის მოვლენა გერმანულ იდეალიზმთან დაკავშირებული ნატურფილოსოფია, რომელიც ბუნებას მთლიანობაში განიხილავს და რამაც საფუძველი დაუდო საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს. რომანტიკოსების და იდეალისტებისთვის უსას-

რულო მთლიანობა იგივე უსასრულო სიცოცხლე იყო, რაც ბუნებაში სასრული საგნებით ვლინდება. აქედან გამომდინარე, უსასრულობის მიღწევა სასრულის წვდომის შედეგად იყო შესაძლებელი. ტოტალობის, უნივერსალობისკენ სწრაფვა გამოიხატება სახელწოდებებსა თუ დისციპლინების გაერთიანებაში, მაგალითად, ნოვალისის ნაშრომში „უნივერსალური გეგმა“; ან, თუნდაც, გოეთეს გამონათქვამში „მსოფლიო ლიტერატურები“, რაც მსოფლიოს ლიტერატურების ერთიანობას გულისხმობდა.

სწორედ ნაწილის მთელის შემადგენლად წარმოდგენას ითვალისწინებს სინეკდოქე, როგორც ასეთი. სოლომონ დოდაშვილი მისი განმარტებისას წერდა: „სინეკდოხას განმარტებისას ს. დოდაშვილი წერს: „სინეკდოხა არს ტროპი, რომელსაცა შინა დაიდების ყოვლადი ნაცვლად კერძოისა თვისისა, ნათესავი ნაცვლად სახელისა და უკუქცევით. მაგ.: მოკვდავი ნაცვლად კაცისა„. სინეკდოქეს დოდაშვილისეული განმარტების საფუძველზე, კ. კაციტაძე და კ. ჯამბურია ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ამგვარი კონსტრუქციების სიხშირეზე მიუთითებენ: ამგვარ კონსტრუქციებს ხშირად ნიკოლოზ ბარათაშვილიც იყენებს: „მოკვდავსა ენას არ ძალუძს უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა“, ან: „მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს!“ (კაციტაძე ... 2012: 55).

ტექსტის ანალიზი/პარალელი

იმის დასადგენად, თუ, ერთი მხრივ, რა მიმართებაა რომანტიზმამდელ განმანათლებლურ პოზიციასა და თვით მას და, მეორე მხრივ, ევროპულ და ქართულ რომანტიკულ მსოფლმხედველობას შორის, პარალელურად განვიხილოთ ორი ლექსი – გოეთეს „ტყის მეფე“, და ბარათაშვილის „ხმა იღუმალი“. დავინახავთ, რომ „ტყის მეფე“ ასეთი ფრაზით იწყება: “Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?”. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის „ხმა იღუმალი“ პირველი სტრიქონი ასეთია: „ვისი ხმა არის ეს საკვირველი?“ არის უდავო თანხვედრა ამ ორ ლექსს შორის, არა

პოეტური ლექსიკის, არამედ კონცეპტუალური თვალსაზრისით. გოეთეს „ტყის მეფე“ რომანტიზმზე გადასვლის ეტაპის მომასწავებელია, სადაც მამის პოზიცია განმანათლებლობისთვის დამახასიათებელი რაციონალიზმითაა დაღდასმული, რომელიც შვილის იდუმალებით მოცულ კითხვებს, თითქოსდა, ბუნების მოვლენებით ხსნის – ანუ აქ ცხადად არის დაპირისპირებული რაციონალიზმი და რომანტიზმი, გონება და წარმოსახვა, მგრძნობელობა. ტყის მეფე იგივე ბავშვის მამაა – ბავშვის წარმოსახვაში არსებული მამის განსხვავებული ბუნება, მისი პროექცია.

საგულისხმოა, რომ ორივე ლექსში, ის, რაც განმანათლებლობისთვის დამახასიათებელი რაციონალიზმით ვერ აიხსნება – ჟღერადობით, ხმის საშუალებით შემოდის. „ხმა იდუმალის“ საერთო კონტექსტის გასათვალისწინებლად აუცილებელია გოეთეს „ტყის მეფე“, რომლის საშუალებითაც იკითხება ბარათაშვილის ლექსი. ლექსი, სადაც, ერთი მხრივ, რომანტიზმის კანონების შესაბამისად, მისტიციზმი, ეზოთერული ცოდნის საშუალებით სამყაროს შეცნობის წყურვილი და ამ სამყაროს წინაშე მარტოობის განცდაც ცხადია და, მეორე მხრივ, უკავშირდება ადამიანის განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც ის შემეცნებას იწყებს და წარსულს – ბავშვობას, როგორც სამოთხეს იგონებს („რა ვსცან პირველად წუთისოფელი,/ დავშთე ადგილი, სადაცა წრფელი/ რბიოდა ნათლად დრო ყმანვილობის/ სწორთა, თანზრდილთა, მეგობართ შორის“). ლექსში „ხმა იდუმალი“ ვხვდებით სტრიქონებს, სადაც ის „სინდისის ხმის“ კონცეპტს ახსენებს: „მას აქეთ ხმა რამ თან სდევს ყოველთა/ ჩემთა ზრახვათა და საწადელთა!.. / წუთუ ხმა ესე არს ხმა დევნისა/ შეუწყალისა სინდისისა?“. თუკი მის საქციელს ამ სტრიქონების კონტექსტში განვიხილავთ და, იმავდროულად, ანალიტიკურ ფსიქოლოგიასაც გავითვალისწინებთ, ცხადი გახდება, თუ რით იყო გამონვეული მისი ცვალებადი ხასიათი და ისიც, რომ „სინდისის ხმა“ იგივე სუბერეგოა, სადაც ისევე როგორც „ტყის მეფეში“, ტყის მეფის და მამის პოზიციები, ერთმანეთს უპირისპირდება ცდუნება და ტაბუ, რასაც, ერთი მხრივ, კასტრაციის კომპლექსამდე და მეორე მხრივ – სუბერეგომდე მივყავართ.

ბარათაშვილთან ამგვარი სწრაფვა თავისუფლებისკენ რეალურ ცხოვრებაში დროსტარებისადმი მის მიდრეკილებაში აისახება და თან, პოეზიაში – როგორც რეპრესირებული ფანტაზიების რეალიზების ასპარეზში, ისევე როგორც გოეთესეული „ტყის მეფეში“ ბავშვის რეპრესირებული წარმოსახვები მოჩვენებების – ტყის მეფის და მისი ამალის სახით ვლინდება, რომელსაც ყოვლისმცოდნე მამა ახშობს. რომანტიზმში ხომ რეპრესირებული ფანტაზიები მოჩვენებების სახით ჩნდება.

გერმანული რომანტიკული ფერწერის წარმომადგენლის – კასპარ დავიდ ფრიდრიხის ნამუშევარში „მარტოხელა მოხეტიალე რომელიც ნისლის ზღვას გადმოყურებს“ ფერმკრთალი და ბუნდოვანი ლანდშაფტის ფონზე, გამოსახულია კლდის წვერზე მდგარი ყარიბი, როგორც მარტოობის და ბუნდოვანი მომავლის გამოხატულება, სადაც ღმერთის შეცნობისადმი ადამიანის ირაციონალური სურვილი იკვეთება. ყარიბის თვალწინ გადაშლილია გაურკვეველი მომავალი – უფსკრული, რომლისკენ გადასადგემლადაც მას ნაბიჯი აქვს მომზადებული. ეს ერთგვარი მეტაფორაა როგორც მარტოობის და სასონარკვეთილების, ისე დიდებულების და მშვენიერების, ზოგადად, ადამიანური ცხოვრების, როგორც მოგზაურობის, რომელიც სიკვდილის მდგომარეობაში, ან უსასრულობაში გადადის. გარკვეულწილად, ესეც ორბუნებოვნებაა – ნებისმიერი საშუალებით სამყაროს საიდუმლოს შეცნობისთვის მზადყოფნა.

როგორც აღნიშნავენ, „გმირი ვერ პოულობს „სულის განსასვენებელს“ ვერც ბუნებაში, ვერც სიყვარულში, ვერც რელიგიაში. მისი სული ვეღარ უძლებს რეალური სამყაროს დაწოლას და იმსხვრევა. გმირის შინაგანი გაორება, რომელიც ე.თ.ა. ჰოფმანთან და ე.ა. პოსთან „ორეულების პოეტიკაში“, ანუ ერთი გმირის ორი პერსონაჟის სახით გამოხატვაში აისახა, ნ. ბარათაშვილთან შინაგანი მონოლოგის ფორმითაა წარმოდგენილი. „ხმა იდუმალი“ გმირის გაორებული სულის ერთი ნაწილია და ერთდროულად არის ანგელოზიც და დემონიც. ეს ორი ურთიერთგამომრიცხავი პოლუსი (ანგელოზი და დემონი), რომანტიკოსთა თვალსაზრისით, ერთმანეთის გვერდიგვერდ

თანაარსებობს ადამიანის შინაგან სამყაროში. ერთ-ერთ ლექსში („სულო ბოროტო...“) ამ შინაგან ხმას, ანუ თავის მეორე მე-ს, ნ. ბარათაშვილი უკვე გამოკვეთილად უწოდებს ბოროტ სულს, რადგან მისგან აღძრული რომანტიკული სწრაფვა ილუზიების მსხვრევით დამთავრდა. სულის ერთი ნაწილი, რომელიც მოსვენებას არ აძლევს გმირს და იდეალისკენ მოუწოდებს, მისი მეორე ნაწილის აღშფოთებას იწვევს, რომელიც დალაღა უსაზღვროებისკენ ლტოლვამ და ობივატელური სიმშვიდისკენ გადაიხარა“ (ნაკუდაშვილი 2010: 51) ბარათაშვილის „ხმა იდუმალში“ გვხვდება სტრიქონები: „ანგელოზი ხარ, მფარველი ჩემი,/ ან თუ ეშმაკი, მაცთური ჩემი?/ვინცა ხარ, მარქვი, რას მომისწავებ,/ სიცოცხლეს ჩემსა რას განუმზადებ?/ როს ვსცნა მე შენი საიდუმლობა...“, სადაც ბუნდოვნად მინიშნებასაც ვხვდებით იმდროინდელ ლიტერატურაში განსაკუთრებით გავრცელებულ მოტივზე – ლუციფერთან შეხვედრის შესახებ, როგორც გოეთეს „ფაუსტში“ თუ ბაირონის „კაენში“. როგორც აღნიშნავენ, ადამიანის ბუნება მუდამ ზეგრძნობადი სინამდვილის შეცნობისკენ მიისწრაფვის, ცდილობს მოვლენათა სამყაროს მიღმა გავიდეს. ეს ზეგრძნობადი სამყარო, იმავდროულად, საკუთარ მე-ში ჩაღრმავებაა.

რომანტიზმში მოვლენათა სამყარო ადამიანის „მე“-ს აქტივობის და მიღმური, ზეგრძნობადი სამყაროს ზემოქმედების შედეგად ჩნდება. მოვლენათა სამყაროს შექმნა ადამიანის აქტივობისგანაა დავალებული. ადამიანი, თავისი ქმედებებით, რაღაც გავლენას ახდენს მოვლენათა სამყაროზე. იგი მოვლენათა სამყაროს შექმნის თანამოზიარეა. სამყაროს ამგვარ თანაშექმნას გერმანულ იდეალიზმში ტრანსცენდენტალური კონსტრუირება ეწოდება. ამით რომანტიზმი ემიჯნება შუა საუკუნეების თვალსაზრისს, რომლის თანახმადაც საგნები ადამიანს ისე ეცხადებიან, როგორც „თავისთავად“ არსებობენ.

პირველცოდვა და ინდივიდუალური ცოდვა

ცხოველები ერთ სფეროში – ინსტინქტების სფეროში მოქმედებენ და ამიტომაც ეს მდგომარეობა უფრო მარტივია. ანგელოზები სულიერ-აზრობრივ სივრცეში მოქმედებენ და ესეც გასაგებია. ადამიანი ამ ორ სფეროს შორისაა მოქცეული და მათი მორიგება შეუძლებელია. ადამიანის ეს მდგომარეობა ჯერ კიდევ ბიბლიაშია მითითებული, როდესაც ადამის ცოდვაზეა საუბარი. ადამიანი მუდმივად ორ არჩევანს შორისაა. ერთი მხრივ, ის ფიზიკური არსებაა, რომელმაც უნდა დაიკმაყოფილოს თავისი ელემენტარული სურვილები. მეორე მხრივ, ადამიანი იმაზეც ფიქრობს და იცის, რომ მას უნდა ქონდეს სულიერი ღირებულებები და ა.შ. მაგრამ ადამიანი ვერასოდეს მიუახლოვდება იმ მორალურ მაგალითს, რომელსაც თვითონვე ისახავს.

ადამი მაშინ ხდება ადამიანი და ცოდვილი, როდესაც ბოროტის და კეთილის გარჩევას იწყებს, ცნობიერის ხის ნაყოფს სინჯავს. ანუ ამ მეტაფორის მიხედვით, ადამიანი ებმება აზრების სივრცეში და უჩნდება ბოროტების და სიკეთის საინტერპრეტაციო სისტემა.

ადამიანის ცოდვილობის გაგება ყოველთვის არსებობდა ფარულად მაინც. მაგრამ კოლექტიურ საზოგადოებაში ადამიანისთვის არსებობს ერთი, კონკრეტული ფასეულობა, რომელიც ყველასთვის ერთია. ამ დროს შეიძლება ცოდვის განმენდა ფარისევლურად, მონანიებით და ეს შეიძლება ბევრჯერ განმეორდეს. ასეთი კოლექტიური ცნობიერების დროს, იერარქიულობა თავისთავად იგულისხმება. მაგალითად, საეკლესიო პირი განსაზღვრავს ბევრ რამეს. ამ დროს პასუხისმგებლობას სასულიერო პირი იღებს, ადამიანს ეხსნება პასუხისმგებლობის შეგრძნება. ადამიანი ამ დროს არ არის თავისუფალი, მას გარედან ახვევენ ნორმებს. ხოლო როდესაც პასუხისმგებლობა – რომელ გადანყვეტილებას ავირჩევთ კონკრეტულ შემთხვევაში – სოციალურად განპირობებულს თუ აზრების სამყაროს შესაბამისს – თითოეულ ადამიანს ეკისრება, ის მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდება. ინდივიდუალისტური ცნობიერების მატარებელი ადამიანებისთვის ეს მდგომარეობა ადამის მეორე ცოდ-

ვითდაცემის ტოლფასია, როდესაც არ არსებობს სხვა ავტორიტეტი ან ის, ვინც პასუხისმგებლობას საკუთარ თავზე აიღებს, საკუთარი მე-ს გარდა.

ქრისტიანულ ცნობიერებაში ყველაფერი გარკვეულია – **ბოროტება** არის ის, რაც ღვთის ნებას ეწინააღმდეგება. მაგრამ როგორც კი ღვთის მონისტურ ნებას გამოირიცხავთ და გნოსტიკურად აღიარებთ, რომ სამყარო ბოროტების და სიკეთის მუდმივი ბრძოლაა, მაშინ პასუხისმგებლობა ადამიანზე გადადის. ინდივიდს რომანტიზმში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ის არის კიდევ შემოქმედი და ბოროტება-სიკეთეზე ამაღლებულია, ვინაიდან არავინ იცის, რა არის სინამდვილეში ბოროტება და სიკეთე. რომანტიზმის ადამიანი გარდაქმნის ცხოვრებას თავისი შეხედულებისამებრ, ის **მონანიე სუბიექტი** არ არის, მაგრამ იმაზე პასუხისმგებლობას საკუთარ თავზე იღებს, რაც მისი ქმედების შედეგად ჩნდება. ამით – მონანიების უარყოფით და პასუხისმგებლობის საკუთარ თავზე აღებით, ისინი ღმერთს უტოლდებიან. ადამიანი, გარკვეულწილად, შემოქმედად გარდაიქმნება. და სწორედ ამ დროს ჩნდება **დემონიზმი**, რასაც, არსებითად, ბაირონის სახელს უკავშირებენ.

მეამბოხეს და რომანტიკოსის, საზოგადოებისგან უკუგდებულის, შერისხულის და თან საყოველთაოდ აღიარებული პოეტის, ბაირონის ტრაგიკული ბედი, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, მისი პოემების გმირებისას დაემსგავსა. ალბათ, ამ პოლუსების ერთიანობის, წინააღმდეგობების ერთობლიობის წყალობითაც იწვევდა ის მისი თანამედროვეების მხრიდან, ერთსა და იმავე დროს, აღფრთოვანებასაც და გაკიცხვასაც.

იმ დროს, როდესაც ბაირონი სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა, უკმაყოფილების გამოხატვა, სიბრაზე საზოგადოებრივი დისკურსის ნაწილად იქცა. მით უმეტეს, საფრანგეთის დიდმა რევოლუციამ სიბრაზის დისკურსის ლეგიტიმაციას შეუწყო ხელი როგორც პოლიტიკურ, ისე კულტურულ სფეროში. ამ პერიოდში, რუსოს გავლენით, პოეზიაში წარმმართველი გახდა გულახდილობის და მკითხველის თანაგრძნობის თუ თანაგანცდის ესთეტიკური პრინციპი. მთავარი გახდა ემოციების გულახდილი გამოხატვა და გამომსახველობის თეატრალურო-

ბისგან გათავისუფლება. ამიტომაც უკმაყოფილების ემოციური გამოხატვა მძაფრი, ინტენსიური პოეტური ფორმების ძიებაში აისახებოდა. ბაირონის პოეზიაში ამ ყველაფერს დრამატული ფორმა აქვს – მისი ლირიკული გმირი, როგორც უსამართლობის მსხვერპლი, ერთსა და იმავე დროს, ებრძვის სამყაროს და უაღრესი გულახდილობის დემონსტრირებით, მისგან თითქოს თანაგანცდასაც მოითხოვს („უხეშია, თუმცა გულწრფელი ჩემი ჰანგი“); ან სტრიქონებში: „უკან წაიღეთ რომანსების ტკბილი ტყუილი,/სიცრუის ხლართი უგნურობის გამონაგონი,/ სულის-შემკვრელი მზერის სხივი მომეცით რბილი,/ან აღტაცება სიყვარულის პირველი კოცნის../ პატივს ვცემ სიტყვებს, ნაკადივით ამოხეთქილებს,/რომელიც ფეთქავს, სიყვარულის პირველი კოცნით“ („სიყვარულის პირველი კოცნა“), სადაც თითქოს პლატონის მიმდევარივით უარყოფს ხელოვნების სიყალბეს, ან, უფრო, სიყალბეს ხელოვნებაში.

ბუნებრივია, ბაირონისეული ეს ანტითეატურობა, ეროსის და თანატოსის თანაარსებობა თუ ნარცისიზმი თვითგადარჩენის, თავდაცვის ინსტინქტის გამოვლინებაა, რასაც პოეტის ფსიქოტიპის ზოგიერთი მკვლევარი პარანოიულობის თავისებურ გამოვლინებად მიიჩნევდა.

თუმცა სიკვდილისკენ სწრაფვის, თვითგანადგურების მოტივი უცხო როდი იყო იმდროინდელი ესთეტიკისთვის. პირიქით, იმდროინდელი პოეზია და პროზა (ამის დასტურად თუნდაც მერი შელის პროზა იკმარებდა) სავსეა გოთიკური ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი ელემენტებით – სასაფლაოებით, ჩონჩხებით და სიკვდილის სხვა ატრიბუტებით. იქნებ სწორედ ამიტომაც მიელტვის ბაირონის პოეზიის ლირიკული „მე“ სასაფლაოზე განმარტოებას: „ვნახე ადგილნი, საათობით სადაც ვფიქრობდი,/როცა მწუხრისას დავჯდებოდი საფლავის ქვაზე;/ ან სასაფლაოს გორაკზე რომ დავსეირნობდი,/რომ უკეთესად დამენახა ჩამავალი მზე“ („ჰაროუს შორეული ხილვისას“) – სტრიქონები, რომელმაც თავისი განწყობით შეიძლება ბართაშვილის პოეზია გაგვახსენოს, რადგანაც ერთადერთი ჭეშმარიტება – სიკვდილია. ამგვარი განცდა ხომ ყველასთვის საერთოა და ალბათ, სწორედ ამ დრამატული მონოლოგით იწვევდა ის თანადროულ მკითხველში თანაგანცდას; უფრო სწორად,

მკითხველიც მის „ალტერ ეგოდ“ იქცეოდა. მაგრამ, იმავდროულად, საგნებსა და მოვლენებს შორის კავშირის უჩვეულო განჭვრეტით, ბაირონის პოეზიის ლირიკული „მე“, თავისი პროტესტით, სამყაროს არმილებით, ყოველთვის უფრო მეტია, ვიდრე ჩვეულებრივი მოკვდავი. ამით აიხსნება, რომ მისთვის „არავინ არის, ნათესავი მსგავსი შეგნებით,“ („მარტოსულობა“).

ზოგადად, ინგლისური რომანტიზმი სამყაროს ირაციონალურ საფუძველს აღიარებს, რაც კარგად ჩანს ჯონ კიტსის პოემაში „იზაბელი ანუ ქოთანი რეჰანით“. აქ შეყვარებული იზაბელი თავისი სატრფოს მოკვეთილ თავს ქოთანში რგავს, საიდანაც რეჰანი ამოდის. აქ სიყვარულის ნიშანი – მცენარე, რეჰანია, რომლის ნიადაგშიც, საფუძველშიც – სიკვდილია.

სამყაროს მიუღებლობა ჰეროიკული გაქცევის აუცილებლობას წარმოშობს: „ნეტავ ფრინველის ფრთები როსმე მეც გამომესხას,/რომ შემძლებოდა მტრედებევით ცაში ნავარდი,/ მოვახერხებდი ალბათ ზეცის თალის გაკვეთას/და სამუდამოდ ამ ქვეყნისგან დავისვენებდი“ („ვისურვებდი რომ ვყოფილიყავ ბავშვივით ლალი“). ამგვარი გაქცევა ხშირად წარსულში დაბრუნებას ნიშნავს; ბიოლოგიურ წარსულში, ან ბავშვობაში, როგორც სამოთხეში, რომლისთვისაც უცხოა ორბუნებოვნება და არც ბოროტებად და სიკეთედ იყოფა ერთიანი, მონოლითური სამყარო. ამიტომაც ამბობს ბაირონის ლირიკული გმირი ლექსში „ჰაროუს შორეული ხილვისას“: „უპერსპექტივო მომავალში რადგან ვრწმუნდები,/სულისთვის ხდება მით ძვირფასი სხივი წარსულის!“ მაგრამ თუკი ბაირონისეული ჰეროიკული გაქცევა ბიოლოგიურ წარსულთან მიბრუნებაა, ქართველ რომანტიკოსებთან სამყაროს არმილება და წარსულში გაქცევა – ისტორიულ წარსულში დაბრუნებას გულისხმობს, რომელიც პოეტების ნოდებრივ პრივილეგიებთან იგივედება (შათირიშვილი). თუმცა ამ მხრივ, სიღრმისეული ხედვით და გლობალური მსოფლმეგრძნებით გამონაკლისია ბარათაშვილი.

ამგვარი ჰეროიკული გაქცევა ანათესავებს ბაირონის პოეზიასთან ბარათაშვილის ლექსებს, განსაკუთრებით „მერანის“, სტრიქონებს და „ევანაზიის“, შემდეგ ფრაგმენტს: „ნუ მოვლენ მაშინ მეგობრები ან მემკვიდრენი,/იქ ან სატირლად ან

ქონების დასაცავად, /ნუ მოვა სატროფოც გაშლილი თმით და ცრემლისდენით, /თავისი განცდის გულწრფელობის დასამტკიცებლად“. ორივე შემთხვევაში გაქცევის და თავგანწირვის ჰეროიკული მოტივი მის ბაროკალურობაზე მიუთითებს, სადაც ღირსება, სხვისი თვალთ დანახული „მე“, საკუთარი პიროვნებისგან მითიური არსების შექმნა ყველაზე მნიშვნელოვანია, ისევე როგორც ბაირონის ამ სტრიქონებში: „მან გადაცურა ბევრჯერ დინება, /თუ იმ ძველ ამბავს დაეჯერება, /ღმერთმა ხომ უწყის, ვის რა ენება -/მას სიყვარული, მე კი – დიდება“ („დაწერილი სესტოდან აბიდოსში გადაცურვის შემდეგ“). ზოგჯერ კი გაქცევა სიკვდილისკენ სწრაფვად, თრობის გზით ექსტაზს უახლოვდება, რაც საცნაური ხდება ლექსში „წარწერა თავის ქალისგან დამზადებულ სასმისზე“ და სადაც აღმოსავლური მგრძობელობის გავლენა ჩანს („ჯობს ნაპერწკლიან ღვინით ხშირად რომ ამავსებდე, /ვიდრე ბუდობდნენ ჩემში მიწის ჭიამატლები“) – აღმოსავლეთი, როგორც სანუკვარი მისტიკური მხარე.

ბაირონის გმირებისთვის დამახასიათებელია ჰეროიკულობა – რომ ისინი უნდა შეებრძოლონ ბედს და ბოლომდე შედგენ, როგორც ადამიანები. ბაირონის კაენი უკომპრომისო, მართალი და მეოცნებე გმირია. ლუციფერმა იცის კაენის ბუნება. ახალგაზრდული ცნობიერება სიმართლეს ეძებს, მაგრამ თუკი სინამდვილე, თავისი ორაზროვნებით და სირთულით, მისთვის გაუგებარია, ახალგაზრდას ის სიცრუედ ეჩვენება. ამ ლოგიკით, ბოროტმა ღმერთმა ადამიანი განდევნა სამოთხიდან და წამება მიუსაჯა. ადამიანმა ბოროტებით მოფენილ სამყაროში უნდა იცხოვროს და პასუხი აგოს კიდეც. თან, ამ ღმერთს უნდა, რომ უყვარდეთ და მსხვერპლიც შეწირონ. ის ტირანი გამოდის, რადგან სიკვდილით და ცოდვით დაამონა ადამიანები. რატომ მოაწყობა მან ასე ცუდად სამყარო? ორიდან ერთია: ან სულელია ან ბოროტი. კაენისგან განსხვავებით, ვთქვათ, შექსპირის ჰამლეტი არაა ახალგაზრდული ცნობიერების ნაყოფი, ის დიდხანს ფიქრობს, სანამ გადაწყვეტილებას მიიღებს. მის ადგილას, კაენი მაშინვე იმოქმედებდა და მოკლავდა მამამისის მკვლელს.

მე-19 საუკუნის ისტორიაც კაენის მსგავსმა ადამიანებმა შექმნეს – ადამიანებმა, რომლებსაც სამართლიანობა და პრობლემების სწრაფად მოგვარება, ისტორიაში შესვლა და ხალხისთვის ბედნიერების მოტანა უნდოდათ. გნოსტიკური პოზიცია ვლინდება ლუციფერის სიტყვებში, როდესაც ის კაენს ესაუბრება და როდესაც არა მოთმინებისკენ, სამყაროსადმი რწმენისკენ, აზროვნებისკენ მოუწოდებს მას, არამედ იმისკენ, რომ თავის თავზე აიღოს პასუხისმგებლობა, თვითონვე დაიწყოს შემეცნების პროცესი, ღმერთის დახმარების გარეშე და შემდეგ სამყაროს გარდაქმნის გზისკენ. გნოსტიციზმში, რომანტიზმის მსგავსად, იწყება მატერიალური სამყაროს და მეორე სინამდვილის დაპირისპირება, სადაც ადამიანების განუხორციელებელი შესაძლებლობებია. მატერიალური სინამდვილე ამ შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალებას არ იძლევა. ამიტომაც ადამიანმა თავი უნდა დააღწიოს რეალობას. გნოსტიციზმში ცოდნის გზით მატერიალურობისგან გათავისუფლების შედეგად აღწევს ადამიანი თავისუფლებას. გნოსტიციზმი ამიტომაც უპირისპირებს ერთმანეთს ბოროტს და კეთილს, მატერიას და სულს და ხსნის გზად ცოდნას მიიჩნევს, რაც უკვე პოზიტივისტური მიდგომაა. აქედან იწყება პოზიტივიზმის და გნოსტიციზმის სიახლოვე. მათ საფუძველშივეა რელატივისტური მიდგომა ყველაფრის, მათ შორის ბოროტების და სიკეთის რაობის მიმართ.

ლუციფერი კაენის მოსახიბლად ამგვარ, მყიფე მიდგომარეობას ხატავს – ყველაფრის რელატიურობას; სინამდვილე, ლუციფერის აზრით, არის დაეჭვება. მაგრამ არსებობს ფასეულობები, რომლებიც ნებისმიერი პოზიციიდან უცვლელი რჩება და მასზე არაფერი მოქმედებს. ეს ჭეშმარიტება ქრისტიანობაში ღმერთს და რწმენას უკავშირდება, როდესაც უსასრულო სასრულში, ჩვენს სამყაროში გამოხატავს თავის თავს. ლუციფერმა სწორედ ამ პოსტულატზე უნდა მიიტანოს იერიში – რაიმეს მიმართ რწმენაზე, რასაც აბელი განიცდის. კაენი თვითონ ბაირონია, რომელიც საშიშ კითხვებს სვამს და ამით თავის პოზიციას და საკუთარ თავს ბოლომდე ანადგურებს.

ანალოგიურად, გოეთეს „ფაუსტში„ მეფისტოფელი პოზიტივისტია. გოეთე დაცინის რომანტიკოსებს, რომ არავითარი ენთუზიაზმი არ არსებობს, რაზეც რომანტიკოსები საუბრობენ, თუკი არ იარსებებს ცდუნება და ეშმაკი. ადამიანებს ილუზიების გარეშე ცხოვრება არ შეგვიძლია, მაგრამ ილუზიებისთვის ყოველთვის ეშმაკს უნდა მივმართოთ.

ბაირონის კენს ეშინია სიკვდილის მანამდეც კი, სანამ თვითონ სიკვდილი ამქვეყნად გამოჩნდება. ადამიანის დამახასიათებელი თვისება, რომ გააზვიადოს მოვლენები, ამით შეშინდეს, საკუთარ თავში ჩაიკეტოს და გარე სამყაროს გაემიჯნოს. ადამიანისთვის ძნელია, როცა რაიმეს რაციონალიზებას ვერ ახედენს და ამისი ეშინია.

ბოროტებაიწყება მაშინ, როდესაც მორალით – ბოროტების და სიკეთის ცოდნით აღჭურვილი ადამიანის წინაშე იქმნება არჩევანი, მისი შეზღუდული შესაძლებლობების ფონზე. ადამიანი ვერასოდეს იქნება თავის მორალურ იდეალთან მიახლოებული. ღმერთისგან შექმნილი ადამიანი ვერასოდეს ვერ აიღებს ღმერთის პასუხისმგებლობას საკუთარ თავზე. ამიტომაც ღმერთთან მისული მონანიე ადამიანი პასუხისმგებლობას გადაცემს მას და მას შეიბრალებენ. მაგრამ მანამდე ადამიანმა უნდა გაცნობიეროს თავისი არსებობის საზრისი და თავისი ცოდვებიც.

რომანტიზმი მნიშვნელოვნადაა დავალებული გოეთესგან და მისი „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანისგან“. როდესაც გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ გამოქვეყნდა, ევროპაში თვითმკვლელობის სერიები მოყვა. ეკლესიამ გააკრიტიკა. ლესინგი მის შესახებ წერდა, რომ მხატვრული თვალსაზრისით რომანი კარგია, მაგრამ მორალურად ალბათ არასწორია და თვითმკვლელობისკენ უბიძგებს ადამიანებს.

„ვერთერში„ ბუნება ადამიანის **ბედის** და **განწყობის** შესაბამისად იცვლება: დადებითიდან უარყოფითიდან. აქ თავიდან იდილიაა და ყველაფერი მოწონს ვერთერს ახალ გარემოში, სადაც თავიდან სამუშაოდ ჩადის. აქვეა ლოტე, რომლის კეთილშობილებაც, და-ძმებისადმი დამოკიდებულებაც ხიბლავს. ადამიანი იღებს გაშლილი გულით ამ იდეალურ სამყაროს და აღმოჩნდება, რომ ეს ხაფანგი იყო და ამ იდეალის მიღმა თურმე ბოროტება და სამყაროს უსამართლობა იმალება. მოვლენებიც

ანალოგიურად, უარყოფითად ვითარდება, სიყვარულში ხელი მოეცარებათ ადამიანებს, ვილაცხები ილუპებთან... ირკვევა, რომ მშვენიერი ლოტეც სინამდვილეში არც ისე მშვენიერია. ირკვევა, რომ ლოტე საბედისწერო ქალია. ვერთერი ხვდება ახალგაზრდა კაცს, რომელიც ჭკუიდან შეშლილია. ვერთერი გაიგებს, რომ ის ლოტეს მამის მდივანი იყო და ლოტესადმი უპასუხო სიყვარულის გამო ჭკუიდან შეიშალა. ასე რომ, ლოტე, ბუნების მსგავსად, მისი მტრედისებური სული სინამდვილეში ეშმაკებით ყოფილა დასახლებული. მან და მისმა საქმრომ, ალბერტმა კარგად იციან, რომ ვერთერს ლოტე უყვარს. მაგრამ ეს წყვილი ვერ-თერს ჩუქნის ბაფთას ლოტეს კაბიდან, რაც მოსვენებას უკარგავს ვერთერს. ეს უკვე დაცინვაა. მაგრამ არც ვერთერია უცოდველი. რომანის დასაწყისში მისივე წერილიდან ვიგებთ, რომ ვერთერიც ცუდად მოექცა ლენორას, რომელსაც უყვარდა ის. ეს ყველაფერი კი იმაზე მიუთითებს, რომ სამყარო არ არის ისეთი სრულყოფილი, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება ჩანდეს.

დამონებიანი:

აბრამსი : ABRAMS, M. H. English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism.

ბრეგაძე 2012: *გერმანული რომანტიზმი*. თბილისი: მერიდიანი, 2012.

დოდაშვილი 1986: *სოლომონ დოდაშვილი. საიუბილეო კრებული* (მიძღვნილი ს. დოდაშვილის დაბადების 180 წლისთავისადმი). თსუ (სარედ. კოლ.: თამარ კუკავა, სოლომონ ხუციშვილი, შალვა ხიდაშელი, ოთარ გაბიძაშვილი). თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1986.

ეპისტოლური მემკვიდრეობა 2011: *XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა ეპისტოლური მემკვიდრეობა*. ტ. I. თბილისი: „უნივერსალი“, 2011.

თევზაძე 2005: *სოლომონ დოდაშვილი*. 1-ლი გამოცემა. თბილისი: დიოგენე, 2005.

კალჭუნი 1992: Calhoun, K.S. *Fatherland: Novalis, Freud, and the Discipline of Romance*. Wayne State Univ Press, 1992.

კაციტაძე ... 2012: ქართული რომანტიზმის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი. წიგნში: ქართული რომანტიზმი – ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2012.

ლომნატისი 2008: German Idealism and the Problem of Knowledge: Kant, Fichte, Schelling, and Hegel Series: Studies in German Idealism, Vol. 8 Limnatis, Nectarios G. 2008 pp. 276-277; Publisher: Springer.

ლომიძე 1992: ლომიძე თ. „მერანი“ (სტრუქტურული ანალიზი). ლიტერატურა და ხელოვნება, № 1-2 (1992).

ლომიძე 1995: ლომიძე თ. „მირბის, მიმაფრენს...“. კრ-ში: *ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი*. თბილისი: 1995.

ლომიძე 1998: ლომიძე თ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური სტილის პრობლემა“. *ახალი პარადიგმები*, 1 (1998).

ლომიძე 1998: ლომიძე თ. „მხატვრული აზროვნების თავისებურებები ქართულ რომანტიზმში“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XIX. თბილისი: 1998.

ლომიძე 1999: ლომიძე თ. *ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ხმა იდუმალი“ (სტრუქტურული ანალიზი)*. ლიტერატურა და ხელოვნება, 3. 1999.

ლომიძე 2004: ლომიძე თ. „კარნავალური მოტივები ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXV. თბილისი: 2004.

ლომიძე 2005: ლომიძე თ. „მე“-ს კონცეფცია ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში“. *სჯანი*, 6. თბილისი: 2005.

ლომიძე 2007: ლომიძე თ. *ფილოსოფია და პოეზია – ფიხტე და ბარათაშვილი*. სემიოტიკა, № 2. 2007.

ლოტმანი 2008: Лотман Ю. *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века)*. 2008.

ნაკუდაშვილი 2010: ნაკუდაშვილი ნ. *ლიტერატურული მიმდინარეობები*. საქ. პედაგოგთა კვალიფიკაციის ამაღლებისა და გადამზადების ცენტრ. ინ-ტი. 2010.

ნექტარიოსი 2008: German Idealism and the Problem of Knowledge: Kant, Fichte, Schelling, and Hegel Series: Studies in German Idealism, Vol. 8 Limnatis, Nectarios G. Publisher: Springer). 2008 pp. 276-277;

ნუცუბიძე 2010: *წერილები ლიტერატურისა და კულტურის შესახებ*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2010.

ტილოტამა 2006: Tilottama Rajan 'The Prose of the World': Romanticism, the Nineteenth Century, and the Reorganization of Knowledge; Modern Language Quarterly December 2006, 67(4).

ქართველი რომანტიკოსები ... 1980: *ქართველი რომანტიკოსები ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980.

ქრესტომათია 2007: „ქართული პუბლიცისტიკა“. *ქრესტომათია (XIX საუკუნე)*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2007.

შათირიშვილი 2010: შათირიშვილი ზ. *ქართული ლექსი ნაციონალიზმის ხანაში (1859-1916 წწ)*. ქ. სემიოტიკა. თბილისი: 2010.

რეალიზმის ლიტერატურული მოდელი და მისი რეფლექსია ქართულ მწერლობაში*

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მწერლობა სრულიად სამართლიანად იხსენიება **„ქართული კრიტიკული რეალიზმის“** სახელით. ამ ეპოქაში საფუძველი ეყრება არა მარტო ახალ კონცეპტებსა და ღირებულებებს (ანტიკოლონიური მოძრაობის გადანაცვლება ეროვნული იდეის სიბრტყეზე, ახალი იდენტობის ძიება), არამედ – ახალ ჟანრებს, თემებსა და გამომსახველობით ფორმებს. ქართული კრიტიკული რეალიზმი, ერთი მხრივ, მჭიდრო კავშირში იმყოფება რეალიზმის დასავლურ მოდელთან, ხოლო მეორე მხრივ – ადავსებს მას ქართული სინამდვილისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლებით.

რეალიზმის დასავლური მოდელი, თავისთავად, წარმოადგენდა რეაქციას რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივ სუბიექტივიზმზე: „რომანტიზმი ინარჩუნებდა გარკვეულ ილუზიებს და ახალი ცხოვრების არასრულყოფილების განცდას ამკვიდრებდა. კრიტიკული რეალიზმი კი იყო ფხიზელი ანალიზი „დაკარგული ილუზიებისა“, რომელსაც გაცნობიერებული ჰქონდა, რომ სამყაროს „ღვთაებრივი კომედია“ თანდათან იძენდა ყოფით მახასიათებლებს და „ადამიანურ კომედიად“ ყალიბდებოდა“ (ბორევი 2001: 390). ეს იყო „მკვდარი სულების“, „ცოცხალი გვამების“, „დამცირებულებისა და შეურაცხყოფილების“, „ლარიბი ადამიანების“, აგრეთვე – გორიოების, ჩიჩიკოვების, ობლომოვების სამყარო, მოთხრობილი დინჯი, აუჩქარებელი და დაკვირვებული მანერით. მწერლები უკირკიტებდნენ პრობლემას – „ადამიანი და სამყარო“, რომელიც დღევანდელი გადასახედიდან უკვე შეიძლება გადაინათლოს პრობლემად – „მე და სამყარო“ და განისაზღვროს, როგორც გარეხედვის ყველაზე კრიტიკული პოზიცია მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში**.

* წერილის ვრცელი ვერსია იხ. ირმა რატიანის ნიგნში „ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი“. -თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015. გვ. 108-123.

** აქ, ცხადია, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ის გარემოება, რომ ასახვის რეალისტური მანერით შესრულებული პირველ ტექსად ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“ მიიჩნევა. რაბლეს ეპოქაში ძალზე ნაადრევია რეალიზმის ლიტერატურულ მიმდინარეობაზე საუბარი – ის მხოლოდ XIX საუკუნეში დაიამკვიდრებს

რეალიზმის ეპოქის წამყვანი ლიტერატურული ჟანრები – რომანი, მოთხრობა, პოემა და სხვ. – წარმატებით იყენებენ სატირასა და იუმორს, გროტესკსა და ირონიას, რათა უკეთ გამოხატონ ლიტერატურის პოზიცია: იდეალის აღმოჩენა მხოლოდ არსებულის კრიტიკისა და უარყოფის გზითაა შესაძლებელი! მწერლები ცდილობენ ჩასწვდნენ იდეალს, საამისოდ კი მეტად უნდა შეიჭრან ცხოვრებაში, იქ, სადაც ადამიანი მუდმივ ჭიდილში იმყოფება ისტორიასთან. რეალიზმის კულტურული მისია ხომ ადამიანის ისტორიული დანიშნულებისა და ჰუმანურობის ძიებაა! (ბორევი 2001ბ: 388).

რეალიზმს პოლიტიკურად ინტენსიურ და სოციალურად დიფერენცირებულ ეპოქაში უხდებოდა მუშაობა. მარტივი ფეოდალური სტრუქტურები დიდი ხანია შეცვალა სოციალურად აჭრელებულმა საზოგადოებამ: არისტოკრატის ჩრდილში აქამდე მოკრძალებით მდგარმა ბურჟუაზიამ ისტორიული ძლევამოსილება შეიძინა და მთელი ძალითა და ენერგიით აღიძრა დამსახურებული პატივისცემის მოსაპოვებლად. ღირებულებათა ჭიდილი – ყველა სახისა და სირთულის – კრიტიკული რეალიზმის განმსაზღვრელ მახასიათებლად იქცა: ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობა დაუპირისპირდა არისტოკრატიულს, ფული – გვარსა და წარმომავლობას, სიმდიდრე – საუკუნეობით გამყარებულ ტრადიციასა და ეტიკეტს. სოციალური საკითხი ერთ-ერთ ძირითად პრობლემად ჩამოყალიბდა. გამოიკვეთა კონცეპტუალური ოპოზიციები: ფული/უფულობა, მატერიალური ბედნიერება/სულიერი სიმდიდრით მიღწეული ბედნიერება, „პატიოსანი ფული“/„არაპატიოსანი ფული“...

თავს, მაგრამ რეალიზმი, როგორც მეთოდი, სრულ ასახვას ვპოვებს აღორძინების ეპოქის ამ გენიალური ავტორის თხზულებაში.

კრიტიკული რეალიზმი

დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში ფორმირებული კრიტიკული რეალიზმისთვის (დიკენსი, სტენდალი, ბალზაკი, ფლობერი) ურთულეს პრობლემად ჩამოყალიბდა ადამიანის მიერ ბედნიერებისა და დამოუკიდებლობის მიღწევის შეუძლებლობა ფულის პრიმატზე დაფუძნებულ საზოგადოებაში. ამგვარ საზოგადოებაში ბედნიერების მიღწევა მხოლოდ სიმდიდრის მოხვეჭას უკავშირდება, რაც ან მიუღწეველია, ანაც – სულიერად დამანგრეველი ამაღლებული და სულიერად მდიდარი პიროვნებისთვის... ადამიანის მთავარ ამოცანად ალტერნატივის მიღწევა ისახება: მან ან უნდა ეძიოს ბედნიერება სიმდიდრის მიღმა, ანაც გამდიდრდეს „თეთრი ხელებით“, პატიოსნად. თავისთავად ამგვარი ალტერნატივის უტოპიურობა იქცევა ბურჟუაზიული საზოგადოების მწვავე კრიტიკის იარაღად, საზოგადოებისა, რომელიც აყენებს პიროვნებას ესოდენ მერყევ და უპერსპექტივო მდგომარეობაში“ (ბორევი 2001: 399).

საგულისხმოა, რომ ქართულმა კრიტიკულმა რეალიზმმა, მისი ფორმირების ადრეულ ეტაპზევე, წარმატებით შეითავსა კრიტიკული რეალიზმის დასავლეთ ევროპული გამოცდილება (ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“, გ. ერისთავის „გაყრა“, ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“) და ხედვის არეალში შემოიტანა დიფერენცირებული სოციალური გარემოს აღწერა და ანალიზი, როგორც რეალობის შეფასების უტყუარი კრიტერიუმი.

მთავარ პერსონაჟებად გამიკვეთნენ, ერთი მხრივ, წვრილი ბურჟუები – ვაჭრები, ხოლო მეორე მხრივ, „ახალ დროებას“ ვითომ ფეხანყობილი თავადიშვილები, რომლებმაც თავიანთი საგვარეულო ქონება ქარს გაატანეს, დაივიწყეს ღირსება და ცდილობენ, გადაირჩინონ თავი ახლადგამდიდრებულ ბურჟუებთან ალიანსით.

რას წარმოადგენდა „ბურჟუა“ როგორც კლასი და რამდენად მნიშვნელოვანი იყო ის ქართული მიზნისთვის?

თავის ერთ-ერთ ბოლო ნაშრომში – „ბურჟუა. ისტორიასა და ლიტერატურას შორის“, ეძიებს რა ბურჟუას ცნების ახალ

განმარტებას, ფრანკო მორეტი იმონებს იმანუილ ვალერ-შტეინის ნაშრომს – „ბურჟუა, როვორც კონცეპტი და რეალობა“: „ბურჟუა სადღაც შუაში აღმოცენდა. ის არც გლეხი იყო, არც ფეოდალი და არც – დიდგვაროვანი“ და სწორედ „შუაში-მყოფობა“ იყო ბარიერი, რომლის დაძლევისასაც ის გამუდმებით მიელტვოდა“ (ვალერშტეინი 1988: 98). თუ ბურჟუაზიის კლასის აღმოცენება ეკონომიკური პროცესებით ნაკარნახევი ისტორიული აუცილებლობა იყო, მე-19 საუკუნის შუანლებიდან მან პოლიტიკური მნიშვნელობაც შეიძენდა და აქტიურად ჩაერთო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში (კოკა 1999: 193); ბურჟუას „ახალი მდიდრის“ პირვანდელი სტატუსი, ესოდენ არასასურველი და მიუღებელი თავად ბურჟუებისთვის, სხვა სტატუსებით შეიცვალა – „ენერგიული“, „ნათელი გონების მქონე“, „წესიერი საქმისმწარმოებელი“, „მიზანდასახული“ და სხვ. თუმცაღა, ეს „კარგი“ თვისებები მაინც არასაკმარისად კარგი აღმოჩნდა საიმისოდ, რომ ბურჟუასაგან შექმნილიყო თხრობითი ჟანრის გმირი, ისეთი, როგორიც იყო მეომარი, რაინდი, დამპყრობელი ან ავანტიურისტი – გმირები, რომელთაც ასობით წლების მანძილზე ეყრდობოდა დასავლური ლიტერატურის სიუჟეტები“ (მორეტი 2014: 30). ბურჟუა ვერ იქცა გმირად, არამედ უფრო – ანტიგმირად, რომელმაც ცალკეულ შემთხვევებში დადებითი ინტერპრეტაცია შეიძინა. ასეთი ნარუმატებლობის მთავარი მიზეზი, ალბათ, „იმ უზარმაზარ განხეთქილებაში უნდა ვეძიოთ, რომელიც ძველსა და ახალ მმართველ ძალებს შორის არებობდა: თუკი არისტოკრატიას ეყო თავხედობა, შეექმნა უშიშარი და უნაკლო რაინდების მთელი გალერეა და ამით მოეხდინა საკუთარი თავის იდეალიზაცია, ბურჟუაზიამ ეს არ ჩაიდინა. თავგადასავლის დიადი მექანიზმი თანდათან დაიშალა ახალი ბურჟუაზიული ცივილიზაციით, თავგადასავლის გარეშე კი გმირმა დაკარგა უნიკალურობა, რომელიც მოულოდნელობასთან შეხვედრის ხიბლით იყო განსაზღვრული. რაინდთან შედარებით ბურჟუა არაფრით გამორჩეული და მოუხელთებელი მოჩანდა, ნებისმიერი სხვა ბურჟუების მსგავსი“ (მორეტი 2014: 31)...

მე-19 საუკუნის 50-60-იანი წლების ქართული პროზა და დრამატურგია საერთოდაც შორს იდგა ბურჟუას მომნიშვნეპული

გაგებისაგან. ბურჟუას სოციალურმა კლასმა ჯერ კიდევ ვერ შექმნა საქართველოში ის აუცილებელი დისტანცია, რომელიც უკვე არსებობდა ევროპასა და ამერიკაში „ძალიან მდიდრებსა“ და „ძალიან ღარიბებს“ შორის; არც „მესაკუთრეებისა“ და „საკუთრებას მოკლებული მშრომელების“ ან – „მწარმოებლებისა“ და „მუშა-ხელის“ გაგება იყო დამკვიდრებული*. შესაბამისად, ამ პერიოდის ქართულ მწერლობაში ბურჟუას არ ჰქონდა შეძენილი ისეთი თვისებები, რომლითაც ის დასავლურ მწერლობაში გზის გაკვალვას ცდილობდა – მშრომელი, სერიოზული, განათლებული, გამოსადეგარი, კომფორტის მოყვარული, გავლენიანი**. ქართულ ცნობიერებაში ის ჯერ კიდევ უმნიფარი, უტიფარი, უინტელექტო და უსულგულო დახლიდარი იყო – მხოლოდ დახლიდარი***. მეტიც, დასავლური სამყაროსგან განსხვავებით, სადაც მე-19–მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე ბურჟუა მმართველ კლასად იქცევა, ხოლო ბურჟუას ცნება სოციალური და კულტურული განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს გაივლის, საქართველოს, მისი ისტორიული ფატუმის გამო, თითქმის არ დასცალდება ბურჟუას გააზრების ჩანასახოვანი ფაზის დაძლევა: საზოგადოებრივ-სოციალურ არენაზე მას მარქსისტულ-ბოლშევიკური მოძრაობა და ბოლშევიკური რევოლუციის ზვირთები შათნთქავს, ლიტერატურულ სიბრტყეზე კი ჯერ „ხალხოსნური“, ხოლო მოგვიანებით – სოციალისტური მწერლობის იდეოლოგია დაუპირსიპირდება. და მიუხედავად ამისა, თავისი ისტორიული მოცემულობის ფარგლებშიც კი, ქართული მწერლობა შეძლებს ბურჟუაზიის ფუნქციისა და როლის, აგრეთვე, არისტოკრატიასთან მისი მიმართების ქართული რაკურსის წარმოჩენას; შეიქმნება არაერთი საინტერესო ლიტერატურული ტექსტი, სადაც გამორჩეულ ადგილს უდაოდ დრამატურგიული გამოცდილება დაიკავებს.

ბურჟუას სახე მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ დრამატურგიაში (გ. ერისთავი, ზ. ანტონოვი) ასახვის ირო-

* იხ. ემანუელ ვალერშტეინი, „ბურჟუა როგორც კონცეპტი და რეალობა“ (1988), იურგენ კოკა, ინდრუსტრიული კულტურა და ბურჟუაზიული საზოგადოება“ (1999), ჯემს მილი, „ესხე მთავრობის შესახებ“ (1937) და სხვ.

** მორეტისეული კლასიფიკაცია.

*** კლასიფიკაცია ჩემია.

ნიულ-გროტესკული მანერის ჩარჩოებშია მოქცეული. ცნება ბურჟუა ჩანაცვლებულია ცნებით ვაჭარი, რომელიც ბურჟუას გაგების შედარებით ადრეული და პრიმიტიული მოდელის ექვივალენტია, ხოლო მთავარ ოპოზიციად განსაზღვრულია სოციალური ოპოზიცია: ვაჭარი/თავადი, იგივე – წვრილი ბურჟუა/არისტოკრატია, სადაც ვაჭარი ანუ წვრილი ბურჟუა ფულის პრიმატზე დაფუძნებული ახალი დროების სიმბოლოა, თავადი ანუ არისტოკრატი კი – ისტორიულად, „ძველ დროში“ გამომუშავებული ქართული რაინდული ცნობიერების დევალვაციისა. ქართული დრამატურგია შეურიგებელია როგორც ერთის, ისე – მეორეს მიმართ: მას ჯერ არ სჯერა ბურჟუაზიის, რომელიც ფულით იკვლევს გზას და უკვე აღარ სჯერა არისტოკრატის, რომელმაც დაკარგა ზნეობრივი ორიენტირები. სრულიად ცხადია, რომ ამ სახით არც ერთი მათგანი არ ერგება ქართულ მიზანს.

მაგრამ, მსოფლიო კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკური და ლიტერატურული მოდელი არ რჩება ოდენ სოციალური და ეთიკური პრობლემების ასახვის დონეზე, არამედ – მიზანდასახულად ფართოვდება მსოფლმხედველობრივი ჰორიზონტებისაკენ. რეალისტი მწერლების ხედვის არეალში მოქცეულია ცხოვრება მისი ყველა დეტალითა და პრობლემით – რეალისტები ფართოდ გახელილი თვალეებით შეჰყურებენ ცხოვრებას და ცდილობენ ასახონ ის მაქსიმალური შეგრძნებით. ასე მაგალითად, რუსული კრიტიკული რეალიზმი (გოგოლი, ტურგენევი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი, ჩეხოვი) ამუშავებს პიროვნებისა და სამყაროს გლობალური შეუთავსებლობის პრობლემას: ამ კონცეფციის წიაღში სრულად ვლინდება ადამიანსა და სამყაროს შორის არსებული წინააღმდეგობანი, მაგრამ სამყაროს ბოროტების აღმოფხვრის გზას წარმოადგენს არა ძალადობა, რომელიც ისტორიულად საშიში და გაუმართლებელია, არამედ – მისი გაკეთილშობილების მცდელობა: სხვა გამოსავალს, თუ არა პიროვნების თვითსრულყოფა და ბოროტებაზე შენდობით პასუხი, რუსული რეალიზმი ვერ ხედავს.

ქართველი რეალისტები, „თერგდალეულები“*, კარგად იცნობენ მსოფლიო რეალიზმის ლიტერატურულ კანონს (როგორც ორიგინალური, ისე თარგმნილი ტექსტების მეშვეობით) და მისი ძირითადი წარმომადგენლების ტექსტებს; ახდენენ ისეთი საბაზისო რეალისტური თემების ადაპტირებას, როგორცაა – პიროვნებისა და საზოგადოების გართულებული ურთიერთობები, სოციალური ყოფის დეტალები, ფსიქოლოგიური დილემები და სხვ. რომანტიკოსების მიერ უარყოფილი და ნიველირებული ანმყო თანდათან იბრუნებს პოზიციებს, პოეტი/მწერალი თავბრუდამხვევი სისწრაფით ეშვება „ცოდვილ მინაზე“ და ფარად რეალობას ირგებს. რეალიზმის ეს ფუძემდებლური მახასიათებელი, გამყარებული საერთო ესთეტიკური და პოეტიკური პრინციპებით, გვევლინება კიდევაც მსოფლიო რეალისტური სკოლების, მათ შორის ქართულის, ურთიერთკვეთის მიზეზად. რეალისტი მწერლები – ქართველები, ფრანგები, ინგლისელები, რუსები, გერმანელები თუ სხვ. – ხშირად ერთსა და იმავე კონცეპტებს უტრიალებენ, თითქოს შეთანხმებულად არღვევენ რომანტიკოსების მიერ დამკვიდრებულ ჟანრულ და ნარაციულ სტრატეგიებს.

რეალისტური რომანი და მოთხრობა იპყრობს ლიტერატურულ სივრცეს, პოეტური ჟანრებიდან კი ყველაზე მეტად პოემა ფასობს. ლიტერატურული პროცესი არნახულად გამჭვირვალე და, თანაც, მართვადი ხდება: ავტორის ფიგურა რომანტიკული ბურუსიდან გამოდის და ტექსტში გადაინაცვლებს – რამდენადაც მცირდება მწერლის ბიოგრაფიის როლი მის შემოქმედებაში, იმდენადვე იზრდება მისი შემოქმედების როლი ბიოგრაფიაში. რეალიზმის ეპოქის ავტორი ტექსტის მნიშვნელოვანი ნაწილია, რომელიც ოსტატურად იყენებს ლიტერატურას საჭირობოროტო სოციალ-პოლიტიკური, ეთიკური და მსოფლმხედველობრივი ხასიათის პრობლემების გახშიანების ტრიბუნად. გარეფაქტორების აქტიური ჩართვა ლიტერატურულ პროცესში განსაკუთრებულ მიზანდასახულობას სძენს

* მწერალთა ამ ჯგუფის თითქმის ყველა თვალსაჩინო წარმომადგენელს განათლება მიღებული ჰქონდა სანკტ-პეტერსბურგის უნივერსიტეტში, რაც, წმინდა გეოგრაფიული თვალსაზრისით, გულისხმობდა მდინარე თერგის გადაკვეთას საქართველოდან ჩრდილოეთისაკენ მიმავალ სამხედრო გზაზე.

მათ: ავტორები ყურადღებით უსმენენ ეპოქის ხმებს (ბახტინი).
ონორე დე ბალზაკი, ჩარლზ დიკენსი, ლევ ტოლსტოი, ფიოდორ
დოსტოევსკი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ალექსანდრე
ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა – თავიანთ ეპოქაზე მიყურადებული
ავტორები არიან: მათი შემოქმედების მეტაფორად უფრო „ინ-
ტელექტუალური მგრძნობელობა“ შეიძლება დასახელდეს, ვიდ-
რე – „მგრძნობი- არე ინტელექტი“. რეალისტები არ იფარგლე-
ბიან მხოლოდ საკუთარი აზრით, არამედ, აინტერესებთ სხვათა
აზრიც თავიანთი აზრის შესახებ: მკითხველი აღარ არის გარეშე
მსმენელი, ის ინტელექტუალური პარტნიორია იმ უზარმაზარ
რეალისტურ დიალოგში, რომელსაც ცხოვრება ჰქვია. ლიტერ-
რატურა ორატორული პრაგმატიკის ფაზაში შეაბიჯებს. რო-
მანტიკული ინტროვერტულობა თანდათან ტრანსფორმირდე-
ბა რეალისტურ ექსტრავერტულობაში, ლიტერატურის პოლი-
ტიზაცია და სოციალიზაცია კი მეტი თვალსაჩინოებით ავლენს
ნაციონალურ განსხვავებებს: ქართული რეალიზმი „ქართული
საკითხავითაა“ დატვირთული, რაც XIX საუკუნის მეორე ნახევ-
რიდან გარდაუვლად უკავშირდება ახალი ნაციონალური იდენ-
ტობის ძიებას, როგორც მიზანდასახულობას.

ქვეყნის პოლიტიკური დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა
სწორედ ის ლოკალური პრობლემაა, რომელსაც განსაკუთრე-
ბული სიმტკიცით უტრიალებს კლასიკური რეალიზმის ეპოქის
ქართული მწერლობა და, ამ თვალსაზრისით, ის მსოფლიო რე-
ალიზმის საკმაოდ სპეციფიკურ ფრთას ქმნის.

ქართული რეალიზმი ძალდაუტანებლად ითავსებს რო-
გორც დასავლეთ ევროპულ, ისე რუსულ გამოცდილებას, მაგ-
რამ თავის მთავარ სათქმელად სხვა პრობლემას გამოკვეთს:
**ეროვნული თვითმყოფადობის იდეა არის ქართული კრიტიკუ-
ლი რეალიზმის მთავარი იდეა, რომელიც მოიცავს და ფარავს
მის გზაზე ამოსვეტილ მწვავე სოციალ-პოლიტიკურ პრობლე-
მებს.** ეროვნული თვითმყოფადობის იდეის გააქტიურებისა და
აღორძინების გამო ქართული კრიტიკული რეალიზმი განსა-
კუთრებულ ადგილს იმკვიდრებს რეალისტური მწერლობის სა-
ერთო ევროპულ სივრცეში. ამ თვალსაზრისით საეტაპო მნიშ-
ვნელობას იძენს ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები, „მეფე

დიმეტრი თავდადებული“, აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერის-თავი“, ალექსანდრე ყაზბეგის „ელგუჯა“, ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“ და სხვ.

ქართულ სალიტერატურო არენას თანდათან იპყრობს ისეთი თემები, როგორცაა – ბრძოლა ქვეყნის ღირსებისა და დამოუკიდებლობისათვის; სოციალური პრობლემების მხილება და გამათრახება; გალაშქრება საზოგადოების მერკანტილობის, გულგრილობისა და ინერტულობისადმი და იმ დამლუპველი შედეგებისადმი, რომელიც მათ მოაქვთ; მოწოდება ადამიანის უმაღლესი დანიშნულებისადმი და რეალურ ცხოვრებასთან ადამიანის მიმართების დადგენა. სწორედ ამ თემებზეა დაწერილი „აჩრდილი“, „ოთარანთ ქვერივი“, „განდეგილი“, „გამზრდელი“, „ხევისბერი გოჩა“, „მოძღვარი“, ვაჟა-ფშაველას (და სხვა ავტორების) ლექსები და მოთხრობები და სხვ.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ქართული საზოგადოების რეაქცია რუსულ კოლონიალიზმზე დაუფარავად იცვლის სახეს და რომანტიზმის ხანის გაორებულ, ამბივალენტურ სტატუსს რადიკალური დაპირისპირება ცვლის*: **გაორებული ანტიკოლონიური მოძრაობის ისტორიულად გამომუშავებულ სარწმუნოებრივ სტრატეგიას ეროვნული სტრატეგია ჩანაცვლებს.** შემთხვევით არ ჩაეჭიდება ქართული რეალიზმის ლიდერი, ილია ჭავჭავაძე, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფიგურას – ის ბარათაშვილისტია რუსეთის კოლონიურ პოლიტიკასთან მიმართებაში** და არა მხოლოდ ის: ეროვნული ღირებულებების რეკონსტრუქცია საფუძვლად უდევს ქართველი რეალისტი მწერლების შემოქმედებას (ა. წერეთელი – „განთიადი“, „თორნიკე ერისთავი“; ალ. ყაზბეგი – „ელგუჯა“, „ხევისბერი გოჩა“ და სხვ.).

ეროვნული თვითმყოფადობის იდეის წარმატებით რეალიზებას ემსახურება ქართული კრიტიკული რეალიზმისთვის

* იხ. ი. რატიანი, *რომანტიზმის ხანა*. წიგნში: ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი. თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015.

** ნიკოლოზ ბარათაშვილს ეკუთვნის ცნობილი ფრაზა, რომელიც ილია ჭავჭავაძისა და მისი თანამოაზრეებისათვის დეკლარაციის მნიშვნელობას იძენს: „სახელმწიფოსა სჯულის ერთობა არარას არგებს, ოდეს თვისება ერთა მის შორის სხვადასხვაობდეს“.

ნიშანდობლივი კიდეც ერთი მძლავრი ტენდენცია – სოციალური პრობლემატიკის აქცენტირება. ილია ჭავჭავაძის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე ლუარსაბ თათქარიძისა ამ თვალსაზრისით საეტაპო აღმოჩნდება: მწერალმა შექმნა თუმცაღა უბოროტო, მაგრამ მუქთახორა, ზარმაცი და ინერტული ხასიათი-ტიპი, რომელიც არა მხოლოდ იმიტომაცა საშიში, რომ სოციალურად დრომოჭმული და რეგრესულია, არამედ იმიტომაც, რომ მისი გაძლიერების შემთხვევაში საქართველოს სულ უფრო მეტად გაუჭირდება მისთვის ესოდენ სანუკვარი მიზნის – დამოუკიდებლობის მიღწევა: დამოუკიდებლობის გზა გადის ბძოლაზე, რომლის უნარიც თათქარიძეს და მისნაირებს არ გააჩნიათ. სოციალური პრობლემა არ რჩება ოდენ სოციალური პრობლემის დონეზე, არამედ მიემართება ეროვნული თვითმყოფადობის იდეას, როგორც ქართული კრიტიკული რეალიზმის მთავარ სათქმელს. ამ თვალსაზრისით, ილიას ფრაზა „ჩვენი თავი ჩვენათვე გვეყუდნეს“ ჟღერს როგორც მონოდება.

ეროვნული იდეა ცენტრალურ იდეად განიხილება მწერალთა ახალი, შედარებით რადიკალური დაჯგუფებისთვისაც, რომელიც ქართველი ხალხოსნების (ე.წ. „ნაროდნიკების“) სახელითაა ცნობილი. მიუხედავად მისი დასახელების სიმილარობისა ანალოგიურ ლიტერატურულ სკოლასთან რუსეთში, ის უფრო ევროპეისტული იყო თავისი ამოცანებითა და მიზანდასახულობებით, ვიდრე პრორუსული. ქართულ კრიტიკაში გამყარებული ტრადიციული აზრისაგან განსხვავებით, მიგვაჩინია, რომ ქართველი ხალხოსნების დიდი ნაწილი ევროპულ მეცნიერებასა და კულტურასთან დაახლოებაში ხედავდა ქვეყნის სწორი განვითარების წინაპირობას; მათთვის ეროვნული გრძნობის ღირებულება იმდენად იყო ღირსების მატარებელი, რამდენადაც ის ხალხის ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებას ემსახურებოდა. ხალხოსნებმა თამამად შემოიტანეს ქართულ მწერლობაში გენდერული პრობლემები.

XIX საუკუნის მიწურულისათვის ესოდენ სპექტრული და მრავალფეროვანი ქართული რეალიზმი **გვიანი რეალიზმის** ფაზაში გადაინაცვლებს და ამითაც ის „სოლიდარობას“ უმჯლავნებს ევროპულ ლიტერატურულ პროცესებს: ქართული

ლიტერატურა წარმატებით ეუფლება გვიანი რეალიზმის ეს-
თეტიკას, რომელიც რამდენადმე განსხვავდა კრიტიკული რე-
ალიზმის ძირითადი ტენდენციებისგან.

გვიანი რეალიზმი

რეალისტმა მწერლებმა, რომლებმაც XIX საუკუნის 80-იანი
წლებიდან გვიანი რეალიზმის მგრძობელობაში გადაინაც-
ვლეს (დოსტოევსკი, ჩეხოვი, გი დე მოპასანი), მთელი სისრუ-
ლით შეიმეცნეს ის საშიშროება, რომელიც არნახულად გააქ-
ტიურებულ პოლიტიკურ უტოპიებსა და სამეცნიერო-ტექნიკურ
პროგრესს მოჰქონდა საუკუნეების განმავლობაში შემუშავე-
ბულ და დადგენილ სულიერ ღირებულებათა სისტემისთვის.
განგაშის ზარი რომანტიკოსებმა (მერი შელი – „ფრანკშტიანი“) და
ფილოსოფიის ახალი ტალღის წარმომადგენლებმა შემოჰ-
კრეს: „პირველადი მნიშვნელობის პრობლემას წარმოადგენდა
არა მხოლოდ თანამედროვე მიღწევების შედეგად გამეფებუ-
ლი ძალადობისა და ტერორის ატმოსფერო, არამედ ინდივიდუ-
ალურობის დაკარგვის სახიფათო ტენდენცია „კოლექტიურისა“
და „საყოველთაოს“ წიაღში. შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და
ნიცშეს ფილოსოფიაში ცხადად აისახა კაცობრიობის წინაშე წა-
მომართული ამ საფრთხის სიღრმისეული პროექცია. მათ მოძლ-
ვრებებში გამოიკვეთა ერთსულოვანი აგრესია პოზიტივიზმი-
სა და „მონაგარიშე-ბუხჰალტრული“ ტექნიკური აზროვნების
მიმართ, მწვავედ დაისვა ადამიანის თავისუფალი აქტივობის,
შემოქმედებითი ნებისა და ინდივიდუალური აზროვნების და-
კარგვის პრობლემა... ახალი ფილოსოფიური აზროვნების წი-
ალში ჩამოყალიბდა პესიმისტური განწყობილება, ღრმა სკეფ-
სისი არსებული რეალობისადმი. „სიცოცხლის ფილოსოფიის“
მესვეურთა მიზანს წარმოადგენდა სიცოცხლის გარეგანსაზლ-
ვრულობის იდეის შეცვლა თვითგანსაზღვრულობის იდეით, ანუ
მიმართების – „მე და სამყარო“ – ტრადიციული და რაციონა-
ლური გარეხედვის პოზიციის ტრანსფორმირება გრძობადისა

და აღქმადის პრიმატზე დაფუძნებულ შიგახედვის პოზიციაში. შიგნით და შიგნიდან ხედვის პროექცია წინ წამოსწევდა მე-ს ინდივიდუალურ ასპექტებს, ამკვიდრებდა კონდიციას, რომლის პირობებშიც ადამიანი აღარ სჯერდებოდა უკვე არსებული, გამყარებული, თავისთავადი „სამყაროს რეპროდუცირებას“ და კონცენტრირდებოდა საკუთარი ინდივიდუალური შესაძლებლობებისა და პერსპექტივების რეალიზებაზე... შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს ფილოსოფია სრულ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა XIX საუკუნეში განვითარებულ სოციალისტურ და დემოკრატიულ მოძღვრებებთან, გაბატონებულ მეცნიერულ პროგრესთან და საერთო-რევოლუციურ ატმოსფეროსთან. მათ ნააზრევში ცხადად აისახა არა მხოლოდ ეპოქის კრიზისი, არამედ კრიზისული ეპოქის ჩარჩოებში მოქცეული ადამიანის ტრაგედია“ (რატიანი 2010: 36-40).

სოციალ-უტოპისტების მოძღვრებების, მარქსისა და ენგელსის „ზიარი საკუთრების“ თეორიის, ჩარლზ დარვინის „ევოლუციის თეორიის“, ფიზიკოსთა მიერ ატომის აღმოჩენის, დიდი ქიმიური ძვრებისა და ბიოლოგიური ექსპერიმენტების მონაცვლეობის პირობებში ადამიანები დაეჭვდნენ (რემი დე გურმონი) – ისინი დაეჭვდნენ საკუთარ წარმომავლობასა და წარმავლობაში, ღმერთსა და სამყაროში. იდეალური სამყარო დაინგრა, – აცხადებდა ფრიდრიხ ნიცშე, – „კაცობრიობას გამოეცალა საყრდენი. ადამიანი რჩება ორიენტირების გარეშე, ის რჩება თავისი თავის ანაბარა. ადამიანმა აღარ იცის, თუ რისთვის ცხოვრობს, საით მიდის, არ იცის რით გაამართლოს თავისი მოქმედება და აზროვნება. მას ეუფლება მარტოობის, უპერსპექტივობის, უიმედობის გრძნობა“ (ბუაჩიძე 1970: 26). იდეალური ღირებულებები უფასურდება, „ღმერთი მოკვდა, ღმერთის არსებობით გამართლებული ღირებულებები, რომელთაც ადამიანი აქამდე ეთანხმებოდა, კარგავენ თავის ფასს. ეს კი იმის მაუწყებელია, რომ კართან მომდგარია „ყველა სტუმართაგან ყველაზე შემზარავი“ – ნიჰილიზმი“ (ბუაჩიძე 1970: 26). ნიცშეს ფრაზამ – „ღმერთი მოკვდა“ – გამოხატა ფილოსოფოსის ღრმა პირადული ტრაგედია, ამოზრდილი „ევ-

როპული კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ისტორიული მოძრაობის შინაგანი ლოგიკიდან“ (ბუაჩიძე 1986: 76).

„ჩვენი ეპოქა არის ძველი იდეალების შეცვლა ძალადობით და ეს მხოლოდ მეცნიერების დამსახურებაა“, – შფოთავდა ბერტრან რასელი (ბეიკერი 1990: 64); „სამყარო თავის დასასრულს უახლოვდება, – აცხადებდა შეძრწუნებული შარლ ბოდლერი, – ტექნოკრატია საბოლოოდ გაგვანადგურებს ჩვენ, პროგრესი კი ისეთ სულიერ შიმშილს დასთესს, რომ უტოპისტთა სისხლნაკრავი, ფუქსავატი და არაბუნებრივი ოცნებები მოგონება იქნება მასთან... სამყაროს ნანგრევები საცნაური გახდება არა პოლიტიკური სისტემების ან სხვა რაიმე უბედურების სახით, არამედ ჩვენი გულების სიღრმეებში“ (კუმარი 1991: 117).

ევროპული საზოგადოება აშკარად დადგა ინდივიდუალური ფენომენის ნიველირების საფრთხის წინაშე. შედეგად, დეკადენსი მთელი სისრულითა და ენერგიით მოედო ევროპულ ლიტერატურას, ხოლო კრიტიკულმა რეალიზმმა მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია განიცადა და გვიანი რეალიზმის ფაზაში გადაინაცვლა.

გვიანი რეალიზმის ეპოქის მწერლებმა თითქოს შეიგრძნეს, რომ დრომ შეცვალა ადამიანის „ქიმიური შედგენილობა“! საუკუნეების მანძილზე ლიტერატურაში ჩამოყალიბებული გარეხედვის პერსპექტივა – „ადამიანი და სამყარო“, ანუ „მე და სამყარო“ – ჩაანაცვლა სრულიად განსხვავებულმა შიგახედვის პერსპექტივამ: „ადამიანი სამყაროში და სამყარო ადამიანში“ ანუ „მე სამყაროში და სამყარო ჩემში“. ხედვის ეს პერსპექტივა, დეკადენსის კონცეფციასთან წყვილში, წარმოადგენდა პირდაპირ გზას მოდერნიზმისკენ.

განსაკუთრებული კონტრიბუცია ლიტერატურული ხედვისა და პრინციპების გარდაქმნის ამ რთულ სისტემაში ეკუთვნის ფიოდორ დოსტოევსკის, რომელიც მთელი თავისი არსებით ეწინააღმდეგებოდა ინდივიდუალიზმის დაკარგვის საშიშროებას. მისთვის ახდენილ კომმარს წარმოადგენდა რაციონალიზებული საზოგადოების ჩამოყალიბების პერსპექტივა. საზოგადოების რაციონალიზაცია დოსტოევსკისეული „შეუზღუდავი დესპოტიზმის“ რელევანტური ცნება

იყო, მეცნიერულის, ლოგიკურისა და საყოველთაოს წიაღში სამუდამოდ ჩაკარგული თავისუფლების სინონიმი. „დოსტოევსკი დაჯილდოებული იყო გენიალური ნიჭით, მოესმინა თავისი ეპოქის დიალოგი, – წერდა მიხაილ ბახტინი, – უფრო ზუსტად, მოესმინა თავისი ეპოქა როგორც უზარმაზარი დიალოგი, მოეხელთებინა მასში არა მხოლოდ ცალკეული ხმების ჟღერადობა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, დიალოგური ურთიერთობები ხმათა შორის, მათი დიალოგური ურთიერთქმედება“ (ბახტინი 1972: 150). ეს დამოუკიდებელი, ერთმანეთთან შეურწყმელი და, შესაბამისად, არაინტეგრირებადი ხმები ერთმანეთზე ზედდებით ხასიათდება და არც ერთი მათგანი არ ღალატებს უმაღლეს და საბოლოო ჭეშმარიტებას: ჭეშმარიტება, როგორც მხატვრული ტექსტის კონცეფცია, მხოლოდ ამ ხმათა ყველა პოზიციის, როგორც მრავალხმიანი, პოლიფონიური ჰარმონიის შედეგია. დოსტოევსკის მთავარ აღმოჩენად ადამიანი იქცა, ადამიანი, რომლის სულში, გონებასა და ფსიქიკაში მომხდარი ღრმა ცვლილებები გასაოცარი მრავალფეროვნებით დააფიქსირა ავტორმა.

გვიანი რეალიზმის აღნიშნული თემები XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან გაიჟღერებს ქართულ რეალისტურ მწერლობაში, ისეთ ტექსტებში, როგორიცაა: ილია ჭავჭავაძის „სარჩობელაზედ“, ალ. ყაზბეგის „მოძღვარი“, „მამის მკვლეელი“ და სხვ., ხოლო მოგვიანებით თხრობის განასკუთრებული მანერით გამოიხატება ისეთი მნიშვნელოვანი ავტორის ტექსტებში (მოთხრობებსა და პიესებში) როგორიცაა დავით კლდიაშვილი („სამანიშვილის დედინაცვალი“, „სოლომან მორბელაძე“, „ირინეს ბედნიერება“ და სხვ.). თუკი ილია ჭავჭავაძემ და ალ. ყაზბეგმა ადამიანისა და სამყაროს განხეთქილების თემას ტრაგიკული პათოსი დააფინეს, დავით კლდიაშვილმა სევდიანი ირონიის ფორმა მისცა პროცესს: ანტონ ჩეხოვის მსგავსად, დავით კლდიაშვილის თხზულებებში ადამიანების არა სიკვდილი, არამედ სიცოცხლე იქცა ტრაგედიად!

გვიანი რეალიზმის კონცეპტებისა და თემების სრულად რეალიზების თვალსაზრისით, ქართულ მწერლობაში ფასდა-

უდებელია ვაჟა-ფშაველას როლი და დამსახურება. ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული მემკვიდრეობა თავისი თემებითა და მიზნებით ევროპული გვიანი რეალიზმის ეპოქის ღირებული ქართული რეფლექსიაა, თუმცაღა, ქართული მწერლობის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე დამკვიდრებული ტრადიციის მსგავსად, რეფლექსირების ეს მოდელიც ჩვეული ჩასწორებებითა და სქოლიოებით გამოირჩევა. ვაჟას შემოქმედებაში გვიანი რეალიზმის მიერ გამომუშავებული ახალი ტენდენციები ერწყმის არა მარტო კრიტიკული რეალიზმის წიაღში უკვე გამომუშავებულ ტრადიციას (როგორც ეს ევროპული რეალიზმის წიაღში მოხდა), არამედ ქართულ რეალურ კონტექსტსაც („ქართულ საკითხავს“) და პრობლემების ძალზე საინტერესო სპექტრს გამოკვეთს:

- ადამიანი და მისი მისია სამყაროში;
- სუბიექტის ინდივიდუალური ნება და საზოგადოება;
- „საკუთარი სივრცე“, როგორც ნაციონალური იდენტობის მარკერი.

თუკი ამ კუთხით მივუდგებით ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ცენტრალურ ტექსტებს – „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „გოგოთურ და აფშინა“, „გველის მჭამელი“ და სხვ. – მოგვინევს ვალიაროთ: მიუხედავად განსხვავებული სიუჟეტებისა, მათ ერთმანეთთან აკავშირებს და ადულაბებს უზარმაზარ სამყაროში გამოკეტილი ადამიანის მიერ თავისი მისიის ძიების დაუოკებელი სურვილი, პიროვნული ღირსების დამკვიდრებისთვის ბრძოლის გაუნელებელი ჟინი და „საკუთარ სივრცესთან“ ფატალური იდენტიფიკაციით მოგვრილი დაუმსახურებელი ტკივილი. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ცენტრალურ ტექსტებს ცხადია, განსხვავებული სიუჟეტები აქვს, მაგრამ ერთი საერთო პრინციპი ამთლიანებს: პიროვნებისა და პიროვნული ღირსების დამკვიდრების პრინციპი! ვაჟა-ფშაველას ყურადღების უმთავრეს საგანს ადამიანი წარმოადგენს, სუბიექტი, დამოუკიდებლად მისი რელიგიური მრწამსისა და სოციალური კუთვნილებისა, რომელიც არსებობს გარკვეული საზოგადოების, ანუ ობიექტური გარემოს პირო-

ბებში და ცდილობს დამკვიდრდეს მასში, როგორც ინდივიდუალური პიროვნება. ეთიკური და საზოგადოებრივი Pro et Contra, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა საფუძვლად უდებს თავისი პერსონაჟების ღირებულებათა შკალას, სცდება ვინრო სეპარატიზმის სტანდარტს და ჰუმანიზმის უღრმესი შრეებისაკენ მიემართება. მისი მთავარი პერსონაჟები არ არიან მრავალთაგან ერთ-ერთნი, არამედ ერთნი – მრავალში, ხოლო პიროვნების თავისუფლების ერთადერთ პროექციად სულიერი პროექცია იკვეთება. ვაჟა-ფშაველას ღვანლი, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმდენადვე სასარგებლოა კაცობრიობისათვის, რამდენადაც სასარგებლო და გონივრულია სამშობლოსათვის („კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“).

სწორედ ამ პათოსით შეაბიჯებს ქართული მწერლობა XX საუკუნეში და ბუნებრივად შეუდგება მოდერნისტული ძიებების საერთო ევროპულ გზას*...

დამოწმებანი:

ბახტინი 1972: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-ье. Москва: 1972.

ბახტინი 1986: Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва: 1986.

ბეიკერი 1990: Baker R. S *Brave New World: history, science and dystopia*. G.K.Hall & Co: 1990.

ბორევი 2001: Боров, Ю. Критический реализм XIX века... В кн: Теория литературы, т. IV. Литературный процесс. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.

ბუაჩიძე 1970: ბუაჩიძე თ. „ფრიდრიხ ნიცშე“. წგ-ში: *XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია*. თბილისი: „განათლება“, 1970.

ვალერშტეინი 1988: Wallerstein, Immanuel. The Burgeois (ie) as Concept and Reality. *New Left Review* 1/67 (January-February 1988).

კოკა 1999: Kocka, Jurgen. Middle Class and Authoritarian State: Toward a History of the German Burgertum in the Nineteenth Century // Jurgen, Kocka, *Industrial Culture*

* ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება აღმოჩნდება ის სიძიძის ცენტრი, რომელსაც დაეფუძნება XX საუკუნის ქართული ლიტერატურული პროცესების – თამამი მოდერნისტული ტენდენციებისა თუ ექსპერიმენტების – შინაგანი კავშირი ქართულ კლასიკურ მწერლობასთან.

and Bourgeois Society. Business, Labor and Bureaucracy in Modern Germany, New York/Oxford, 1999.

კუმარი 1991: Kumar K. *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*. T.J. Press Ltd, Padstow: 1991.

მორეტი 2014: Морети, Франко. Буржуа. Между историей и литературой. Москва: Издательство института Гайдара. 2014.

რატიანი 2010: რატიანი ი. *ტექსტი და ქრონოტოპი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.