

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

ქართული ლიტერატურა

ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული
პროცესების პრიზმაში

(შუასაუკუნეებიდან პოსტსაბჭოთა ეპოქამდე)

ნაწილი II

თბილისი
2016

UDC(უაკ)

აღნიშნული პროექტი განხორციელდა შოთა რუსთაველის
ეროვნულ სამეცნიერო ფონდში მოპოვებული გრანტის
„ქართული ლიტერატურა და მსოფლიო ლიტერატურული
პროცესი“ (პროექტი № 31/55) ფარგლებში.

რედაქტორი

ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია:

ივანე ამირხანაშვილი

მაკა ელბაქიძე

გაგა ლომიძე

ოპერატორ-დამკაბადონებელი

თინათინ დუგლაძე

ყდის დიზაინერი

რევაზ მირიანაშვილი

ნიგნის სარედაქციო კოლეგია მადლობას უხდის მხატვარ ლევან ჭოლოშ-
ვილს გამოცემაში მისი ნამუშევრების გამოყენების უფლებისათვის.
ასევე, მადლობას მოვახსენებთ ბატონ თენგიზ მირზაშვილის ოჯახს მხატ-
ვრის ნამუშევრის – „შემოდგომა“ ნიგნში გამოყენების უფლებისათვის.

გამომცემლობა „საარი“, 2016

ISBN 978-9941-461-25-5 (ორივე ტომის)

978-9941-461-27-9 (II ტომის)

შინაარსი

გაგა ლომიძე

ქართული რომანტიზმი:
ტექსტი და კონტექსტი.....5

ირმა რატიანი

რეალიზმის ლიტერატურული
მოდელი ქართულ მწერლობაში.....31

ბელა წიფურია

მოდერნიზმი – კულტურული და
ლიტერატურული სტილი.....47

კონსტანტინე ბრეგაძე

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის
სოციოკულტურული, ესთეტიკური და
პოეტოლოგიური კონტექსტები.....71

ინგა მილორავა

ქართული მოდერნისტული პროზა.....92

გაგა ლომიძე

სიმბოლიზმი და ავანგარდიზმი საქართველოში.....111

მაია ჯალიაშვილი

სოციალისტური რეალიზმი
როგორც დისკურსი.....149

ირმა რატიანი

ქართული მწერლობა კულტურული
იზოლაციის წინააღმდეგ.....164

მანანა კვაჭანტირაძე

ნეორეალიზმის დასავლური მოდელი და
ქართული ლიბერალური დისკურსი.....181

ირმა რატიანი

თანამედროვე ქართული პოეზიის ფორმირება.....211

თამარ ციციშვილი, ირინე მოდებაძე

„ფერისცვალების მოლოდინში“
(80-ანი წლების „ახალგაზრდული“
ქართული პროზა).....221

პირთა საძიებელი.....241

ქართული რომანტიზმი: ტექსტი და კონტექსტი

ტერმინი „რომანტიზმი“ მე-18 საუკუნეში „წარმოსახულის“, „ფანტასტიკურის“ აღსანიშნავად გამოიყენებოდა და უკავშირდებოდა სიტყვა „რომანს“*. თავდაპირველად „რომანი“ რომელიმე რომანულ ენაზე დაწერილ თხზულებას ეწოდებოდა. მე-18 საუკუნეიდან ეს სიტყვა ინგლისურ ლიტერატურაში შუასაუკუნეებისა და აღორძინების ხანის ლიტერატურის აღნიშნავს. ამ პერიოდში „რომანტიკული“ ნიშნავდა არაჩვეულებრივს, საიდუმლოებით მოცულს, სასწაულებრივს, ფანტასტიურს – იმას, რაც „რაციონალურ“ 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. 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 თავისეური გამოვლინება ჰქონდა, 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 ასულდგმულებდა, ბოლოს ტერორსა და ძალადობაში გადაიზარდა. ჯერ რევოლუციის დროს დაინგრა ძველი, თითქოსდა რაციონალურად ორგანიზებული სამყარო (რომელსაც ვხედავდით კლასიციისტიების 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 შლეგელებისა და შელინგის ნააზრევს. სწორედ მათ შეიმუშავეს ამ მიმდინარეობის თეორიული საფუძვლები. მე-18 საუკუნის ბოლოს, მათ თანამედროვე ხელოვნება კლასიციისტურ ხელოვნებას დაუპირისპირეს – ასე გაჩნდა რომანტიკულისა და კლასიკურის ოპოზიცია, რომელიც მთელს ევროპაში პოპულარული გახდა 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 კანტიესული 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.

კლასიციტური ლიტერატურის გმირს რომანტიკოსებმა მეოცნებე დაუპირისპირეს, გონებას – გრძნობების და წარმოსახვის

კულტი. მოთხრობაში „ქვიშის კაცი“, რომელიც ლეო დელიბის 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 ფანტაზიების 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 უკვე თავს 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 საზოგადოებრივ 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 აღმ-

ნიშვნელია. „სამყარო შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც თავისებური კოსმიური ენა, რომლის მეშვეობითაც შეიძლება ვწვდეთ იმას, რაც ჩვეულებრივი ენისთვის დაფარულია (შდრ. ბარათაშვილის: „მწამს, 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 განხორციელებინა, მის შინაგან არსებაში განაგრძობს სიცოცხლეს და მის არსებაშივე იხრჩნება. 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 „მიესაჯა“, 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 კიდეც 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, უესტების „უხამსი“ სითამამე, აშკარა შოკინგი – მაღალი წრის მიერ დაწესებული აკრძალვების ყველა ფორმა პოეტურად აღიქმებოდა. ცხოვრების ამგვარი ნირი დამახასიათებელი იყო ბაირონისთვის“ (ლოტმანი 1994: 29).

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 იდუმალი“ ვხვდებით სტრიქონებს, სადაც ის „სინდისის ხმის“ კონცეპტს ახსენებს: „მას აქეთ ხმა რამ თან სდევს ყოველთა/ ჩემთა ზრახვათა და საწადელთა!./ 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 ცდუნე-

ბა 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 გადწყვეტილი, თუმცა ამის დამადასტურებელი უტყუარი საბუთი არ არსებობს. არც ერთი ქორნილი, ღამისთევა, შეკრება არ იმართებოდა თბილისში, სადაც ახალგაზრდა პოეტს არ ნახავდით. თუმცა ეს არცაა გასაკვირი, წარჩინებული 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. საღამო ისე არ გაივლიდა, სამ-ოთხ ოჯახს არ სწევოდა და ამბები და ჭორები არ გამოეტანა იქედან. ბარათაშვილი მუდმივი სტუმარი და მზიარულების შემტანი იყო ყველგან. ამ შეკრებებზე თამაშობდა ბანქოს, მოილხენდა, ხუმრობდა, ეარშიყებოდა ქალებს. მოგვიანებით თვითონვე წერდა ერთ მეგობარს: „მხოლოდ ტფილისის საუცხოვო საღამოები 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“ გამონვეული.

ერთ წერილში წერს კიდევ: „გუშინ, ერთ საღამოს დროს, წავედი 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; მიმქრალელებული 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 ეგულვის და კარგად ესმის, რომ ის მიუღწეველია. ამავე დროს, არ შეუძლია, რომ ამ მიუღწეველი მიზნისკენ არ ილტვოდეს: „რალაც 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 ნიჟარებზე მისი დანერგვა, ან მისი საშუალებით საკუთარი ფილოსოფიური სისტემის შექმნაა.

ზოგადად, გერმანულ იდეალისტურ ფილოსოფიასთან სოლომონ დოდაშვილის ნააზრევის თანხვედრა ამკარაა.

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 განვყენებით 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 ჩამოვყალიბებთ 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 არსებაა, 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/გადაღახვისკენ/დაძლევისკენ 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, ადამიანის ცხოვრებას მრავალფეროვნად რომ აქცევენ, არის. სწრაფვა იდეალისკენ. ჩვენ ვნახეთ, განვიხილეთ ამაღლებულის განცდა და იდეალისკენ სწრაფვა. ჩვენ უნდა ავიდეთ კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე და დავინახოთ საერთო ორივეს საწყისში, რომელიც მათ გამაშუალებელ ელემენტს შეადგენს. ესაა ლტოლვა უსასრულობისადმი და ამაზე მაღალი ადამიანში არაფერია“, – წერდა 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 („ამაღლებულ ძალთასა გონიერი სული“); 2. აბსოლუტი სხვადასხვა არსებულში („სახეებში“) სხვადასხვა ფორმით („ხარისხით“) ვლინდება; 3. აბსოლუტი ამ საგნებში ვლინდება მარადიულად მოქმედი კანონების მიხედვით“ (კაციაძე ... 2012: 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, ადას-

ტურებს ვახტანგ ორბელიანის განცხადება, რომელსაც ზაქარია ჭიჭინაძე მოიხმობს: „ნიკოლოზ ბარათაშვილი გამოიწურა 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. ადამიანის განსაკუთრებულად, კერძოდ ცნობიერად მსწრაფველ არსებად გააზრება; 6. ადამიანის გაგება, როგორც ზეგრძობადი მიღმური სინამდვილისკენ მსწრაფველი არსებისა; ცნობიერი სწრაფვის გენეზისის რომანტიკული გაგება (რომელიც, თავის მხრივ, ფიხტედან მოდის)“ (კაციაძე ... 2012: 48-49)

„ადამიანი, პოეტის მიხედვით, რაღაც განსაკუთრებულ, მიღმურ და ზეგრძობად 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 დაჩნული!
ანცა რა თვალნი ლაყვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი შენდა
მოისწრაფიან,

მე, შენსა მჭვრეტელს, მავინყდების საწუთროება,
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა.. ეძიებს სადგურს,
ზენაართ სამყოფთ, რომ დაშთოს ის ამოება.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს სტრიქონები მიღმურის წვდომის საშუალებად პირდაპირ ასახელებს ცნობიერ სწრაფვას („ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან“)“ (კაციაძე ... 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 ტოტა-

ლურობად გაიაზრეს. ჰეგელი კი ნაწილებს მთლიანის შემადგენ-
ლად მიიჩნევს, რომლებიც ერთმანეთთან არიან დაკავშირებული“
(ლიმნატისი 2008: 276-277). ამავე რიგის მოვლენაა გერმანულ იდე-
ალიზმთან დაკავშირებული ნატურფილოსოფია, რომელიც ბუნებას
მთლიანობაში განიხილავს და რამაც საფუძველი დაუდო საბუნე-
ბისმეტყველო მეცნიერებებს. რომანტიკოსების და იდეალისტები-
სთვის უსასრულო მთლიანობა იგივე უსასრულო სიცოცხლე იყო, რაც
ბუნებაში სასრული საგნებით ვლინდება. აქედან გამომდინარე,
უსასრულობის მიღწევა სასრულის წვდომის შედეგად იყო შესაძ-
ლებელი. ტოტალობის, უნივერსალობისკენ სწრაფვა გამოიხატება
სახელწოდებებსა თუ დისციპლინების გაერთიანებაში, მაგალი-
თად, ნოვალისის ნაშრომში „უნივერსალური გეგმა“; ან, თუნდაც,
გოეთეს გამონათქვამში „მსოფლიო ლიტერატურები“, რაც მსოფ-
ლიოს ლიტერატურების ერთიანობას გულისხმობდა.

სწორედ ნაწილის მთელის შემადგენლად წარმოდგენას ითვა-
ლისწინებს სინეკდოქე, როგორც ასეთი. სოლომონ დოდაშვილი მი-
სი განმარტებისას წერდა: „სინეკდოხას განმარტებისას ს. დოდაშ-
ვილი წერს: “სინეკდოხა არს ტროპი, რომელსაცა შინა დაიდების
ყოვლადი ნაცვლად კერძოისა თვისისა, ნათესავი ნაცვლად სახე-
ლისა და უკუქცევით. მაგ.: მოკვდავი ნაცვლად კაცისა“. სინეკდო-
ქეს დოდაშვილისეული განმარტების საფუძველზე, კ. კაციტაძე და
კ. ჯამბურია ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ამგვარი კონსტრუქცი-
ების სიხშირეზე მიუთითებენ: ამგვარ კონსტრუქციებს ხშირად
ნიკოლოზ ბარათაშვილიც იყენებს: „მოკვდავსა ენას არ ძალუძს
უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა“, ან: „მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახს,
მოკვდავნი განგებას ციურს!“ (კაციტაძე ... 2012: 55)

ჩანართი: ტექსტის ანალიზი/პარალელები

იმის დასადგენად, თუ, ერთი მხრივ, რა მიმართებაა რომან-
ტიზმამდელ განმანათლებლურ პოზიციასა და თვით მას და, მეორე
მხრივ, ევროპულ და ქართულ რომანტიკულ მსოფლმხედველობას
შორის, პარალელურად განვიხილოთ ორი ლექსი – გოეთეს „ტყის
მეფე“ და ბარათაშვილის „ხმა იდუმალი“. დავინახავთ, რომ „ტყის

მეფე“ ასეთი ფრაზით იწყება: “Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?”. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის „ხმა იდუმალი“ პირველი სტრიქონი ასეთია: „ვისი ხმა არის ეს საკვირველი?“ არის უდავო თანხვედრა ამ ორ ლექს შორის, არა პოეტური ლექსიკის, არამედ კონცეპტუალური თვალსაზრისით. გოეთეს „ტყის მეფე“ რომანტიზმზე გადასვლის ეტაპის მომასწავებელია, სადაც მამის პოზიცია განმანათლებლობისთვის დამახასიათებელი რაციონალიზმითაა დადღასმული, 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 ნყურვილი 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 ნუთისოფელი,/ დაეშთე 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 სდევეს ყოველთა/ ჩემთა ზრახვათა და სანადელთა!../ ნუთუ ხმა ესე არს ხმა დეენისა/ შეუნყალისა სინიდისისა?“. 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 სუპერეგოა, სადაც ისევე როგორც „ტყის მეფეში“ ტყის მეფის და მამის პოზიციები, ერთმანეთს უპირისპირდება ცდუნება

და ტაბუ, რასაც, ერთი მხრივ, კასტრაციის კომპლექსამდე და მეორე მხრივ – სუპერეგომდე 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 ამაღლის სახით ვლინდება, რომელსაც ყოველისმცოდნე 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 ყარბი, როგორც მარტოობის და ბუნდოვანი მომავლის გამოხატულება, სადაც ღმერთის შეცნობისადმი ადამიანის ირაციონალური სურვილი იკვეთება. ყარბის თვალწინ გადაშლილია გაურკვეველი მომავალი – უფსკრული, რომლისკენ გადასადგმელადაც 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 ველარ 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 მსხვერვეთი დამთავრდა. სულის ერთი ნაწილი, რომელიც მოსვენებას არ აძლევს გმირს და იდეალისკენ მოუწოდებს, მისი მეორე ნაწილის აღშფოთებას იწვევს, რომელიც დაღალა უსაზღვროებისკენ ლტოლვამ და ობივატელური სიმშვიდისკენ გადაიხა\რა“ (ნაკუდაშვილი 2010: 51) ბარათაშვილის „ხმა იდუმალში“ გვხვდები\ბა 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 მინიშნება-საც 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 მიღ-მა 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 იდე-ალიზმში ტრანსცენდენტალური კონსტრუირება ეწოდება. ამით რომანტიზმი ემიჯნება შუა საუკუნეების თვალსაზრისს, რომლის თანახმადაც საგნები ადამიანს ისე ეცხადებიან, როგორც „თავის-თავად“ 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 განმეინდა 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 ცოდვითდაცემის 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 გამოორიცხავთ და გნოსტიკურად აღიარებთ, რომ სამყარო ბოროტების და სიკეთის მუდმივი ბრძოლაა, მაშინ პასუხისმგებლობა ადამიანზე გადადის. ინდივიდს რომან-



უილიამ ბლეიკი. „ცოდვა და ევას დაცემა“. 1808 წ.
(ილუსტრაცია მილტონის „დაკარგულის სამოთხისათვის“)

ტიზმში 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 ინვევდა 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 თეატრალურობისგან 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, თუმც გულწრფელი ჩემი ჰანგი“); ან სტრიქონებში: „უკან წაიღეთ რომანსების ტკბილი ტყუილი,/სიცრუის ხლართი უგნურობის გამონა-

გონი, / სულისშემკვრელი 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 ანტითეატრობა, 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 განმარტობას: „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 ბარათაშვილის 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 მტრედებივით 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 წოდებრივ პრივილეგიებთან იგივედება (შათირიშვილი). თუმცა ამ მხრივ, სიღრმისეული ხედვით და გლობალური მსოფლშეგრძნებით გამონაკლისია ბარათაშვილი.

ამგვარი ჰეროიკული გაქცევა ანათესავებს ბაირონის პოეზიასთან ბარათაშვილის ლექსებს, განსაკუთრებით „მერანის“ სტრიქონებს და „ევთანაზიის“ შემდეგ ფრაგმენტს: „ნუ მოვლენ მაშინ მეგობრები ან მემკვიდრენი,/იქ ან სატირლად ან ქონების დასატაცებლად,/ნუ მოვა სატრფოც გაშლილი თმით და ცრემლისდენით,/თავისი განცდის გულწრფელობის დასამტკიცებლად“. ორივე შემთხვევაში გაქცევის და თავგანწირვის ჰეროიკული მოტივი მის ბაროკალურობაზე მიუთითებს, სადაც ღირსება, სხვისი თვალით 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 მგრძნობელობის გავლენა ჩანს („ჯობს ნაპერწკლიან ღვინით ხშირად რომ ამავსებდე,/ვიდრე ბუდობდნენ ჩემში მინის ჭია-მატლები“) – 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 მოაწყო 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 მამამისს 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. მატერი-

ალური 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 მდგომარეობას 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 კაენს 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 ახდენს და ამისი ეშინია.

ბოროტება იწყება 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 გააცნობიეროს 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 მონონს ვერთერს ახალ გარემოში, სადაც თავიდან სამუშაოდ ჩადის. აქვეა ლოტე, რომლის კეთილშობილებაც, დაძმებისადმი 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, ვიღაცეები იღუპებიან. ირკვევა, რომ მშვენიერი ლოტეც სინამდვილეში არც ისე მშვენიერია. ირკვევა, რომ ლოტე საბედისწერო ქალია. ვერთერი ხვდება ახალგაზრდა კაცს, რომელიც ჭკუიდან შემლილია. 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 ნყვილი ვერთერს 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 1975: Abrams M. H. *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. Oxford: University Press; 1975

ბრეგაძე 2012: ბრეგაძე კ. *გერმანული რომანტიზმი*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2012.

დოდაშვილი 1986: დოდაშვილი ს. *საიუბილეო კრებული*. მიძღვნილი ს. დოდაშვილის დაბადების 180 წლისთავისადმი. თბილისი: თსუ გამ-ბა, 1986.

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

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

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

ლიმნატისი 2008: Limnatis, Nectarios G. *German Idealism and the Problem of Knowledge: Kant, Fichte, Schelling, and Hegel Series: Studies in German Idealism*. Vol. 8, Springer 2008.

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

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

ლომიძე 1998: ლომიძე თ. *ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური სტილის პრობლემა*. ახალი პარადიგმები, I. 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. თბილისი: 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 – ფიხტი და ბარათაშვილი*. სემიოტიკა, 2. თბილისი: 2007.

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

ნაკუდაშვილი 2010: ნაკუდაშვილი ნ. *ლიტერატურული მიმდინარეობები*. თბილისი: 2010.

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

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

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).

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

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

შათირიშვილი 2010: შათირიშვილი ზ. *ქართული ლექსი ნაციონალიზმის ხანაში: 1859 – 1916*. სემიოტიკა. 1. თბილისი: 2010.

რეალიზმის ლიტერატურული მოდელი 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 – აღავსებს 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“, „ღარიბი 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*.

* 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 დაიკვიდრებს თავს, მაგრამ რეალიზმი, როგორც მეთოდი, სრულ ასახვას ჰპოვებს აღორძინების ეპოქის ამ გენიალური ავტორის თხზულებაში.

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“...

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 ბედ-

ნიერება 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 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 გამოიკვეთნენ, 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 იმონმებს იმანუილ ვალერშტიინის ნაშრომს – „ბურჟუა, როგორც კონცეპტი და რეალობა“: „ბურჟუა სადღაც შუაში აღმოცენდა. ის არც გლეხი იყო, არც ფეოდალი და არც – დიდგვაროვანი“ და სწორედ „შუაშიმყოფობა“ იყო ბარიერი, რომლის დაძლევისაც ის გამუდმებით მიეღწეოდა“ (ვალერშტიინი 1988: 98). თუ ბურჟუაზიის კლასის აღმოცენება ეკონომიკური პროცესებით ნაკარნახევი ისტორიული აუცილებლობა იყო, მე-19 საუკუნის შუაწლებიდან მან პოლიტიკური მნიშვნელობაც შეიძინა 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 აღმოჩნ-

ნდა საიმისოდ, რომ ბურჟუასაგან შექმნილიყო თხრობითი ჟანრის გმირი, ისეთი, როგორც იყო მეომარი, რაინდი, დამპყრობელი ან ავანტიურისტი – გმირები, რომელთაც ასობით წლების მანძილზე ეყრდობოდა დასავლური ლიტერატურის სიუჟეტები” (მორეტი 2014: 30). ბურჟუა არ იყო გმირი, არამედ უფრო – ანტიგმირი, 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 გაღერება 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 გამოჩნეული და მოუხელთებელი მოჩანდა, ნებისმიერი სხვა ბურჟუების მსგავსი” (მორეტი 2014: 31)...

მე-19 საუკუნის 50-60-იანი წლების ქართული პროზა და დრამატურგია ჯერ შორს იდგა ბურჟუას მომნიშვნეული გაგებისაგან. ბურჟუას სოციალურმა კლასმა ჯერ ვერ შექმნა საქართველოში ის აუცილებელი დისტანცია, რომელიც უკვე არსებობდა ევროპასა და ამერიკაში „ძალიან მდიდრებსა“ და „ძალიან ღარიბებს“ შორის; არც „მესაკუთრებისა“ და „საკუთრებას მოკლებული მშრომლების“ ან - „მწარმოებლებისა“ და „მუშა-ხელის“ გაგება იყო დამკვიდრებული*. შესაბამისად, ამ პერიოდის ქართულ მწერლობაში ბურჟუას ჯერ არ ჰქონდა შექმნილი ისეთი თვისებები, როგორცაა – მშრომელი, სერიოზული, განათლებული, გამოსადეგარი, კომფორტის მოყვარული, გავლენიანი**. ის ჯერ კიდევ უმნიშვარი, უტიფარი, უინტელექტო და უსულგულო დახლიდარი იყო – მხოლოდ დახლიდარი***. მეტიც, დასავლური სამყაროსგან განსხვავებით, სადაც მე-19-მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე ბურჟუა მმართველ

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

** მორეტისეული კლასიფიკაცია.

*** კლასიფიკაცია ჩვენია.

კლასად იქცევა, ხოლო ბურჟუას ცნება სოციალური და კულტურული განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს გაივლის, საქართველოს, მისი ისტორიული ფაქტუმის გამო, თითქმის არ დასცალდება ბურჟუას გააზრების ჩანასახოვანი ფაზის დაძლევა: საზოგადოებრივ-სოციალურ არენაზე მას მარქსისტულ-ბოლშევიკური მოძრაობა და ბოლშევიკური რევოლუციის ზვირთები შათნთქავს, ლიტერატურის 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; ეიქმნება 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 ირონიულ-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 დევეალვაციისა. 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, კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკური და ლიტერატურული მოდელი არც დასავლურ და არც ქართულ სინამდვილეში არ რჩება ოდენ სოციალური პრობლემების ასახვის დონეზე, არამედ – მიზანდასახულად ფართოვდება ახალი ჰორიზონტებისაკენ. რეალისტი მწერლების ხედვის არეალში მოქცეულია ცხოვრება მისი

ყველა დეტალითა და პრობლემით – რეალისტები ფართოდ გახელილი თვალებით 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 ადამიანისა და სამყაროს შორის არსებული წინააღმდეგობანი, მაგრამ სამყაროს ბოროტების აღმოფხვრის გზას წარმოადგენს არა ძალადობა, რომელიც ისტორიულად სამიში 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 – გოგოლის, ზოლას, ბალზაკის, დიკენსის, ნეკრასოვის, ტოლსტოის, ტურგენევის, დოსტოევსკისა და სხვათა 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 აწმყო თანდათან იბრუნებს პოზიციებს, პოეტი/მწერალი თავბრუდამხვევი სისწრაფით ეშვება „ცოდვილ მიწაზე“ და ფარად რეალობას ირგებს. რეალიზმის ეს ფუძემდებლური მახასიათებელი, გამყარებული საერთო ესთეტიკური და პოეტიკური პრინციპებით, გვევლინება კიდევაც მსოფლიო რეალისტური სკოლების, მათ შორის ქართულის, ინტერაქციის 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

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

სივრცეს, პოეტური ჟანრებიდან კი ყველაზე მეტად პოემა ფასობს. ლიტერატურული პროცესი არნახულად გამჭვირვალე და, თანაც, მართვადი ხდება: ავტორის ფიგურა რომანტიკული ბურჟუაზიიდან 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 საჭირბოროტო სოციალ-ეროვნული, ეთიკური და მსოფლმხედველობრივი ხასიათის პრობლემების გახმიანების ტრიბუნად. გარეფაქტორების აქტიური ჩართვა ლიტერატურულ პროცესში განსაკუთრებულ მიზანდასახულობას სძენს 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 „ინტელექტუალური მგრძნობელობა“ შეიძლება დასახელდეს, ვიდრე – „მგრძნობიარე ინტელექტი“. რეალისტები არ იფარგლებიან 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. ლიტერატურა ორატორული პრაგმატიკის ფაზაში შეაბიჯებს. რომანტიკული ინტროვერტულობა თანდათან ტრანსფორმირდება რეალისტურ ექსტრავერტულობაში, ლიტერატურის პოლიტიზაცია და სოციალიზაცია კი მეტი თვალსაჩინოებით ავლენს ნაციონალურ განსხვავებებს: ქართული რეალიზმი „ქართული საკითხავითა“ დატვირთული, რაც XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან გარდაუვლად უკავშირდება ახალი ნაციონალური იდენტობის ძიებას, როგორც მიზანდასახულობას.

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

ქართული რეალიზმი ძალდაუტანებლად ითავსებს როგორც დასავლეთ ევროპულ, ისე რუსულ გამოცდილებას (ლ. არდაზიანის

„სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“, გ.ერისთავის „გაყრა“, ი. ჭავჭავაძის „სარჩობელაზედ“), მაგრამ თავის მთავარ სათქმელად სხვა პრობლემას გამოკვეთს: ასახვის რეალისტური მანერის მრავალნაირ შესაძლებლობებს საქართველოსათვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი ნაციონალური იდენტობისა და ეროვნული საკითხის გადაჭრის საქმეში! **ეროვნული თვითმყოფადობის იდეა არის ქართული კრიტიკული რეალიზმის მთავარი იდეა, რომელიც მოიცავს და ფარავს მის გზაზე ამოსვეტილ მწვავე სოციალ-პოლიტიკურ პრობლემებს.** ეროვნული თვითმყოფადობის იდეის გააქტიურებისა და აღორძინების გამო ქართული კრიტიკული რეალიზმი განსაკუთრებულ ადგილს იმკვიდრებს რეალისტური მწერლობის საერთო ევროპულ სივრცეში. ამ თვალსაზრისით საეტაპო მნიშვნელობას იძენს ისეთი ტექსტები, როგორებიცაა ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“, აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავი“, ალექსანდე ყაზბეგის „ელგუჯა“ და სხვ.

ქართული კრიტიკული რეალიზმის ეროვნულის თვითმყოფადობის იდეა პირდაპირ კავშირშია „კავკასიელის“ ცნების ისტორიული ღირებულების აღორძინებასთან, რომელმაც მნიშვნელოვანი დევალვაცია განიცადა XIX საუკუნის დასაწყისში, რომანტიზმის ამბივალენტურ ეპოქაში, ცხადი გახდა, რომ თუკი საქართველო გაემიჯნება კავკასიის დარჩენილ რეგიონებს, ის აღმოჩნდება იზოლაციაში, პირისპირ „რუსულ დათვთან“, რომელიც XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან განსაკუთრებით ააქტიურებს თავის იმპერიალისტურ გეგმებს საქართველოსა და კავკასიაში. ამ ფონზე აკაკი წერეთლის ლექსი „შამილის სიზმარი“ (1859 წ.) უღერს როგორც მიმართვა და პოზიცია: შემთხვევითი არ არის, რომ აკაკი სწორედ ამ ლექსს გადაუგდებს ხელთათმანივით ქართველ რომანტიკოს პოეტს და რუსული არმიის გენერალს, გრიგოლ ორბელიანს, რითაც ხაზს გაუსვამს „შვილთა“ ბანაკის „მამებისაგან“ განსხვავებულ პოზიციას კავკასიის საკითხთან მიმართებაში. ვითარებას გაამწვავებს ალ. ყაზბეგი, ხაზგასმულად გადაანაცვლებს რა აღნიშნული პრობლემის ლიტერატურულ ინტერპრეტაციას ანტირუსულ სიბრტყეზე: მის ტექსტებში ცხადად გამოიკვეთება ტრაგიკული შიში იმ ნაციონალდმი, რომელიც „უცხო“ ენით, ზნეობითა და წესჩვეულებებით იჭრება საქართველოსა და, ზოგადად, კავკასიის

ტერიტორიაზე; რუსულ მმართველობასთან დაკავშირებული პერსონაჟები იმთავითვე უარყოფით კონტექსტშია გააზრებული, ან, პირიქით, თუკი პერსონაჟი უარყოფითია, ის აუცილებლად არის დაკავშირებული რუსულ კონტექსტთან, სამაგიეროდ, კავკასიის მთიანი რეგიონის ხალხები უპირატესად გამირობასთან, თავდადებასთან, კეთილშობილებასთან, სიყვარულთან ასოცირდება. იგივე ტენდენციას შეიძლება დავაკვირდეთ აკაკი წერეთლის პოემაში „გამზრდელი“, რომელშიც აფხაზი დადებითი პერსონაჟიც არის და უარყოფითიც, ხოლო მათი ბრძენი აღმზრდელი სულაც ყაბარდოელია*. ნურც ვაჟა-ფშაველას მუცალსა და ჯოყოლას და მათდამი ქართველ მთიელთა დამოკიდებულებას დავივნიყებთ. ეთიკური და საზოგადოებრივი Pro et Contra, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა საფუძვლად უდებს თავისი პერსონაჟების ღირებულებათა შკალას, სცდება ვინრო სეპარატიზმის სტანდარტს და ჰუმანიზმის უღრმესი შრეებისაკენ მიემართება. ქართველი რეალისტებისათვის ესოდენ მტიკინეულ „კავკასიის თემას“ მხატვრული ვირტუოზულობით დააგვირგვინებს იაკობ გოგებაშვილი ტექსტში „იავნანამ რა ჰქმნა?“, როდესაც ქართული ოჯახის ტრაგიკული ხვედრის ფონზე გამწვავებული ეთნიკური დაპირისპირება ქართველებსა და ლეკებს შორის მოთხრობის ბოლოს საყოველთაო ჰარმონიასა და იდილიაში გადაიზრდება. ამრიგად, XIX საუკუნის ქართული საზოგადოების რეაქცია რუსულ კოლონიალიზმზე დაუფარავად იცვლის სახეს და რომანტიზმის ხანის ამბივალენტურ სტატუსს რადიკალური დაპირისპირება ცვლის: **ანტიკოლონიური მოძრაობის ისტორიულად გამომუშავებულ სარწმუნოებრივ სტრატეგიას ეროვნული სტრატეგია ჩაანაცვლებს**. 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

* საგულისხმოა, რომ რეალისტი ავტორი, რომელიც ტრადიციულად ეთიკური და ზნეობრივი ნორმების მკაცრ რეგულატორად გვევლინება ტექსტში, არც ერთხელ არ ახდენს ეთნიკური სხვაობების აქცენტირებას.

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

რეალისტი მწერლების შემოქმედებას (ი. ჭავჭავაძე – „აჩრდილი“, „მეფე დემეტრე თავდადებული“; აკ წერეთელი – „განთიადი“, „თორნიკე ერისთავი“; ალ. ყაზბეგი – „ელგუჯა“, „ხევისბერი გორჩა“ და სხვ.).

ეროვნული თვითმყოფადობის იდეის წარმატებით რეალიზებას ემსახურება ქართული კრიტიკული რეალიზმისთვის პირველი ნიშანდობლივი მძლავრი ტენდენციაც – 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 იმიტომაც 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.

ეროვნული იდეა ცენტრალურ იდეად განიხილება მწერალთა ახალი, შედარებით რადიკალური დაჯგუფებისთვისაც, რომლებიც ქართველი ხალხოსნების (ე.წ. „ნაროდნიკების“) სახელითაც ცნობილი. მიუხედავად მისი დასახელების სიმილარობისა ანალოგიურ ლიტერატურულ სკოლასთან რუსეთში, ის უფრო ევროპეისტიული იყო თავისი ამოცანებითა და მიზანდასახულობებით, ვიდრე პრორუსული. 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



ილია ჭავჭავაძე – „კაცია-ადამიანი?!“
ჰენრიკ ჰრინდესკი

გადანაცვლებს და ამითაც ის „სოლიდარობას“ უმჯლავნებს ევროპულ ლიტერატურულ პროცესებს: ქართული ლიტერატურა წარმატებით ეუფლება გვიანი რეალიზმის ესთეტიკას, რომელიც რამდენადმე განსხვავდა კრიტიკული რეალიზმის ძირითადი ტენდენციებისგან.

რეალისტმა მწერლებმა, რომლებმაც XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან გვიანი რეალიზმის მგრძნობელობაში გადანაცვლეს (დოსტოვესკი, ჩეხოვი, გი დე მოპასანი), მთელი სისრულით შეიმეცნეს ის საშიშროება, რომელიც არნახულად გააქტიურებულ პოლიტიკურ უტოპიებსა და სამეცნიერო-ტექნიკურ პროგრესს მოჰქონდა საუკუნეების განმავლობაში შემუშავებულ და დადგენილ სულიერ ღირებულებათა სისტემისთვის. განგაშის ზარი რომანტიკოსებმა (მერი შელი – „ფრანკეშტაინი“) და ფილოსოფიის ახალი ტალღის წარმომადგენლებმა შემოჰკრეს: „პირველადი მნიშვნელობის პრობლემას წარმოადგენდა არა მხოლოდ თანამედროვე მიღწევების შედეგად გამეფებული ძალადობისა და ტერორის ატმოსფერო, არამედ ინდივიდუალურობის დაკარგვის სახიფათო ტენდენცია „კოლექტიურისა“ და „საყოველთაოს“ წიაღში. შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს ფილოსოფიაში ცხადად აისახა კაცობრიობის წინაშე წამომართული ამ საფრთხის სიღრმისეული პროექცია. მათ მოძღვრებებში გამოიკვეთა ერთსულოვანი აგრესია პოზიტივიზმისა და „მონაგარიშე-ბუხპალტრული“ ტექნიკური აზროვნების მიმართ, მწვავედ დაისვა ადამიანის თავისუფალი აქტივობის, შემოქმედებითი ნებისა და ინდივიდუალური აზროვნების დაკარგვის პრობლემა... ახალი ფილოსოფიური აზროვნების წიაღში ჩამოყალიბდა პესიმისტური განწყობილება, ღრმა სკეფსისი არსებული რეალობისადმი. „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ მესვეურთა მიზანს წარმოადგენდა სიცოცხლის გარეგანსაზღვრულობის იდეის შეცვლა თვითგანსაზღვრულობის იდეით, ანუ მიმართების – „მე და სამყარო“ – ტრადიციული და რაციონალური გარეხედვის პოზიციის ტრანსფორმირება გრძნობადისა 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 „სამ-

ყაროს 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).

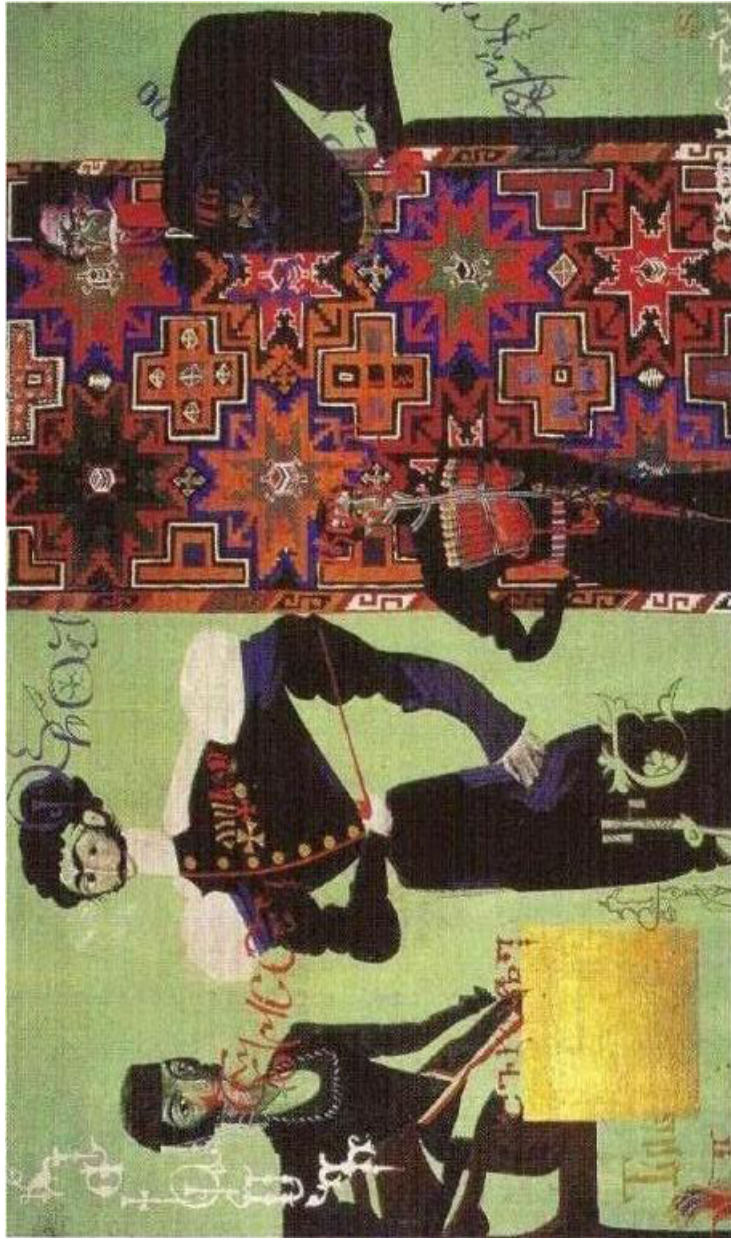
სოციალ-უტოპისტების მოძღვრებების, მარქსისა და ენგელსის „ზიარი საკუთრების“ თეორიის, ჩარლზ დარვინის „ევოლუციის თეორიის“, ფიზიკოსთა მიერ ატომის აღმოჩენის, დიდი ქიმიური ძვრებისა და ბიოლოგიური ექსპერიმენტების მონაცვლეობის პირობებში ადამიანები დაექვედნენ (რემი დე გურმონი) – ისინი დაექვედნენ საკუთარ წარმომავლობასა 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 მაუნყებელია, რომ კართან მომდგარია „ყველა სტუმართაგან ყველაზე შემზარავი“ – ნიჰილიზმი“ (ბუაჩიძე 1970: 26). ნიცშეს ფრაზამ – „ღმერთი მოკვდა“ – გამოხატა არა თავგადაკლული ათეისტის სულისკვეთება, არამედ ფილოსოფოსის ღრმა პირადული ტრაგედია, ამოზრდილი „ევროპული 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, დეკადანსი 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, დეკადანსის 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 კოშმარს 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, – ფუროზუსტად, 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, შესაბა-



ლევან ქოღოშვილი. ქართული არისტოკრატია



ლევან შალვაშვილი. ქართული არისტოკრატია

მისად, არაინტეგრირებადი ხმები ერთმანეთზე ზედდებით ხასიათდება და არც ერთი მათგანი არ ღალადებს უმაღლეს და საბოლოო ჭეშმარიტებას: ჭეშმარიტება, როგორც მხატვრული ტექსტის კონცეფცია, მხოლოდ ამ ხმათა ყველა პოზიციის, როგორც მრავალხმიანი, პოლიფონიური ჰარმონიის შედეგია. დოსტოევსკის მთავარ აღმორჩენად 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 „მოდღვარი“, „მამის მკვლელი“ 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 ტრაგედია!

გვიანი რეალიზმის კონცეპტებისა და თემების სრულად რეალიზების თვალსაზრისით, ქართულ მწერლობაში ფასდაუდებელია ვაჟა-ფშაველას როლი და დამსახურება. ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული მემკვიდრეობა თავისი თემებითა და მიზნებით ევროპული გვიანი რეალიზმის ეპოქის ღირებული ქართული რეფლექსიაა. ვაჟას შემოქმედება ნასაზრდოებია როგორც პროგრესული ფილოსოფიური და ლიტერატურული პრინციპებით (ადამიანის შინაგან, სულიერ-ფსიქოლოგიურ შრეებში ჩაღრმავება, ადამიანისა და სამყაროს რთულ ურთიერთდამოკიდებულებაზე ფიქრი), ისე – ქართული მითოლოგიური და ფოლკლორული ტრადიციებით: ის სრულად აირეკლავს მითოლოგიური არქეტიპების გავლენას ლიტერატურაზე და წარმოაჩენს ხალხური სიტყვიერების არა მხოლოდ მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების, არამედ ყოფითი კულტურისა და მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენათა

ასახვის ფუნქციას მხატვრულ ტექსტებში*. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ცენტრალურ ტექსტებს – „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „გოგოთურ და აფშინა“, „გველის მჭამელი“ და სხვ. – 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 პირობებში და ცდილობს დამკვიდრდეს მასში, როგორც ინდივიდუალური პიროვნება. ისინი 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 საერთოევროპულ გზას**...

დამოწმებანი:

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

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

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

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

* ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში რეფლექსირდება ქართული კულტურის უძველესი არქეტიპული შრეები.

** ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება აღმოჩნდება ის სიმძიმის ცენტრი, რომელსაც დაეფუძნება XX საუკუნის ქართული ლიტერატურული პროცესების – თამამი მო-დერნისტული ტენდენციებისა თუ ექსპერიმენტების – მინაგანი კავშირი ქართულ კლასიკურ მწერლობასთან.

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

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

კოკა 1999: Jurgen, Kocka. Middle Class and Authoritarian State: Toward a History of the German Burgertum in the Nineteenth Century // Jurgen, Kocka, Industrial Culture 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 2010ა: რატიანი ი. *ტექსტი და ქრონოტოპი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტი გამომცემლობა, 2010.

მოდერნიზმი – კულტურული და ლიტერატურული სტილი

მოდერნიზმი, მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდან მოყოლებული და დღემდეც, თანამედროვე დასავლური ცივილიზაციის კულტურული და ცნობიერი პროცესებისთვის უპირატესი მნიშვნელობის მქონე კულტურული სტილია. ამავე პერიოდიდან, დასავლური ცივილიზაცია – მისი სოციალური ნორმები, ეთიკური ღირებულებები, პოლიტიკური სისტემები, ეკონომიკური და სახელმწიფოებრივი მოწყობის პრინციპები, სამეცნიერო-ტექნოლოგიური ამოცანები – მამოდელირებელი გახდა მთელი მსოფლიოსთვის და გამოკვეთა კაცობრიობის განვითარების ძირითადი მიმართულებები. შესაბამისად, მოდერნიზმი, როგორც თანამედროვე დასავლური ცივილიზაციის მსოფლმხედველობრივი და სულიერი ძიებების სივრცე, თანამედროვეობის განმსაზღვრელ მოვლენად რჩება გლობალური მასშტაბით. მაშინაც კი, როცა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოდერნიზმის ძირითადი ტენდენციები გარდაისახა პოსტმოდერნისტულ კულტურულ სტილში, ის სულიერ-მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკურ-გამომსახველობითი ამოცანები, რომლებიც კაცობრიობის წინაშე წამოჭრა ევროპულმა მოდერნიზმმა, კვლავაც ძირეულ პრობლემურ საკითხებად რჩება და აქტუალურია ოცდამეერთე საუკუნის მსოფლიოსთვის. ამიტომ, ჩვენი უშუალო თანამედროვეობაც ყველაზე ფართოდ საზრდოობს მოდერნიზმის კულტურული მემკვიდრეობით.

მოდერნიზმი და მოდერნულობა. მოდერნიზმი და მოდერნულობა განსხვავებული ცნებებია, თუმცა მათ აერთიანებთ თანამედროვეობა – როგორც კონცეპტი და სულისკვეთება (ლათ. modo – ახლა; გვიანი ლათ. modern და ინგლ. modern – თანამედროვე). მოდერნულობის ცნება გულისხმობს კაცობრიობის საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი განვითარების ეტაპს, გარკვეულ ისტორიულ ეპოქას, რომელიც დღევანდლობასაც მოიცავს. მოდერნულობას მკვლევარები რამდენიმე ფაზად ჰყოფენ, თუმცა მისი დაწყება,

ჩვეულებრივ, სხვადასხვა ევროპულ საზოგადოებებში მე-15-მე-16 საუკუნეებიდან განვითარებულ ცვლილებებს უკავშირდება, რომლებიც, დროთა განმავლობაში, გაზიარებული იქნა კაცობრიობის მიერ. ეს ცვლილებებია: ფეოდალიზმიდან კაპიტალიზმზე გადასვლა, სახელმწიფოსა და რელიგიის გამიჯნვა/სეკულარიზაცია, ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, რაციონალური აზროვნების განმტკიცება, მეცნიერული კვლევების გაფართოება, ერი-სახელმწიფოების შექმნა, მონარქიული წყობის ნაცვლად არჩევითი ორგანოების მეშვეობით სახელმწიფოს მართვის მოდელის დამკვიდრება, დემოკრატიზაცია. ამავე დროს, მოდერნულობის ეპოქასთან არის დაკავშირებული

სოციუმის არსის ახლებური გააზრება, ადამიანთა სოციალური თანასწორობის იდეის გავრცელება. დასავლური სამყაროს მოაზროვნეები – დეკარტი (1596-1650) თუ ვოლტერი (1694-1778), კანტი (1724-1804) თუ ჯეფერსონი (1743-1826) ქმნიდნენ იმ ძირითად იდეებს და სისტემებს, რომლებიც თანამედროვე ადამიანის სააზროვნო და სამოღვაწეო პრინციპებს განსაზღვრავს.¹ მაქს ვებერის მიხედვით, კაცობრიობის ზოგადი ისტორიის ფონზე დასავლური საყაროს ამგვარი განვითარება იმ „სპეციფიკური ყაიდის „რაციონალიზმის“ შედეგია, რომელმაც გავლენა იქონია ეკონომიკური, სოციალური თუ პოლიტიკური მოდელების ფორმირებაზე (ვებერი 2014). ამ პროცესების შედეგად სხვადასხვა ევროპულ, შემდეგ კი არაევროპულ ქვეყნებშიც თანდათანობით შეიცვალა შუასაუკუნოებრივი, მედიევალური პარადიგმა და დამკვიდრდა თანამედროვეობა, მოდერნული პარადიგმა. მე-19 საუკუნე, ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში და ამერიკაში განვითარებული ცვლილებების ფონზე, მოდერნულობის კლასიკურ ფაზად მიიჩნევა. მართალია, გვიანი მოდერნულობის ფაზა, როგორადაც ის მე-20 საუკუნეში ჩამოყალიბდა და, მით უფრო, დღევანდელია, დიდად განსხვავდება ადრეული ფაზისგან, მაგრამ პარადიგმული თვალსაზრისით მოდერნულობა ერთიანი პერიოდია.²

სწორედ მეცხრამეტე საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულში, კლასიკური მოდერნულობის პერიოდში, ევროპული კულტურა იწყებს მოდერნული ეპოქის ადამიანის არსისა და მისწრაფებების გაცნობიერებას და გამოსახვას. იწყება კაცობრიობის ისტორიაში

ერთ-ერთი ყველაზე ფართო და მრავალფეროვანი სახელოვნებო პროცესი, რომელიც მრავალ მიმართულებას და მიმდინარეობას მოიცავს, თუმცა ერთიანდება ცნებაში „მოდერნიზმი“.

კულტურაში მოდერნულობის ეპოქის ყველაზე ძლიერი მანიფესტაცია მოდერნიზმმა მოგვცა, თუმცა ასევე საგულისხმოა ის, რომ მოდერნისტულ ხელოვნებას აინტერესებს არა მოდერნულობის ისტორიული პერიოდის მიღწევების აღქმა, სოციალური თუ სახელმწიფოებრივი პროცესების გააზრება და მხატვრული გამოსახვა; მოდერნიზმის შემოქმედებითი და გამომსახველობითი ამოცანები მთლიანად მიმართულია ინდივიდის, სუბიექტის, პიროვნების იდეისკენ. თანამედროვე ადამიანის სულიერი ძიებები, მისი შინაგანი სამყარო, მისი მსოფლმხედველობრივი პრობლემები, თვითგამოხატვის მცდელობები მოდერნიზმის მრავალფეროვან სივრცეს ამთლიანებს. ამ თვალსაზრისით, მოდერნიზმი ფასეულობების საკუთარ სისტემას ქმნის და მოდერნულობის ისტორიული პერიოდის ტენდენციებს ერთი მხრივ იზიარებს, არამედ აკრიტიკებს კიდევ. ამის მიუხედავად, მოდერნიზმი, როგორც კულტურული პროცესი, მოდერნულობის ისტორიული პროცესის ფონზე ვითარდება და ეს ორი მოვლენაც ურთიერთდაკავშირებულია. თანამედროვეობის ყველაზე საინტერესო, ინტენსიური და კვლავაც ცოცხალი პროცესის განვითარება სწორედ მოდერნიზმს უკავშირდება.

მოდერნიზმი და ურბანიზმი. მოდერნულ ეპოქაში ადამიანთა საზოგადოების ცხოვრების წესში ცალსახად გამოიკვეთა ქალაქურ დასახლებებში კონცენტრირების, ურბანიზაციის ტენდენცია. ცხადია, მოდერნიზმი არა მხოლოდ ეხმიანება ამ ტენდენციას, არამედ, როგორც სხვა შემთხვევებშიც, წარმოაჩენს მოდერნული ეპოქის ტენდენციის დიქოტომიურ ბუნებას, ქალაქისა და ბუნების განხეთქილებას და ინდივიდის გაუცხოებას საკუთარი საცხოვრებელი გარემოსადმი. ქალაქი მოდერნიზმში აღინერა როგორც სივრცე, სადაც თანამედროვე ინდუსტრიული ცხოვრების წესი ცვლის და გამოდევნის ადამიანის ბუნებრივი არსებობის ფორმებს. ბუნებისა და კულტურის დაპირისპირება, რაც თანამედროვე ფილოსოფიისა და ანთროპოლოგიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დებატად იქცა, მოდერნისტულ ლიტერატურაში მთელი დრამატიზმით არის ნაჩვენ-

ნები. შარლ ბოდლერისა (1821-1867) და ემილ ვერჰარნის (1855-1916) პოეზიიდანვე, მოდერნისტული ხელოვნების და ურბანული სამყაროს მიმართება ხდება მოდერნიზმის ერთ-ერთი ძირითადი თემა, ქალაქი კი წარმოჩნდება როგორც სულის კვდომის სივრცე, სადაც ადამიანის სულიერ მისწრაფებებს უპირისპირდება ქაოსი, ხმაური, ბრბო, დაუოკებელი რიტმი, ქარხნების კვამლი, მანქანათა მოძალევა, მატერიალური საწყისის აღმატება. მოდერნისტი ხელოვანი, ერთდროულად, აღიარებს საკუთარ ხელოვნებას ურბანული და ინდუსტრიული ეპოქის პროდუქტად, თუმცა ეწინააღმდეგება ინდივიდის და სოციალური არსებობის იმ სახეს, რაც მოდერნულმა ქალაქმა შექმნა.³

მეორე ასპექტი, რომლითაც მოდერნისტულ ეპოქაში ქალაქი წარმოდგება, არის კულტურული ტოპოსი. დასავლური ქალაქები – უწინარესად პარიზი, ასევე, ბერლინი, ლონდონი, ციურხი, პეტერბურგი, ვენა, პრაღა, ნიუ-იორკი, ჩიკაგო – ერთმანეთის მიყოლებით ხდებიან მოდერნიზმის ცოცხალი, აქტიური, მაძიებლური პროცესის ეპიცენტრები, სადაც სხვადასხვა ქვეყნიებიდან თავს იყრიან მოდერნისტული ესთეტიკური ინტერესებით გაერთიანებული ხელოვანები. მულტიკულტურული და მულტინაციონალური ქალაქი, როგორც მოდერნიზმის კულტურული ცენტრი – მოდერნული ეპოქის ურბანული პროცესების უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია.*

მოდერნიზმი გლობალური კულტურული სტილის განმსაზღვრელი ცნებაა კულტურაში. ის მოიცავს სახელოვნებო პროცესებს, რომელთა ძირითადი ქრონოლოგიური პერიოდია მე-19 საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდან მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ჩათვლით.⁴ მოდერნულ ინდუსტრიულ ეპოქაში უკვე საკმაოდ განვითარებული სახელმწიფოთაშორისი ეკონომიკური კავშირები, კულტურული გაცვლა, ბეჭდვითი სიტყვის გავრცელება შესაძლებელს ხდიდა კულტურული კონტაქტების გაფართოებას იმდენად, რომ სახელოვნებო თუ მსოფლმხედველობრივი ტენდენციები ერთი რომელიმე ენობრივ-კულტურული არეალის კუთვნილებად არ დარჩენილიყო. მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო და მეოცე საუკუნის

* ქალაქების როგორც მოდერნიზმის ტოპოსების შესწავლა მოდერნიზმის კვლევის მნიშვნელოვანი ასპექტი ხდება. იხ. Malcolm Bradbury, "The Cities of Modernism", in: *Modernism. A Guide to European Literature*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane. London: Pinguin Books, 1976. pp. 96-104.

პირველ ათწლეულებში, დროის შედარებით მცირე პერიოდში, მოდერნისტული კულტურა მთელი დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების გეოგრაფიულ და კულტურულ სივრცეებში გავრცელდა.⁵ ევროპის თითქმის ყველა ერმა საკუთარ ენობრივ და შემოქმედებით სივრცეებში მიიღო და გაითავისა მოდერნიზმი – მისი ესა თუ ის მიმდინარეობა ან ტენდენცია, ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში. მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში არა მხოლოდ ევროპაში, არამედ აღმოსავლეთში, იაპონურ თუ ჩინურ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, სწორედ მოდერნისტული ტენდენციები ქმნის შემოქმედის სულიერი ძიებების ფონს.

მოდერნიზმის გავრცელება ამდენად ფართო გეოგრაფიულ გარემოში, ამდენად მრავალფეროვან ენობრივ/ნაციონალურ კულტურულ არეალებში იმით აიხსნება, რომ მოდერნიზმი, როგორც მსოფლმხედველობა და ესთეტიკა, მიემართება პიროვნების, ინდივიდის სამყაროს. ის ადამიანს, როგორც სუბიექტს აყენებს საკუთარი კულტურის ცენტრში; მოდერნისტული ხელოვნების ინტერესის საგანია ადამიანის უზოგადესი და უღრმესი ემოციები თუ მისწრაფებები, რომლებიც მთელი დასავლური ცივილიზაციის, ან მთელი ზოგადსაკაცობრიო განვითარების ახალი სულიერი ეტაპის მომასწავებელია. სწორედ ამიტომ, მოდერნიზმის უნივერსალურობა განპირობებულია ინდივიდუალიზმის იდეით: ინდივიდისა, რომელიც, მართალია, თვითიდენტიფიკაციას ახდენს საკუთარ ნაციონალურ, სოციალურ, კულტურულ კონტექსტთან, მაგრამ მისი შინაგანი ძიებებები, უწინარესად, იმ ზოგადსაკაცობრიო კითხვებს უკავშირდება, რომლებიც მოდერნულ აპოქაში ახალი სახით არის წარმოდგენილი.

ამ თვალსაზრისით, მოდერნისტული ხელოვნების ფორმირებაში უფრო დიდი როლი აქვს ეპოქის კონტექსტს, ან სულიერ დროს, ვიდრე კონკრეტულ ლოკალურ ენობრივ-კულტურულ არეალს. ეს არის ხელოვნება, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს ინდივიდებს – მათ, ვინც ერთიანი დასავლური ცივილიზაციის კულტურული მემკვიდრეობის და ერთიანი მოდერნული ისტორიის ფონზე ადამიანის მარადიულ კითხვებს ახალი სიმძაფრით წამოჭრის.

მოდერნიზმის სულიერი დრო. მოდერნიზმი შეიძლება გავიგოთ, უწინარესად, როგორც დასავლური საზოგადოების სულიერი

მდგომარეობის კონკრეტული ეტაპი, სულიერი დრო. მკვლევარები მიდიან იმ დასკვნამდე, რომ ისეთი კონცეპტები როგორცაა მოდერნიზმი, ავანგარდიზმი, დეკადანსი, „მათი ჰეტეროგენული წარმომავლობის და მნიშვნელობათა მრავალფეროვნების ფონზე, ერთ ძირითად მახასიათებელს იზიარებენ: ისინი ასახევენ ინტელექტუალურ დამოკიდებულებებს, რომლებიც პირდაპირ უკავშირდება დროის პრობლემას. ცხადია, ეს არ არის მეტაფიზიკური ან ეპისტემოლოგიური დრო ფილოსოფოსებისა, არც მეცნიერული კონსტრუქტი ფიზიკოსებისა, არამედ ადამიანური დრო და ისტორიის განცდა, როგორადაც ის გამოცდილია და ფასობს კულტურაში“ (კალუნესკუ 1987: 9). ეს დრო აერთიანებს ეპოქისთვის დამახასიათებელ რელიგიურ განცდებს, სულიერ ძიებებს, ემოციურ ფონს, მარადიული ზოგადსაკაცობრიო კითხვების სიმწვავეს, სულიერი რიგის პრობლემებს, რაც ადამიანის შინაგან სამყაროს ალავსებს და გარესამყაროსთან მის მიმართებასაც განსაზღვრავს.⁶

მოდერნიზმის სულიერი დროის ფორმირება ორი ურთიერთდაკავშირებული და სინქრონული პროცესის შედეგად ხდება: ერთი მხრივ, ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კაპიტალიზმი, მეცნიერული პროგრესი ცვლის დასავლურ სამყაროს, მის რიტმს, ღირებულებებს. მეორე მხრივ, მოდერნისტული კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი პროცესი ახდენს ადამიანის სულიერი კრიზისის ვერბალიზაციას და რეპრეზენტაციას, სამყაროს აღქმა-გაცნობიერების ტრადიციული ფორმების უარყოფას. სწორედ მოდერნისტული კულტურა იწყებს განსაკუთრებული ინტენსივობით იმ ფაქტის ასახვასა და გაცნობიერებას, რომ დასავლური ცივილიზაცია ახალი რეალობის წინაშე აღმოჩნდა და სინამდვილე, რომელშიც თანამედროვე ადამიანი ცხოვრობს, სრულიად განსხვავდება კაცობრიობის არსებობის მრავალი საუკუნის განმავლობაში ჩამოყალიბებული სამყაროს იერსახისაგან.⁷

შედეგად, მოდერნისტული დრო, ისევე როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ისტორიული რეალობა, სამყაროს დრამატული და, ხშირად, უმართავი ცვლილებების მოწმე ხდება, ხოლო მოდერნისტული ხელოვნება – ამ ცვლილებების გამოსახველი: „ყოველსამომცველი ძვრები, კულტურის კატაკლიზმური გადატრიალებები, ადამიანის შემოქმედებითი სულის საფუძვლების კონფუსიები, რომლებ-

მაც დაამხო ჩვენი თვით ყველაზე მყარი და არსებითი დასკვნები და რწმენა-წარმოდგენები, წარსულის უდიდესი მონაკვეთებიდან მხოლოდ ნანგრევები დატოვა (დიდებული ნანგრევები, როგორც თავს ვირწმუნებთ), კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა მთელი ცივილიზაცია თუ კულტურა, და ბიძგი მისცა გამალებულ აღმშენებლობას. ვერავინ უარყოფს, რომ მეოცე საუკუნემ ახალი ხელოვნება მოგვიტანა[...], მაგრამ სულ უფრო და უფრო ვრწმუნდებით, რომ ეს ახალი ხელოვნება კატაკლიზმური პროცესების შედეგია“ (ბრედბედერი 1976: 19-56; 19-20).

ცხადია, ყველაზე დიდი ძვრა მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულისა და მეოცე საუკუნის დასაწყისის დასავლური სამყაროსთვის ქრისტიანულ სარწმუნოებასთან მიმართების ტრადიციული, მედიავალური პარადიგმის ცვლილებას უკავშირდება. რელიგიური განცდები მოდერნიზმის ეპოქის უმნიშვნელოვანესი პრობლემების მთელს სპექტრს ქმნის. რაციონალიზმის სიმძლავრის და ექსპერიმენტული მეცნიერების განვითარების ფონზე დასავლური ცივილიზაცია ახდენს ქრისტიანულ სარწმუნოებრივ სისტემასთან მრავალსაუკუნოვანი დამოკიდებულების რევიზიას – იწყებს დაეჭვებას იმ ფუნდამენტურ ხედვაში, რასაც სარწმუნოება ადამიანს სთავაზობდა სამყაროს დასაბამის და დასასრულის, სიკვდილსიცოცხლის, სულის უკვდავების კითხვებზე პასუხად. ამ კითხვებზე პასუხის მოძიება მოდერნისტული მსოფლმხედველობის ყველაზე დიდი მიზანი ხდება; ამავე დროს, ამ მიზნის მიუღწევლობაც ასევეა გაცნობიერებული: ეს არის კითხვები, რომელთა პასუხებიც ადამიანმა შეიძლება ირწმუნოს ამა თუ იმ სისტემის ფარგლებში, თუმცა რაციონალისტურ ეპოქაში შეუძლებელი ხდება რწმენით პასუხების მიღება და რელიგიური სისტემის ფარგლებში დარჩენა. მეორე მხრივ, მოდერნისტული ეპოქაში დადგა იმედგაცრუებაც მეცნიერული აზრისადმი, რომელიც უძლური აღმოჩნდა პასუხი გაეცა სამყაროს შექმნის საიდუმლოზე. მოდერნისტულ ეპოქაში უკვე აღარ რჩება არც ერთი სისტემა – რელიგიური, მეცნიერული, ფილოსოფიური – რომელიც ადამიანს მარადიულ კითხვებთან მიმართებით ორიენტირებაში დაეხმარებოდა. მოგვიანებით, უკვე პოსტმოდერნისტულ ფილოლოფიაში ჟან-ფრანსუა ლიოტარის (1924-1998) მიერ ეს აღინერება, როგორც დიდი ნარატივების (მეტანარატივე-

ბის) დასრულების პროცესი. თუმცა შეიძლება ვიმსჯელოთ, რომ დიდი ნარატივების დასასრულის დასაწყისი, დასავლური სამყაროს წარმოდგენათა სისტემების თანმიმდევრული რღვევა სწორედ მოდერნისტულ ეპოქას უკავშირდება.

მოდერნისტული ხელოვნება – ლიტერატურა, ვიზუალური ხელოვნება, მუსიკა – მთელი დრამატიზმით აღწერს იმ ეპოქის ინდივიდის მდგომარეობას, რომელსაც აღარ გააჩნია გარესამყაროსთან, თუნდაც, ტრანსცენდენტურ სამყაროსთან მიმართების შეუვალი პრინციპები. მრავალი საუკუნის განმავლობაში დასავლური ცივილიზაციის დამოკიდებულებას სამყაროსადმი სწორედ ქრისტიანული სარწმუნოების მიერ მოცემული ახსნა-განმარტებანი განსაზღვრავდა. თუმცა კლასიკური მოდერნის ეპოქაში დასავლური სამყაროს მახასიათებლად რაციონალიზმი იქნა მიჩნეული. მოდერნიზმმა კი უარყო რაციონალიზმის ბატონობაც და სწორედ სამყაროსადმი რაციონალისტული დამოკიდებულების განვითარების უშალო შედეგად მიიჩნია ქრისტიანული რწმენის შერყევა.⁸ ყველაზე ტრავმატულად მოდერნისტულ ხელოვნებაში, ცხადია, ქრისტიანული სააზროვნო სისტემისადმი დაეჭვება და შესაბამისი დაბეჯითებების რღვევა აისახა. მორის მეტერლინკის (1862-1949) პიესაში „ბრმები“ (1890) კაცობრიობა შედარებულია უსინათლოებს, რომელთაც დაკარგეს ერთადერთი თვალხილული წინამძღოლი, ღმერთი – მისი სიმბოლური სახე ნაწარმოებში მოძღვარია, რომელიც მოულოდნელად გარდაიცვლება.

სამყაროს ახსნის სარწმუნოებრივი პრინციპების დაკარგვის ფონზე, მოდერნიზმში ყველაზე მტკივნეული აღმოჩნდა ის განცდა, რომ ადამიანს აღარ შეუძლია რწმენით მიიღოს სიკვდილ-სიცოცხლის საიდუმლოს რელიგიური ახსნა, მაგრამ მისთვის არადამაჯერებელია ყველა სხვა მეცნიერული განმარტება, მით უფრო, რომ მოდერნიზმი ხაზს უსვამს მეცნიერების უძღურებას ამ საიდუმლოს წინაშე. მოდერნისტულ ნაწარმოებებში იწყება სარწმუნოების გარეშე დარჩენილი ადამიანის პრობლემის გამოსახვა და შესაბამისი სულიერი ძიების პროცესის დრამატიზაცია, რასაც მოდერნისტი, უმეტესად, სარწმუნოების ნიაღში დაბრუნების შესაძლებლობების ძიებისკენ მიჰყავს. სწორედ ამ პროცესს აღწერს ჟორის-კარლ ჰიუსმანსი (1848-1907) რომანში „გზა“ (1895). მთელს სიმბოლის-

ტურ თუ ექსპრესიონისტულ პოეზიაში, განსაკუთრებით, თუნდაც, პოლ ვერლენთან, რწმენის დაკარგვა და მისი დაბრუნებს მცდელობა – სამყაროსადმი დამოკიდებულების ყველა ახალი ფორმის, და საკუთარი სულიერი მდგომრეობის ყველა შესაბამისი ნიუანსის ჩვენებით – ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანაა.

დასავლურ სამყაროში თანამედროვე ადამიანის მიერ რწმენის დაკარგვის ტრაგიზმი არაერთი მოდერნისტის შემოქმედებაშია წარმოჩენილი, თუმცა ყველაზე ფართოდ გავრცელდა ფრიდრიხ ნიცშეს (1844-1900) ფორმულირება: “Gott ist tot” – „ღმერთი მოკვდა“. ის წარმოაჩენს ადამიანთა კოლექტიურ ბრალეულობას და საკუთარ თავზეც იღებს ამ ბრალს, აღნიშნავს რა, რომ ხელებიდან სისხლს ვერაფერი ჩამოგვბანს, და არ არის წყალი, რომელიც განგვბანს (ნიცშე 1974: 125). ნიცშეს ეს ფრაზა მოქცეული აქვს ტექსტის ფრაგმენტში, რომელიც მოგვაგონებს ფსალმუნთა ინტონაციას და შეიძლება წავიკითხოთ არა მხოლოდ თანამედროვეობის, არამედ ზოგად დროით კონტექსტში. თუმცა ნიცშეს სიტყვები უშუალოდ მოდერნიზმის და, ზოგადად, მოდერნული დროის ფორმულად იქცა.

მოდერნიზმის კულტურული პარადიგმა. როცა ერთიან დასავლურ ცივილიზაციაზე, ან თვით თანამედროვე ევროპულ იდენტობაზე საუბრობენ, ანტიკური, ბერძნულ-რომაული ცივილიზაცია ამ ერთიანობის დასაბამად არის აღქმული.⁹ როგორც სახელმწიფო მონეტის და პოლიტიკის, ან ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი განვითარების თვალსაზრისით, ისე შემოქმედებით-გამომსახველობითი მხრივაც სწორედ ანტიკური სამყარო ატარებს მამოძღვრებელ, პარადიგმულ ფუნქციას დასავლური ცივილიზაციისთვის. შეიძლება ითქვას, რომ მაშინაც, როცა დასავლურ ხელოვნებაში ანტიკური პარადიგმის უარმყოფელი პარადიგმა განმტკიცდება, ეს უკანასკნელი მაინც ფუნქციონირებს ანტიკურ პარადიგმის კონტექსტში – როგორც მისი უარყოფა. სწორედ ამგვარი კულტურული პარადიგმა შექმნა მოდერნიზმმა.

ანტიკური კულტურული პარადიგმა, უწინარეს ყოვლისა, მოიცავს სამყაროს ხედვას, რომელიც რეალიზებულია ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში. ამ ხედვის თანახმად, ადამიანი გარესამყაროს აღიქვამს როგორც სიმეტრიას, რომელიც თანარსებობს

და, უმეტეს შემთხვევაში, დომინირებს ასიმეტრიაზე; ადამიანი ამ სამყაროში ემორჩილება უზენაესი არსებების ნებას და ბედისწერას, მაგრამ ცდილობს შეიცნოს კანონზომიერება და სჩადის გმირობებს; ადამიანი მატერიალურ სამყაროსთან თანხმობაში შეიძლება იყოს და ფიზიკური და სულიერი სენცისების ჰარმონიულ ერთიანობას წარმოადგენდეს. ამ სულისკვეთებით არის განსმჭვალული ანტიკური მითოლოგია, ლიტერატურა (ეპოსი, ლირიკა, დრამა). კლასიკური ტრადიცია განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ვიზუალურ ხელოვნებაში ვლინდება, სადაც ფიზიკურ პროპორციებთან, მატერიალურ სინამდვილეში აღქმულ სიმეტრიასთან და სამყაროს ხედვის ადამიანურ პერსპექტივასთან სიახლოვეა გადმოცემული. სწორედ კლასიკურ ტრადიციას დაეფუძნა დასავლური ფიგურატიული ხელოვნების რეპრეზენტაციული მიდგომები.

ასევე ვიზუალურად აღქმადია თვალსაჩინოა კლასიკური ტრადიციის უარყოფა შემდგომი პერიოდის, შუა საუკუნეების კულტურულ პარადიგმაში, სადაც სულიერი საწყისი დომინირებს ფიზიკურზე, სადაც მატერიალური სამყარო მხოლოდ იმდენად ფასობს, რამდენადაც აქედან სულიერი სამყაროს განჭვრეტა შეიძლება. ამიტომ, ფიზიკური სინამდვილის გამოსახვისას აქცენტი კეთდება არა მატერიალურ პროპორციებსა და სიმეტრიაზე, არამედ სულიერი სახის აღქმის მცდელობაზე. კლასიკური ტრადიცია დასავლურ ხელოვნებასა და მსოფლალქმაში იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ შუა საუკუნეების პარადიგმის ბატონობის შემდეგ ის კვლავ ბრუნდება რენესანსის, შემდგომ კი კლასიციზმის სახით. კვლავ აღდგება სამყაროს რაციონალური ხედვა, მატერიალური საწყისისადმი ინტერესი, სიმეტრიის კლასიკური კანონები.

კლასიციზმმა ხელოვნების ნორმები კლასიკურ ტრადიციას დააფუძნდა და ამ ნორმების დაცვის აუცილებლობა, რომანტიზმის ამბოხის მიუხედავად, ევროპულ რეალისტურ ესთეტიკაშიც დაამკვიდრა; რეალისტური ხელოვნებაც, თავისთავად, კლასიკური ტრადიციის შესაბამის გამომსახველობით წესებს განამტკიცებდა დასავლურ კულტურაში.

მოდერნისტული პარადიგმა სწორედ კლასიციზმის მიერ განმტკიცებულ კლასიკურ ტრადიციას, ანტიკურ კულტურულ პარადიგმას დაუპირისპირდა და ამ დაპირისპირებამ თავის მხრივ შეიძინა

პარადიგმული ფუნქცია. ნორმატიული ხელოვნების აუცილებელი პირობების დაცვა, ფორმალური სრულყოფილების, სიმეტრიის მიღწევა, რაც აქამდე ხელოვანის ოსტატობის მთავარ კრიტერიუმად ითვლებოდა, მოდერნიზმში ნორმების დარღვევის აუცილებლობამდე მივიდა. მატერიალური სამყაროსადმი ინტერესი და ნდობა, რაც კლასიკური პარადიგმის გნმსაზღვრელია, მოდერნისტულ ხელოვნებაში სრული უნდობლობით იცვლება და ნდობის სივრცედ მხოლოდ ინდივიდის სუბიექტური სამყარო, და მისი ირსონალური ხედვა ცხადდება. ეს მიდგომა მოდერნისტულ ესთეტიკურ-გამომსახველობით სისტემაში დაეფუძნა არტურ შოპენჰაუერის (1788-1860) მიერ თანამედროვე ინდივიდის სრულ ლეგიტიმაციას და მისივე ფორმულას: „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“.

მოდერნისტულ მსოფლალქმასა და გამომსახველობაში კლასიკურ პარადიგმასთან, ნორმატიულ ხელოვნებასთან, რეალისტურ ესთეტიკასთან დაპირისპირება ნამდვილი ამბოხის სახით გამოვლინდა.¹⁰ სამყარო მოდერნისტულ მსოფლალქმაში აღარ ეფუძნება კანონზომიერებას, ამიტომ დარღვეული კანონზომიერების, დისჰარმონიის, ასიმეტრიის გამოსახვა მოდერნისტულ რეპრეზენტაციაში უფრო მნიშვნელოვანი ამოცანაა, ვიდრე ჰარმონიის და სიმეტრიის დამყარების მცდელობა. მოდერნისტულ ვიზუალურ ხელოვნებაში მატერიალური სამყარო და ადამიანის ფიზიკური სხეული ასიმეტრიული, დეფორმირებული სახით გამოიხატება; პოეზიაში დისჰარმონიის განცდის აქცენტირებას ვერლიბრის გზითაც აღწევენ; პროზაში – რეალისტური ნარატივის დარღვევით, მუსიკაში – ატონალობით.

იმ ფონზე, როცა მოდერნიზმს ეჭვი შეაქვს გარესინამდვილის ტრადიციულ ახსნაში, ეჭვი მიემართება გამოსახვის ტრადიციულ მოდელებსაც. მათ ნაცვლად სხვადასხვა მოდერნისტული მიმდინარეობის ფარგლებში თუ კონკრეტული ავტორების შემოქმედებაში მიმდინარეობს ახალი გამომსახველობითი მოდელების ძიება, გაზიარება. მაძიებლური პროცესები მოდერნიზმში ერთი ავტორიდან ან ერთი მიმდინარეობიდან მეორეს გადაეცემა. სულიერი და ესთეტიკური ძიებების გაზიარების უწყვეტი პროცესი აღიქმება როგორც შემოქმედებითი ესტაფეტის მიღება-გადაცემა, ან ხელოვანთა მიერ თანამედროვეობის ზოგადადმიანური მიზნების

დასახვისა და მიღწევის ერთიან პროცესში ჩართულობა, რაც ქმნის კიდევ მოდერნიზმის სივრცის მთლიანობას, და ამ სივრცეში ხელოვანთა ურთიერთგაგებას. მართალია, ამა თუ იმ მოდერნისტული მიმდინარეობის მიერ შემუშავებული პრინციპები შეიძება განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან, მაგრამ მათ საფუძვლად უდევს გამაერთიანებელი მოდერნისტული პარადიგმა. მოდერნისტული მოდელები აღარაფრით ჰგავს ტრადიციულ რეალისტურ მოდელებს, ისევე როგორც მოდერნისტულ ეპოქაში აღქმული რეალობა აღარ ჰგავს ტრადიციული მსოფლხედვით დანახულ სამყაროს. ამიტომ მიიჩნევა, „კონვენციური რეპრეზენტაცია ჩანაცვლდა არა რეპრეზენტაციაზე უარის თქმით, არამედ რეპრეზენტაციის ახალი სისტემებით, რომელთაც აღიარეს ძველი კონვენციების დასაზღვრულობა“ (ლევისი 2007: 5).

მოდერნიზმის შინაგანი მრავალფეროვნება. მოდერნიზმი გაგებულია როგორც ფართო, ერთიანი კულტურული პროცესის აღმნიშვნელი კონცეპტი – პროცესისა, რომელიც ქრონოლოგიურად დასაზღვრულია, მაგრამ გეოგრაფიულად ფართო და შინაგანად მრავალფეროვანი. მოდერნიზმის კონცეპტით გამთლიანებულია არაერთი ლიტერატურული მიმდინარეობის, სკოლის, დაჯგუფების, და არაერთი ინდივიდუალური ავტორის მოღვაწეობა, არაერთ ენობრივ-კულტურულ არეალში.

მოდერნისტული კულტურულ-ესთეტიკური პროცესის დანყება დღეს ცალსახად უკავშირდება სიმბოლიზმის ლიტერატურულ მიმდინარეობას, ხოლო შარლ ბოდლერი პირველ დიდ მოდერნისტად, „მოდერნიზმის პირველ გმირად“ ცხადდება.¹¹ შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილები“ (1857) მართლაც მოიცავს მთელს იმ თემატურ და პრობლემატურ სპექტრს, რაც მოდერნიზმის ფარგლებში, არაერთი ვარიაციით, არაერთ ავტორთან შეგვხვდება. სიმბოლიზმის სხვა დიდ პოეტებთან – პოლ ვერლენთან (1844-1896), არტურ რემბოსთან (1854-1891), სტეფან მალარმესთან (1842-1898) ერთად ბოდლერმა შექმნა მოდერნისტული კულტურის ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები, ხოლო სიმბოლიზმის გავლენა დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში მოდერნიზმის გლობალური გავრცელების დასაწყისი გახდა.

მიმდინარეობების, დაჯგუფებების, ხმამაღალი განაცხადების, მანიფესტების მრავალფეროვნებით გამორჩეული მოდერნიზმის

ისტორია სიმბოლიზმით იწყება,¹² და ბევრი შემდგომი მოდერნისტული (საკუთრივ – ავანგარდისტული) დაჯგუფებისთვის სწორედ სიმბოლიზმთან, და არა ტრადიციულ რეალიზმთან დაპირისპირება ხდება ავტორიტეტულ ესთეტიკასთან ოპონირების ფორმა.

მოდერნიზმის ისტორია იცნობს, ერთი მხრივ, კონკრეტული მიმდინარების გავრცელებას სხვადასხვა ნაციონალურ კულტურულ და ლინგვისტურ არეალებში, როგორც, მაგალითად, სიმბოლიზმის თუ ფუტურისმის შემთხვევაში, როცა მიმდინარეობის სახელით ამა თუ იმ ქვეყანაში იქმნებოდა ახალ-ახალი ჯგუფები და ამ პრინციპების ირგვლივ ერთიანდებოდნენ ხელოვანები. თუმცა იყო ისეთი შემთხვევები, როცა რომელიმე ქვეყანაში, ერთიანი მოდერნისტული ინტერესების ფონზე, ესა თუ ის ახალი მიმდინარეობა ყალიბდებოდა. ამ თვალსაზრისით, მაგალითად, ექსპრესიონიზმი იდენტიფიცირდება როგორც უნიარესად გერმანული მოვლენა (მიუხედავად გავრცელების ფართო ევროატლანტიკური არეალისა), რომელიც მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკის თვალსაზრისით, რასაკვირველია, მოდერნიზმის ერთიანი კონტექსტის ნაწილია და იმდენად ახლოს დგას თუნდაც სიმბოლიზმის მიერ აქტუალიზებულ თემებთან რომ მას ზოგჯერ გერმანულენოვან სიმბოლიზმსაც უწოდებენ. ინგლისურ ლიტერატურაში კი პირველ საკუთრივ ინგლისურენოვან მოდერნისტულ მიმდინარეობად იმაჟინიზმი ცხადდება და ის მიიჩნევა პირველ ორგანიზებულ მოდერნისტულ მოძრაობად. ერთიან მოდერნისტულ ფონზე ფორმირდებოდა უფრო ლოკალური მიმდინარეობებიც, რომლიც მხოლოდ ერთი რომელიმე ნაციონალური კულტურის არეალში მოქმედებდა, მაგ. იმაჟინიზმი რუსეთში.

მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდან მოყოლებული, მოდერნისტული კულტურული არეალი სულ უფრო და უფრო ფართო და მრავალფეროვანი ხდება, ამა თუ მიმდინარეობის სახელით შექმნილი დაჯგუფებების გვერდით ჩნდებიან ავტორები, რომლებიც არ შემოიკრებენ ირგვლივ თანამოაზრეებს, თავადაც არ წევრიანდებიან რომელიმე ჯგუფში, თუმცა საკუთარ შემოქმედებას ავითარებენ მოდერნიზმის სულიერი და ესთეტიკური ამოცანების არეალში. იმ მიმდინარეობებსა და ინდივიდუალურ ავტორებს, რომლებიც მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს და მეოცე

საუკუნის დასაწყისში, უშუალოდ სულიერ-მსოფლმხვევლობრივ და ესთეტიკური დილემების ფონზე, კაცობრიობის ზოგადი პრობლემების გაცნობიერების მიზანდასახულებით ქმნიან თავიანთ შემოქმედებას, ლიტერატურისმცოდნეობა დღეს „მაღალი მოდერნიზმის“ დეფინიციას აძლევს. მაღალ მოდერნიზმი ერთიანდებიან ის ცალკეული ავტორებიც, უმეტესად პროზაიკოსები, რომელთაც არ შეუქმნიათ საკუთარი დაჯგუფებები, მაგრამ, ზოგ შემთხვევაში, დასაბამი მისცეს ახალ ნარატიულ მოდელებს, მაგ. ცნობიერების ნაკადის პროზას. მეოცე საუკუნის ლიტერატურის ისტორიაში განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს და თაანამედროვე კლასიკოსებად იქცნენ: ფრანც კაფკა (1883-1924), რობერტ მუზილი (1880-1942), ჰერმან ჰესე (1877-1962), მარსელ პრუსტი (1871-1922), ჯეიმს ჯოისი (1882-1941).

მაღალი მოდერნიზმის ფარგლებში ეპოქის სულიერ-მსოფლმხედველობრივი და გამომსახველობითი პრობლემების გამოსახვა ხშირად განუზომელ დრამატიზმს აღწევს, თუმცა მაღევე, მეოცე საუკუნის დასაწყისშივე, ამგვარ დრამატიზმს ჩაენაცვლება ამ პრობლემებზე რეაგირების რადიკალური ეტაპი – ინყება ავანგარდიზმის განვითარება. ავანგარდული მიმდინარეობები ხდება მოდერნიზმის ერთიანი კულტურული პროცესის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი, მისი ახალი ფაზა. ავანგარდი იმდენად აგრესიული, უკიდურესობამდე მისული ფორმებით ინყებს მაღალი მოდერნიზმის მიერ აქტუალიზებული პრობლემების გამოსახვას, რომ ამ კულტურულ სტილს სამეცნიერო ტერმინოლოგიით დღეს ეწოდება კიდეც რადიკალური ავანგარდი.¹³

ავანგარდული მიმდინარეობების ისტორია იტალიური ფუტურისმით, ფილიპო ტომაზო მარინეტის (1876-1944) პირველი ფუტურისტული მანიფესტით (1909) იწყება.* ამ მომენტიდან მთელს ევროპულ ხელოვნებას – ლიტერატურას, მხატვრობას და სკულპტურას, კინოს და თეატრს – მოიცავს რადიკალიზმის, ექსპერიმენტაციის, ანტირეალისტური გამომსახველობის სულისკვეთება. ტრადიციული ესთეტიკური მოდელები – ფიგურატიულობა ვი-

* ფუტურისმის გავრცელების შესახებ დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპაში იხ.: International Yearbook of Futurism Studies, Ed. by Günter Berghaus. Vol.1-4, Berlin: De Gruyter, 2011-2014.

ზუალურ ხელოვნებაში, აზრის ლოგიკურობა პოეზიაში, მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივი განვითარება და შესაბამისი თხრობითი სტრუქტურები ეპიკურ ხელოვნებაში – იმდენად დამკვიდრებული იყო დასავლურ ხელოვნებაში, რომ თვით მაღალი მოდერნიზმის ფარგლებში ამ მოდელებისადმი უნდობლობის ფონზეც, ავანგარდიზმს მათი ყველაზე აგრესიული ფორმით უარყოფა მოუწია.¹⁴ საკუთრივ ავანგარდისტული მიმდინარეობები – ფუტურიზმი, დადაიზმი, კუბიზმი თუ სიურრეალიზმი – უარს უცხადებენ წარსულის რეპრეზენტაციულ გამოცდილებას. ეს კი წარსულის კულტურული მემკიდრეობის სრულ უარყოფაში ან დეკონსტრუქციაში – მთელი გამომსახველობითო სისტემის დაშლაში, კლასიკური ხელოვნების შედეგების ირონიზირებაში გადაიზრდება. სიახლის სურვილი და ფორმაზე ექსპერიმენტაცია ის შედეგია, რაც, ავანგარდის ეტაპზე, მოჰყვა მაღალ მოდერნიზმში ახალი გამომსახველობითი შესაძლებლობების ძიების პროცესს.¹⁵

ამგვარად, ესთეტიკურმა ძიებებმა ავანგარდული ექპერიმენტის კონცეფცია უკიდურეს წერტილამდე მიიყვანა. ყველა მსოფლმხედველობრივი და რეპრეზენტაციული პრობლემა, რომელიც წამოჭრა მოდერნიზმმა მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული, ავანგარდიზმმა სამყაროს აგრესიული გარდასახვის სულისკვეთებად აქცია. სამყაროს აღქმისა და გაცნობიერების ტრადიციული ხედვის უარყოფა ავანგარდულ ხელოვნებაში აქამდე არსებული ყოველგვარი ტრადიციული პარადიგმული მოდელებისა და სახელოვნებო გამოცდილების უარყოფამდე მიდის. ამავე დროს, სრულიად ნათელია, რომ თანამედროვე ადამიანის ხედვას სწორედ ამგვარი ხელოვნება შეესაბამება, სწორედ რადიკალური ავანგარდი პასუხობს მის მოთხოვნას – დაინახოს და გამოსახოს საკუთარი შინაგანი სამყაროსა და გარესამყაროს განსხვავებულობა ისე, როგორადაც ეს აქამდე არავის უფიქრია; აჩვენოს ძველი სამყაროს დასასრული და ახალი სამყაროს დასაწყისი.¹⁶

მოდერნიზმი და ისტორიული პროცესები. მოდერნიზმი როგორც დასავლური სამყაროს კულტურული პროცესი მჭიდრო კავშირშია იმ სინამდვილესთან, რაც მეოცე საუკუნის ისტორიულმა კატაკლიზმებმა შექმნა.

პირველი მსოფლიო ომი – მილიონობით ადამიანის მსხვერპლი და ექვსი ევროპული იმპერიის დაშლა; რუსული რევოლუციები;



შალვა ქიქოძე
„ხელოვანთა კაფე პარიზში“
(1920)

ტოტალიტარული რეჟიმების დამკვიდრება – ნაციზმი და კომუნიზმი, რომელთაც ოფიციალურად აკრძალეს მოდერნისტული/ავანგარდისტული ხელოვნება თავიანთი გავლენის სფეროებში; საბოლოოდ, მეორე მსოფლიო ომი – ეს ის დრამატული ისტორიული პროცესებია, რომელთაც ააფორიაქეს ევროპის ცხოვრება და, შესაბამისად, ევროპული კულტურა მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში. ცხადია, ამ პერიოდის მოდერნისტულ ლიტერატურაში აისახა ომისა და რევოლუციის ქაოსი თუ ტოტალიტარული რეჟიმების მიერ შექმნილი ფსევდო-წესრიგი – ისევე, როგორც ეს აისახა არაერთი მოდერნისტის ბედზე. პირველი მსოფლიო ომის საბედისწერო სახეს ვხედავთ ისეთი დიდი მოდერნისტების შემოქმედებაში, როგორებიც იყვნენ ეზრა პაუნდი (1885-1972), რომელმაც ამ ომს „ცივილიზაციის კოლაფსი“ უწოდა, რობერტ მუზილი თუ დევიდ ჰერბერტ ლოურენსი (1885-1930).¹⁷ ხოლო ოსვალდ შპენგლერის (1918-1936) გახმაურებული წიგნის, „დასავლეთის დაისის“ (1918; 1922) გამოსვლით მთელს მოდერნისტულ კულტურაში გაზიარებული იქნა ევროპული ცივილიზაციის დასასრულის განცდის ფილოსოფიური არგუმენტაცია. როგორც თავად ავტორი აღნიშნავდა, ომამდე ჩაფიქრებული, 1911 წლიდანვე დაწყებული წიგნის სულისკვეთება მხოლოდ გააძლიერა პირველი მსოფლიო ომის მიმდინარეობამ.

მოდერნიზმის უმნიშვნელოვანეს ტექსტებში შეიძლება დავინახოთ არა მხოლოდ მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის რეალური ისტორიის ზეგავლენა ხელოვნებაზე, არამედ, მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდან მოყოლებული, კრიზისულობის, დასავლური ცივილიზაციის დაცემის განცდის მოზღვავება ევროპულ ლიტერატურაში. ამ შემთხვევაში მსოფლიო ძვრებების მოლოდინი და კრიზისულობის შეგრძნება არა თუ შედეგია ისტორიული კატაკლიზმებისა, არამედ წინ უძღვის და წინასწარმეტველებს მათ. მსგავსი ესკატოლოგიური მოტივებით აღსავსეა რუსულ სიმბოლიზმში ალექსანრ ბლოკის (1880-1921), ვალერი ბრიუსოვის (1973-1924) შემოქმედება, რასაც მკვლევარები ცალსახად უკავშირებენ ისტორიული წესრიგის დარღვევის წინათგრძნობას, რაც გამართლდა კიდევ ბოლშევიზმის სახით. ამდენად, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ დეკადანსის, საუკუნის დასასრულის, უფრო ზოგადად კი ყამის

დასასრულის განცდა – fin de siècle – რაც მოდერნიზმს მსჭვალავდა მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდანვე, მოეცე საუკუნის ისტორიის კატაკლიზმების სახით იქნა მატერიალიზებული.

ინდივიდი და სოციუმი მოდერნიზმში. მოდერნისტული მსოფლმხედველობა უაღრესად ინდივიდუალისტურია. თანამედროვე ადამიანი – ინდივიდი, რომელიც მოცულია სულიერი რიგის, ზოგადსაკაცობრიო კითხვებით და როგორც მსოფლმხედველობრივ, ისე გამომსახველობით საქმიანობას მიმართავს მხოლოდ ამ კითხვების პასუხების ძიებისკენ – მოდერნიზმის ლირიკული გმირია. მოდერნიზმი იმდენად ორიენტირებულია სუბიექტის შინაგან სამყაროზე, რომ სავსებით ემიჯნება სოციუმის, საზოგადოების ტრადიციულ სივრცეს და ხშირად მოდერნისტული მსოფლალქმის ინდივიდი ასოციალურობის აღიარებამდე მიდის.

სოციუმისგან გამიჯნვა, უწინარესად, ტრადიციული საზოგადოებრივი ღირებულებებისა და მოდერნისტული წარმოდგენების შეუთავსებლობის შედეგია. ეს იმგვარი ღირებულებითი კონფლიქტია, რომელიც სხვადასხვა რელიგიურ სისტემებში, ცხადია, ქრისტიანობაშიც, ასკეტიზმის ფენომენს უდევს საფუძვლად. ინდივიდისა და სოციუმის მიმართება მოდერნიზმშიც სულიერი და მატერიალური ფასეულობების დაპირისპირების კონტექსტშია აღქმული. განსხვავებით რელიგიური ასკეტიზმისაგან, მოდერნიზმში ინდივიდი მოქმედებს არა სარწმუნოებრივი იდეის სახელით, არამედ საკუთარი უნიკალური ემოციური მდგომარეობის, სულიერი ძიებების, შინაგანი განსხვავებულობის ძალით. რასაკვირველია, პიროვნების სულიერი ძიებების ესა თუ ის ეტაპი მოდერნიზმშიც შეიძლება დაუკავშირდეს რელიგიურ განცდებს, მაგრამ უმეტესად, მოდერნიზმი აღწერს შინაგან ცხოვრებას ინდივიდისა, რომელიც სულიერი კრიზისით და გარესამყაროსადმი იმედგაცრუებით არის მოცული, მაგრამ მხოლოდ შინაგანად განუდგება ურბანულ სამყაროს და სოციუმს; ფიზიკურად რჩება მის სივრცეში, სულიერად კი მხოლოდ საკუთარ სუბიექტურ სამყაროში მყოფობას აღიქვამს.

ინდივიდს ასოციალურობა მოდერნისტული მსოფლგანცდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა და, შესაბამისად, მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი თემაც. ეს თემა და-

მუშავდა არაერთ საკულტო მოდერნისტულ ტექსტში, მათ შორის, ჰერმან ჰესეს (1877-1962) „ტრამალის მგელში“ (1927), სადაც მთავარი გმირი, ჰარი ჰალერი საკუთარ თავს ბიურგერული სოციალიზმისგან, ადამიანთა საზოგადოების წარმოდგენებსა და ცხოვრების წესისგან გამიჯნულად და გაუცხოებულად აღიქვამს. საკუთარი სულიერი ძიებები მას საშუალებას არ აძლევს დასჯერდეს სოციალიზმის მარტივ ყოფიერ სინამდვილეს.

„შემდგარი“ ცხოვრებისკენ სწრაფვა, ადამიანთა საზოგადოებაში თვითდამკვიდრება, მატერიალურ ღირებულებებზე ორიენტაცია მოდერნისტული მსოფლმხედველობის მატარებელი პიროვნებისთვის სრულიად მიუღებელი ხდება და ხშირად – როგორც მოდერნისტთა რეალურ ბიოგრაფიებში, ისე მოდერნისტულ რომანებსა თუ ლექსებში – სწორედ სოციალიზმთან დაპირისპირებული, ექსტრემული, თვითდესტრუქციული, მაძიებელი გმირი ისახება.

მოდერნიზმის ელიტარულობა. ცხადია, მოდერნისტული კულტურა, რომელიც ამდენად განპირობებულია ინდივიდის სულიერი და ესთეტიკური ძიებებით, ვერ იქნებოდა ორიენტირებული მასობრივ აღქმაზე, და ვერც კომერციულ წარმატებაზე. მოდერნიზმი მაღალი კულტურაა იმდენად, რამდენადაც ის არ არის ორიენტირებული მასობრივ გარემოზე, კულტურის მომხმარებელთა ფართო წრეში პოპულარობაზე და არც იქმნება ამგვარი მიზანდასახულებით. მოდერნისტული ხელოვნება, უწინარესად, ავტორის შინაგან ძიებას, თვითგამოხატვის ძლიერ სურვილს ეფუძნება. შემოქმედებითი პროცესის მიზანია არა სოციალში თვითდამკვიდრება, არამედ ინდივიდუალური სულიერი მიზნების მიღწევა შემოქმედებითი ძიებების გზით.

მოდერნისტული კულტურა – მისი ყველა მიმდინარეობა და ინდივიდუალური ავტორები – კვალიფიცირდება როგორც ელიტარული მაღალი კულტურა. ეს არის იმგვარი ხელოვნება, რომელიც აღმქმელის სულიერ და ესთეტიკურ მზაობას საჭიროებს, უფრო მეტიც, მოდერნისტული ტექსტის მიდიაციით ავტორისა და აღმქმელის კომუნიკაცია სწორედ მაშინ მყარდება, როცა ეს უკანასკნელი თავადაც გადის იმ შინაგანი ძიებების პროცესს, რაც, თავისთავად, მოდერნისტული ტექსტი შექმნის წინაპირობაა.

გარდა ამისა, მოდერნისტული ხელოვნების გასაცნობიერებლად საჭიროა მთელი იმ რეპრეზენტაციული პროცესის გათვა-

ლისწინებაც, რაც წინ უძღვის ამგვარი გამომსახველობითი ეტაპის დადგომას ხელოვნებაში – აქ იგულისხმება როგორც კლასიკური და რეალისტური გამომსახველობითი ტრადიციის ცოდნა, ისე მოდერნისტულ კულტურაში ამ ტრადიციასთან დაპირისპირების მიზეზების აღქმა. სწორედ ამ მნიშვნელობით, მოდერნიზმი ელიტარულ კულტურად რჩება.¹⁸

შენიშვნები:

1. მართალია, დღეს მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ მოდერნულობის შემოქმედები, დღევანდელი გადასახედიდან, თავადაც არ იყვნენ თანმიმდევრულნი, ხოლო მოდერნულობამ წინააღმდეგობრივი პროცესები წარმოშვა და „მოდერნულობის ვარდისფერი იმედები გახუნდა. [...] ვოლტერი, განმანათლებლობის ინტელექტუალური გმირი, ღრმა ანტიემიტი იყო. თომას ჯეფერსონი, „დამოუკიდებლობის დეკლარაციის“, ავტორი, მონათმფლობელი იყო. კანტი, განმანათლებლობის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფილოსოფოსი, რასისტის და ორიენტალისტის იყო“; მოდერნიზაციის ისტორიული პროცესების ფონზე განვითარდა ისეთი „ანტიმოდერნული“ მოვლენებიც, როგორც იყო კოლონიალიზმი, ნაციზმი, ჰოლოკოსტი, მეოცე საუკუნის სხვა კატასტროფები (Alexander, Jeffrey C. *The Dark Side of Modernity*, Cambridge: Polity, 2013. p. 1), თუმცა თანამედროვეობის ამგვარი აბსოლუტიზმი თავად მიანიშნებს მოდერნულობის იდეების გავლენასა და ცხოველმყოფელობაზე. აბსოლუტურობის მოთხოვნით მოდერნულობის კონცეპტის შეფასება დღეისათვის მის გადაფასებასაც კი იწვევს, როგორც, თუნდაც, ბრუნო ლატურთან, რომელიც აცხადებს, რომ „არასოდეს ვყოფილვართ მოდერნულები“, და მოდერნული კონსტიტუციაში ბევრ რამ არის ისეთი, „რასაც ის უშვებს, და ამავდროულად, კრძალავს; რასაც ნათელს ჰფენს და რასაც ჩქმალავს“ (ლატური, ბრუნო. *არასოდეს ვყოფილვართ მოდერნულები. სიმეტრიული ანთროპოლოგიის მცდელობა*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014, გვ. 66).

2. მართალია, დღეს მკვლევარები აღიარებენ, რომ ტექნოლოგიებმა, ეკონომიკამ, პოლიტიკამ სამყარო იმდენად შეცვალა, რომ მისი ცნობაც ძნელია, დღევანდელი თანამედროვეობა, მოდერნულობა რადიკალურად განსხვავდება იმ „მოდერნული საზოგადოებისაგან“, როგორადაც მას თუნდაც ნახევარი საუკუნის წინ ვხედავდით, და დღევანდელობის გასაგე-

ბად საჭიროა მოდერნულობის განახლებული რეფლექსია, მაინც უდავოდ მიჩნევენ, რომ მოდერნულობის კონცეპტი განუყოფლად უკავშირდება ევროპის, დასავლეთის ისტორიას (Wagner, Peter. *Modernity*. Cambridge: Polity, 2012. p. X-XI).

3. „ქალაქური ყოფის იმპერსონალური ბუნება, ერთდროულად ამაღლევებელიც და შემაშფოთებელიც, მოდერნიზაციული ლიტერატურის მთავარი თემა გახდა“. Pericles Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism*. New York: Cambridge University Press, 2007. გვ. 11. „ლიტერატურული მოდერნიზმიდან ორი სახის ურბანული რეალობა წარმოიშვა: ქალაქი შექმნილი ხელოვანის მიერ, რომლის შინაგანი გაცდები და შთაბეჭდილებები ურბანულ ხილვებს ასხამს ხორცს; და ქალაქი შექმნილი ბრბოს მიერ, რომელსაც საკუთარი პერსონალურობა და საკუთარი ურბანული შინაარსი გააჩნია“. ქალაქის სივრცის „ობიექტური ხედვიდან სუბიექტურ ხედვაზე გადასვლა“ იმდენად მნიშვნელოვანი მახასიათებელი ხდება, რომ ეს ლიტერატურაში, საკუთრივ ბოდლერთან, ნატურალიზმიდან მოდერნიზმზე გადასვლის მანიშნებლად მიიჩნევა – Lehan, Richard. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998. გვ. 71; გვ. 73.

4. მართალია, მოდერნიზმის ეპოქალური საზღვრები, ჩვეულებრივ, მე-19 საუკუნი ბოლო ათწლეულებიდან მეორე მსოფლიო ომამდეა მოხაზული, მაგრამ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში და დღემდეც შეიძლება იქმნებოდეს ისეთი ტექსტები, რომლებიც ბოლომდე ექცევა მოდერნიზმის ესთეტიკაში და მხოლოდ ქრონოლოგიური კონტექსტით დაუკავშირდება პოსტმოდერნიზმს ან თანამედროვე ავანგარდს. ეს მიუთითებს არა ამგვარი ტექსტების მოძველებულობას, არამედ, სწორედ, მოდერნიზმის მსოფლმხედველობრივი თუ რეპრეზენტაციული პრობლემების აქტუალობას. “დიდი ხნის შემდეგაც იმ ხანიდან, რაც მოდერნიზმი მთავარი დომინანტური დისკურსი გახდა, ის განაგრძობს გამოვლენას თავისი მემამბოხე და დამანგრეველი ძალებისა - მისი ახალ-ახალ კონფიგურაციების სხვადასხვა ფორმებით [ფემინიზმი, პოსტსტრუქტურალიზმი, ტრავმის კვლევები, პოსტკოლონიალიზმი, კულტურის კვლევები]. მოდერნიზმი, როგორც კონცეპტი, კანონი და მახასიათებელი ფართოვდება, რეკონტექსტუალიზაციას განიცდის მისი ფილოსოფიური, ისტორიული და კულტურული გარემო, გამრავლდა ადგილები და სივრცეები, ფორმები და შინაარსები, სადაც ის ეპაექრება დადგენილ წესრიგს, ის კვალვ უგზავნის გამოწვევებს

ესთეტიკის, სოციალური და პოლიტიკური კულტურის მენისტრიმულ მანიფესტაციებს“ (Eysteinnsson, Astradur and Liska, Vivian, “Approaching Modernism”. in: *Modernism (Comparative History of Literatures in European Languages)*. by Astradur Eysteinnsson and Vivian Liska. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007, p. 1).

5. ნიშანდობლივია, რომ უკანასკნელ ათწლეულებში მოდერნიზმის კვლევებში ცხადი გაცდა „მოდერნიზმის გაფართოების“ ტენდენცია - რაც შედეგია საბჭოთა კავშირის დაშლისა და, შესაბამისად, კულტურაზე საბჭოთა კონტროლის მოხსნისა. ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკებისა და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების კულტურაში აქამდე მეტ-ნაკლებად ტაბუდადებული მოდერნისტული მემკვიდრეობა ხელახლა ინტეგრირდება მოდერნიზმის ერთიან მემკვიდრეობაში.

6. სწორედ ამიტომ, ითვლება, რომ „ის, რასაც მოდერნიზმის სტილს ვუწოდებთ, იყო ფიქრების, გრძნობების, თვალთახედვების ერთიანი კლიმატი“; და “მოდერნიზმი გვეხმარება, განვსაზღვროთ მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნეების სოციალური და კულტურული ცხოვრების რეალობა”. Gay, Peter. *Modernism: The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*. New York, London: W.W. Norton and Company. 2010. გვ. 3; გვ. XXII.

7. „მოდერნისტი მწერლები თუ მხატვრები ხშირად მძაფრად აცნობიერებდნენ, რომ ცხოვრობდნენ სამყაროში, რომელიც უკიდურესად განსხვავდებოდა თუნდაც მათი მშობლების სამყაროსაგან - ახალი რელიგიური თუ მეცნიერული დაბეჯითებების გამო, ან ინდუსტრიალიზაციის გამო, სქესისა და გენდერისადმი შეცვლილი დამოკიდებულებების გამო, თუ ტრანსფორმირებადი პოლიტიკური რეალობის გამო“ - Lewis, Pericles, *The Cambridge Introduction to Modernism*. New York: Cambridge University Press, 2007, გვ. 11.

8. ნიშანდობლივია, რომ მოდერნიზმი ცალსახად ხსნის რწმენის და კარგვას რაციონალიზმის მოძღვრებით და ამ ეპოქის ტექსტებში ხშირად გაისმის კიდევ მსგავსი ბრალდება ადამიანის გონისმიერი, ინტელექტუალური სანყისისადმი, რაციონალისტური აზროვნებისადმი. თუმცა დასავლური რაციონალიზმი, დასაბამში, არ ფორმირდებოდა როგორც რწმენასთან ანტაგონისტური მოვლენა და რაციონალისტურ აზროვნებას განიხილავდა როგორც რწმენაზე დაფუძნებულ პროცესს სამყაროს შეცნობისა. რენე დეკარტი, რომლის „განაზრებანი მეთოდის შესახებ“(1636) დასავლური რაციონალიზმის ფუძემდებლურ ნაშრომად არის მიჩნეული, როგორ ჩანს, სწორედ ასე აღიქვამდა საკუთარ სააზროვნო პროცესს: „1619 წ. გერმანია-

ში არმიის საზამთრო სადგომში მყოფი დეკარტი მიაგნებს თავისი მომავალი სისტემის საფუძველს, რომელიც დღეს მსოფლიოში ყველა მეტნაკლებად განათლებული ადამიანისთვისაა ცნობილი („ვაზროვნებ, მამასადამე, ვარსებობ“ – “cogito, ergo, sum”). ეს იყო 10 ნოემბერი. ეს განცდა, თუ ხილვა იმ დღეს დეკარტს სამჯერ ჰქონდა და მას მიაჩნდა, რომ ზეგარდმო საჩუქარი ხვდა წილად. აღტაცებული აღთქმას დებს: ლორეტოს ღვთისმშობლის ტაძარში მოსალოცად წავალ, თუ ამ აღმოჩენის ბოლომდე მიყვანას მოვახერხებო“ (გურამ თავზაძე, „რენე დეკარტი“. იხ. <http://burusi.wordpress.com/2010/11/04/rene-descartes/>).

9. „ჩვენი თანამედროვე სამყარო მრავალი თვალსაზრისით საბერძნეთისა და რომის სამყაროს გაგრძელებაა. [...] ჩვენი ინტელექტუალური და სულიერი აქტივობებით ჩვენ ბერძნებისა და რომაელების შთამომავლები ვართ“ (Highet, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1949. p.1).

10. “თანამედროვე მხატვრობა ყველაზე დრამატულად ახდენს ადრეულ მოდელებთან განხეთქილების დემონსტრირებას. პოლ სეზანიდან და ედუარდ მანედან მოყოლებული, მხატვრებმა უარი განუცხადეს რენესანსულ პერსპექტივის სისტემას, რომელიც ბრტყელ, ორგანოზომილებიან ტილოზე სამგაზომილებიანი სიღრმის ილუზიას ქმნიდა. ჟორჟ ბრაკის და პაბლო პიკასოს კუბიზმმა და, შემდგომ, ვასილ კანდინსკის, მალევიჩის, პიტ მონდრიანის და სხვათა გადასვლამ წმინდად არარეპრეზენტაციულ ან აბსტრაქტულ ხელოვნებაზე საბოლოოდ უარყო ილუზიონიზმის ყოველგვარი მცდელობა [...]. ლიტერატურაშიც ადრეული მეოცე საუკუნე მონმეა მიმეზისისგან თავის დაღწევის მცდელობებისა: რუსმა ფუტურისტებმა გამოიგონეს ზაუმი, პოეტური ენა, რომელიც მთლიანად უაზრო სიტყვებისგან შედგება. გერმანელმა ექსპრესიონისტმა დრამატურგებმა ცხოვრებას მიმსგავსებული პერსონაჟების ნაცვლად შექმნეს აბსტრაქციები, რომლებიც გონების მდგომარეობას ან პროტაგონისტის სულის სხვადასხვა მხარეს გამოსახავენ. რომანისტმა ჯეიმს ჯოისმა დაწერა თავისი უკანასკნელი რომანი „ფინეგანის ქელები“ (1939), რაც მულტილინგვურ ჟარგონზე გულისხმობდა სიზმრის ლოგიკის გამოსახვას. ყველა ამ შემთხვევაში მოდერნისტები განუდგნენ ენის იმ იდეალს, რომელიც გვთავაზობდა გამჭვირვალე სარკმელს რეალობაში, და ამის ნაცვლად მიმართეს რთულ ენას, რომელიც მიმართული იყო საკუთარ ტექსტურაზე“. Lewis, Pericles, *The Cambridge Introduction to Modernism*. New York: Cambridge University Press, 2007, გვ. 4

11. Gay, Peter. *Modernism: The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*. New York, London: W.W. Norton and Company. 2010. გვ. 5. აქვე აღნიშნულია, რომ „არც ერთი ცალკეული ავტორი, ცალკეული მხატვარი ან კომპოზიტორი არ შეიძლება ჩაითვალოს მოდერნიზმის „ერთადერთ ფუძემდებლად“. თუმცა ყველაზე დამაჯერებელი კანდიდატი ამ როლისთვის შარლ ბოდლერი იყო. მოდერნიზმის ისტორიისთვის – რამდენიმე რჩეულთან ერთად, როგორებიც არიამ მარსლე დიუშანი თუ ვირჯინია ვულფი, იგორ სტრავინსკი თუ ორსონ უელსი – ის აბსოლუტურად შუცვლელია“. გვ. 33.

12. თუმცა ზოგჯერ მკვლევარები უფრო შორსაც მიდიან და ლიტერატურაში მოდერნულობის ეპოქის შემოსვლას რეალიზმსა და ნატურალიზმს, უშუალოდ კი ფლობერს უკავშირებენ. იხ. Lewis, Pericles, *The Cambridge Introduction to Modernism*. New York: Cambridge University Press, 2007. გვ. 41-45.

13. დასავლურ ლიტერატურისმცოდნეობაში სადავო აღარ არის მაღალი მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმის, ადრეული მოდერნისტული და ავანგარდული მიმდინარეობების მოქცევა ერთიან მოდერნისტულ კონტექსტში. სწორედ ამგვარი გამაერთიანებელი მიდგომით იქმნება ნაშრომები მოდერნიზმის შესახებ. იხ.: *Modernism. A Guide to European Literature*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane. London: Pinguin Books, 1976; *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Eds: Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman. Chicago: The University of Chicago Press, 1998; Lewis, Pericles, *The Cambridge Introduction to Modernism*. New York: Cambridge University Press, 2007.

14. ავანგარდიზმის კონცეპტუალური დაპირისპირება ტრადიციულ ესთეტიკასთან, უზრალოდ, შეიძლება განისაზღვროს როგორც ანტი-ესთეტიკურობა. იხ. Weststeijn, Willem G. “Velimir Khlebnikov – a “Timid” Futurist”. in: *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism: an Introductory Reader* (Cultural Syllabus), Eds: Denis G.Ioffe and Fredrick H. White. Academic Studies Press, 2012.

15. ერთი რამ, რაც, უდავოდ, ყველა მოდერნისტს აქვს საერთო, არის დაბეჯითება, რომ განუცდელი ნაცნობს აღმატება, იშვიათი – ჩვეულებრივს, ექსპერიმენტული – რუტინულს. გვ.2. Gay, Peter. *Modernism: The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*. New York, London: W.W. Norton and Company. 2010.

16. მართალია, რადიკალური ავანგარდი მეოცე საუკუნის პირველი ათწლეულების კულტურული პროცესების კუთვნილებაა, მაგრამ ამ ესთეტიკურმა ტენდენციამ ევროპულ კულტურაში არსებობა გააგრძელა

მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარშიც და უშუალო დღევანდებამდე. ამ კონცეპტების გასამიჯნად რადიკალურ ავანგარდს ისტორიულ ავანგარდს უწოდებენ, ხოლო თანამედროვე სახელოვნებო პროცესებს – თანამედროვე ავანგარდს.

17. „პირველი მსოფლიო ომის თემაზე შექმნილი [ინგლისური] პოეზიის ძალა დიდწილად განპირობებულია კონტრასტების დრამატიზირებით. ეს არის კონტრასტი ინგლისსა და ფრონტს შორის, ბრწყინვალე წარსულსა და საზარელ ანმყოს შორის, პასტორალსა და „მრიხსანე იარაღს“ შორის, აქამდე მყარ რწმენასა და ახლა უკვე ყოვლისმომცველ რწმენის სიკვდილს შორის“ – Matthews, Steven. *Modernism (Contexts)*. New York: Bloomsbury USA, 2004, p. 71. თუმცა ნიშანდობლივია, რომ ასეთი კონტრასტები – რწმენასა და ურწმუნობას შორის, პასტორალურ იდილიასა და ურბანულ ქაოსს შორის – ჯერ კიდევ ბოდლერის პოეზიიდანვე და პირველ მსოფლიო ომამდე ათწლეულებით ადრე – მოდერნიზტული ხელოვნების მახასიათებლად იქცა, ხოლო ომმა და რევოლუციებმა, ცხადია, გაამძაფრა სამყაროს კონტრასტულობისა და არსებული წესრიგის რღვევის განცდა.

18. იმ ფონზეც, როცა მისი მემკვიდრე, პოსტმოდერნიზტული ხელოვნება, გამოძებნის მასობრივი სივრცის ინკლუზიის ფორმებს და მიმართული გახდება, ერთი მხრივ, ელიტარული, მეორე მხრივ კი მასობრივი აღქმელისადმი.

დამოწმებანი:

ვებერი 2014: ვებერი, მ. „რაშია დასავლეთის უნიკალურობა?“. მთარგმნ: ნ. ფირცხალავა, ე. ჯგერენაია. <http://burusi.wordpress.com/2014/05/29/vebet/>

ბრედბედერი 1976: radbury, Malcolm and McFarlane, James, „The Name and Nature of Modernism“, in: *Modernism. A Guide to European Literature*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane. London: Pinguin Books, 1976.

კალუნესკუ 1987: Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duce University Press, 1987.

ლუისი 2007: Lewis, Pericles, *The Cambridge Introduction to Modernism*. New York: Cambridge University Press, 2007.

ნიცშე 1974: Nietzsche, Freidrich, *The Gay Science*, Transl. by Walter Kaufman. New York: Vintage Books, 1974. Section 125.

**ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის
სოციოკულტურული, ესთეტიკური და
პოეტოლოგიური კონტექსტები**

*„ჩვენ უნდა გადავლახოთ ქართული
კულტურის ეთნოგრაფიული მიჯნები“.*

კონსტანტინე გამსახურდია

საქართველოში, ისევე როგორც ევროპაში, ლიტერატურული მოდერნიზმის დამკვიდრება და, ზოგადად, მოდერნისტულ მსოფლმხედველობასა და მოდერნისტულ ესთეტიკაზე ორიენტირება, ეს არ იყო სტიქიური და გაუცნობიერებელი მოვლენა, ერთგვარი, მოდას აყოლა. ქართველი მოდერნისტი ავტორებისათვის – გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, ნ. ლორთქიფანიძე, დ. შენგელაია, გ. ტაბიძე, ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვლ. გაფრინდაშვილი და სხვ. – მოდერნისტული ესთეტიკა, მოდერნისტული თემებით, პრობლემემატიკითა და პოეტოლოგიური პრინციპებით ოპერირება არც დროებითი და სასხვათაშორისო ინტერესის საგანი იყო („ყმანვილური სენი“, „გულუბრყვილო გატაცება“) და არც კოკეტობის საგანი („უცხო სენით დაავადება“), არამედ მოდერნისტულ ესთეტიკასა და მოდერნისტულ მსოფლმხედველობას ქართველი მოდერნისტი ავტორები იმთავითვე უკავშირებდნენ ქართული კულტურის, ქართული მწერლობის „ევროპული რადიუსით გამართვის“ (ტ. ტაბიძე), მისი რუსული აზიატური კულტურის ტირანიისაგან გამოყვანისა და ქართული კულტურისა და მწერლობის დასავლურ კულტურასთან კვლავ ინტეგრირების ამოცანებს. შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ჩასახვასა და განვითარებას ჰქონდა თავისი ფუნდამენტური პოლიტიკური და სოციოკულტურული წანამძღვრები, ესთეტიკურ-კონცეპტუალური და ფილოსოფიურ-თეორიული ბაზისი.*

* აქ ხაზი უნდა გავუსვა ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას: იმავე ქართული რომანტიზმისაგან განსხვავებით, რომელსაც გაშუალებული კონტაქტი ჰქონდა ევროპულ რომანტიზმთან, და რომელიც საბოლოო ჯამში მაინც სტიქიურ და ფრაგმენტულ მოვლენად დარჩა ქართულ სინამდვილეში, ქართული მოდერნიზმი უკვე უშუალო

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი მხატვრული ტექსტების ქმნასთან ერთად ამავედროულად თავის თავსაც იაზრებდა, იგი თვითრეფლექტირებადი ფენომენი იყო, რომელიც მიზნად ესთეტიკურ-კულტურული განახლების ამოცანებს ისახავდა და თავის თავს მოიაზრებდა ევროპული კულტურის და ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის თვითმყოფად და განუყოფელ ნაწილად. ყოველივე ამის დასტურია, ერთი მხრივ, ის, რომ ქართველი მოდერნისტი ავტორები ინტენსიურად აქვეყნებდნენ ესსეებსა და ლიტერატურულ-კრიტიკულ ნერილებს მიმდინარე ევროპული სოციოკულტურული, კულტურული და პოლიტიკური ცხოვრების შესახებ, ასევე მოდერნიზმისა და, ზოგადად, ლიტერატურის აქტუალურ საკითხებზე (კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის, ტ. ტაბიძის, ვლ. გაფრინდაშვილის, ე. ტატიშვილის, ვ. კოტეტიშვილის, გ. ქიქოძის, გ. ლეონიძის და სხვ. ლიტერატურული ესსეები და ნერილები); ასევე აქვეყნებდნენ საპროგრამო ლიტერატურულ მანიფესტებს, სადაც საჯაროდ აცხადებდნენ კონკრეტული მოდერნისტული მიმდინარეობის დაფუძნებას (მაგ. „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლიზმის მანიფესტები „პირველთქმა“ და „ცისფერი ყანწები“, ან კ. გამსახურდიას ექსპრესიონიზმის მანიფესტი „**Declaratio pro mea!**“). მეორე მხრივ, ქართველი მოდერნისტები აწყობდნენ საჯარო ლექციებსა (მაგ., გრ. რობაქიძის ცნობილი ლექციების ციკლი, როდესაც მან ქართულ სინამდვილეში პირველმა იქადაგა ლიტერატურული მოდერნიზმის ესთეტიკა და ქართული ლიტერატურის მოდერნიზმის იდეოლოგიისა და ესთეტიკის საფუძველზე განახლების აუცილებლობა) და ლიტერატურულ შეკრებებს (მაგ., „აკადემიური მწერლობის ასოციაციის“ მიერ ორგანიზებული ლიტერატურული საღამოები, რომელთაგან ერთ-ერთი მთლიანად ფრ. ნიცშეს მიეძღვნა და რომლის მთავარი ორგანიზატორიც კ. გამსახურდია იყო), აფუძნებდნენ ლიტერატურულ დაჯგუფებებსა („აკადემიური მწერლობის ასოციაცია“, ქართველ სიმბოლისტთა

კონტაქტს ამყარებს ევროპულ მოდერნიზმთან. ეს აიხსნება თუნდაც იმით, რომ ქართველ მოდერნისტთა უმეტესობას – გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, ნ. ლორთქიფანიძე, პ. იაშვილი ე. ტატიშვილი, გ. ქიქოძე და სხვ. – განათლება სწორედ ევროპაში ჰქონდა მიღებული და ისინი უშუალოდ ევროპულ კულტურულ სივრცეში ეცნობოდნენ ახალ ლიტერატურულ მიმდინარეობებსა და ტენდენციებს, ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ მოძღვრებებს (ნიცშე, შოპენჰაუერი, კირკეგორი, ვაგნერი, ფროიდი, მახი, შპენგლერი, ბერგსონი და სხვ.), ლიტერატურულ თუ კულტურულ ცხოვრებას.

(„ცისფერყანწელები“) და ქართველ ფუტურისტთა ლიტერატურული დაჯგუფებანი) და საკუთარ ლიტერატურულ ორგანოებს („ცისფერი ყანწები“, „მეოცნებე ნიამორები“, „ბახტრიონი“, „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, „ლომისი“, „ილიონი“, „საქართველოს სამრეკლო“ „ბარრიკადი“, „რუბიკონი“, „ქართული სიტყვა“, „კავკასიონი“, „H₂SO₄“).

ამიტომაც, სრულიად ბუნებრივია, რომ ქართული გონისა და კულტურის ისტორიაში სწორედ ქართული მოდერნიზმი, და კერძოდ, ლიტერატურული მოდერნიზმი აღმოჩნდა ის სულიერი და ესთეტიკური სივრცე, სადაც ერთიანი ფრონტით (თუ არ ჩავთვლით ბოლშევიკური რეჟიმისადმი ლოიალურად განწყობილ მემარცხენე ქართველ ავანგარდისტებს) დაისვა ევროპასა და დასავლურ ღირებულებებზე ორიენტაციის საკითხი. და აქვე იკვეთება ერთი მეტად საყურადღებო გარემოება: კერძოდ ის, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპული მოდერნისტული ესთეტიკის პარადიგმის ბაზაზე მხოლოდ ქართული ლიტერატურის განახლებას კი არ ისახავდა მიზნად „ევროპული რადიუსით“, არამედ მის წიაღშივე შემუშავდა პოსტულატი, ზოგადად, დასავლეთზე/ევროპაზე საქართველოს კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის შესახებ. ამჟამად, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპეიზმის თვისობრივად ახალი ტალღა იყო ქართულ სოციალურ და კულტურულ სინამდვილეში.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის წარმოქმნას ჰქონდა კონკრეტული ობიექტური პოლიტიკური და სოციალურული წინაპირობები:

a) საქართველოს კოლონიური პოლიტიკური მდგომარეობა რუსეთის იმპერიის ფარგლებში (1801-1918),

b) ქართული კულტურისა და ლიტერატურის ჩამორჩენილი მდგომარეობა, გამომდინარე ასწლოვანი რუსული კოლონიური ვითარებიდან, რამაც საქართველო მონყვიტა ევროპულ კულტურულ და ლიტერატურულ კონტექსტებსა და ეკონომიკურ-სოციალური მოდერნიზაციის პროცესებს,

c) 20-იანი წლების რუსული ბოლშევიზმის პოლიტიკურ-იდეოლოგიური აგრესია საქართველოზე – ოკუპაცია, ანექსია, პოლიტიკური ტერორი და რეპრესიები და ამ ყოველივეს დამატებული

იდეოლოგიზებული ტექნოკრატიზმი და ქართული ყოფის ტოტალური დესაკრალიზაცია, გამოხატული, ერთი მხრივ, საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ტერორიზებასა და ათეიზმის ძალადობრივ პროპაგანდაში, მეორე მხრივ, გამოხატული ეგზისტენციალური სივრცის ძალადობრივ რაციონალიზაციასა და ადამიანთა ცნობიერებაზე ბოლშევიკური მატერიალისტური იდეოლოგიის ძალადობაში (ბრეგაძე 2013a: 8)

აქედან გამომდინარე:

1. მოდერნიზმს, როგორც მსოფლმხედველობრივ და ლიტერატურულ დისკურსს, ქართველი მოდერნისტები, ერთი მხრივ, უკავშირებდნენ ქართული კულტურისა და ლიტერატურის განახლების საკითხებს, რაც ერთდროულად გულისხმობდა, ზოგადად, დასავლეთ ევროპის კულტურასა და ლიტერატურასთან, და კერძოდ, თანამედროვე მოდერნისტულ ესთეტიკასა და იდეოლოგიასთან ქართული კულტურისა და ლიტერატურის კვლავ დაახლოებასა და მის დასავლური კულტურისა და ლიტერატურის განუყოფელ ნაწილად ქცევას; მეორე მხრივ, უკავშირებდნენ ქართული სახელმწიფოებრიობის აღდგენისა და პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში დასავლური ორიენტაციის აღების საკითხებს – შდრ., „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლიზმის მანიფესტები „პირველთქმა“ (პ. იაშვილი) და „ცისფერი ყანწებით“ (ტ. ტაბიძე), ანდა გრ. რობაქიძის, გ. ქიქოძისა და კ. გამსახურდიას წერილები და ესსეები აღნიშნულ პრობლემატიკაზე, მაგ., თუნდაც გრ. რობაქიძის ცნობილი სტატია „ქართული რენესანსი“. შესაბამისად, კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის ცენტრებად ცხადდება *პარიზი* („ცისფერყანწელები“) და *ბერლინი* (კ. გამსახურდია).

2. ქართულ სინამდვილეში მოდერნისტული ესთეტიკისა და მსოფლმხედველობის ინტენსიური რეცეფცია და დანერგვა იყო ერთგვარი რეაქცია 20-იან წლებში საქართველოში გამძაფრებულ პოლიტიკურ ვითარებაზე – 1921 წლის კატასტროფა, 20-იანი წლების ბოლშევიკური პოლიტიკური ტერორი და რეპრესიები, 1924 წლის აჯანყების ჩახშობა, ბოლშევიკური ანტირელიგიური ტერორი და პროპაგანდა; ასევე, იყო რეაქცია 20-იან წლებშივე გაინტენსივებულ იდეოლოგიზებულ ტექნიკურ-მანქანურ განვითარებაზე (იდეოლოგიზებული ტექნოკრატიზმი), რასაც ბოლ-

შევიკები ახორციელებდნენ მესიანისტური პათოსით. აღნიშნული პროცესების ფონზე კი საქართველოშიც საბოლოოდ განხორციელდა „მეტაფიზიკური რყევა“ (ნიცშე) – *ღმერთი მოკვდა*, ღირებულებები გადაფასდა და ქართული სულიერი კულტურა ჩაახშო ბოლშევიკების მიერ დაფუძნებულმა მატერიალისტურმა ცნობიერებამ და მანქანურ-ტექნიკურმა ცივილიზაციამ. ამან კი გამოიწვია ქართული ყოფის დესაკრალიზაცია, დეჰუმანიზაცია, სუბიექტის მითო-საკრალური პირველსაწყისებისადმი გაუცხოება, შესაბამისად, სუბიექტურობის დაშლა-რღვევა, ეგზისტენციალური შიში და თვითიდენტობის მოპოვების შეუძლებლობა. აღნიშნული პრობლემატიკა კი ქართული მოდერნისტული მწერლობის უმთავრესი თემა და ინტენსიური განსჯის საგანი იყო (შდრ., კ. გამსახურდიას რომანები „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“ და მისი 10-იან-20-იანი წლების ექსპრესიონისტული ნოველები, მ. ჯავახიშვილის რომანები „ჯაყოს ხიზნები“ და „თეთრი საყელო“, გრ. რობაქიძის რომანები „გველის პერანგი“ და „ჩაკლული სული“, დ. შენგელაიას რომანები „სანავარდო“ და რომანი „ტფილისი“ და სხვ.).

ამ ვითარებაში კი ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი იმთავითვე ფუძნდება, როგორც თვითრეფლექტირებადი ფენომენი, რომელიც, ერთი მხრივ, აცნობიერებს თანამედროვე საქართველოს ზემოთაღნიშნულ პოლიტიკურ, კულტურულ და ესთეტიკურ ჩამორჩენას – შდრ., მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულის ქართული კოლონიური ყოფის „Обывательщина“-დ დახასიათება და შეფასება გრიგოლ რობაქიძის (1880-1962) მიერ წერილში „ქართული მოდერნიზმი“ [რუს.] (1918) (რობაქიძე 2012: 338)* – და, მეორე მხრივ, აცნობიერებს საკუთარ მისიასა და პასუხისმგებლობას ქართული კულტურისა და ლიტერატურის წინაშე, რაც გულისხმობს ევროპულ/დასავლურ კულტურულ და ესთეტიკურ პარადიგმებზე ორიენტირებასა და მათ დაფუძნებას

* შდრ., გრ. რობაქიძის დაკვირვებამდე გარკვეული ხნით ადრე ა. ჯორჯაძემაც (1872-1913) მე-19 საუკუნის ქართული (კოლონიალური) ყოფისა და კულტურის ასევე პროვინციალიზმს გაუსვა ხაზი: „ამგვარად აშკარაა, რომ ჩვენ ნელ-ნელა სრულიად მოვწყდით მსოფლიო აზროვნების ცხოვრებას და ეხლა, ხელმოკრეთ შობილთ, ვერ გვებედება ისევ იმ ფართო ცხოვრების ფარგალში ფეხის შედგმა“ (ჯორჯაძე 1989: 682).

ტრადიციულ ქართულ კულტურულ პარადიგმებთან შერწყმით (ამ შემთხვევაში, ქართულ ტრადიციულ კულტურულ პარადიგმებში ვგულისხმობ რუსთაველის მიერ დაფუძნებულ და განვითარებულ „ქართულ უნივერსალიზმს“), რის საფუძველზეც უნდა განხორციელებულიყო ქართული ლიტერატურისა და კულტურის ძირეული განახლება (შდრ., ტიცციან ტაბიძის ფორმულა – *მალარმე და რუსთაველი*. იხ. მისი საპროგრამო ტექსტი „ცისფერი ყანწებით“).

ამიტომაც, სრულიად ბუნებრივია, რომ ამ თვითრეფლექსიისა და, ამავდროულად, ახალი მოდერნისტული ესთეტიკური ღირებულებების პროპაგანდის ნიმუშებია ქართველი მოდერნისტების ლიტერატურული მანიფესტები, კულტუროლოგიური, კულტურ-ფილოსოფიური, ლიტერატურულ-თეორიული და ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები, რომლებსაც ისინი ინტენსიურად აქვეყნებდნენ საკუთარ ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებში (დაახლ. 1915-1925 წ.წ.) [ლიტ. ჟურნალები.. 2011]. ეს კი, თავის მხრივ, მოწმობს იმას, რომ ქართულმა მოდერნიზმმა გაშალა ფართო ფრონტი ახალი პოლიტიკური და კულტურული მისიის შესასრულებლად.

თუკი გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ქართული მოდერნიზმი, შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი, *შენწყვეტილი პროექტია* (ბ. ნიფურია), რომლის შეფერხებაც მოხდა, ერთი მხრივ, რუსული ბოლშევიზმის აგრესიის გამო (1921 წ.), რის შედეგადაც ბოლშევიკური იდეოლოგია ტერორისტულ-რეპრესიული ფორმით მკვეთრად დაუპირისპირდა მოდერნისტულ ესთეტიკას, ქართველ მოდერნისტებსა და მათ მოდერნისტულ შემოქმედებას, და, მეორე მხრივ, იმის გამო, რომ 30-იანი წლებიდან საბჭოთა საქართველოში ერთადერთ ესთეტიკურ იდეოლოგიად სოცრეალიზმი გამოცხადდა, და ასევე, თუკი გავითვალისწინებთ იურგენ ჰაბერმასის თეზისს, რომ *მოდერნი*, როგორც მსოფლმხედველობრივი და სოციოკულტურული ფენომენი, *დაუსრულებელი პროექტია*, რომელიც დღემდე გრძელდება და ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია (იხ. მისი კულტუროლოგიური და სოციალ-ფილოსოფიური ეტიუდი „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“) (ჰაბერმასი 1994: 177-192), მაშინ კვლავ აქტუალურია ქართული მოდერნიზმის კვლევა როგორც ესთეტიკური, ისე სოციოკულ-

ტურული თვალსაზრისით, მით უმეტეს, რომ დღეს მოცემულ ისტორიულ მომენტში საქართველოს კვლავ მწვავედ უდგას პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაციის საკითხი. ხოლო, ამ თვალსაზრისით, დღეს ქართულ საზოგადოებას სწორ ორიენტაციას გაუწევს სწორედ ქართველ მოდერნიზატორ ევროპული არჩევანი და მათი „ოქციდენტოცენტრიზმი“.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ნიაღში განვითარებული, ერთი მხრივ, ანტიკოლონიური და, მეორე მხრივ, *ოქციდენტოცენტრული* სულისკვეთება განსაკუთრებით ვლინდება ქართველ მოდერნიზატორებში შემდეგ საპროგრამო ტექსტებსა და ლიტერატურულ მანიფესტებში, სადაც სრულიად ცხადად ცნობიერდება რუსულ-აზიატური კოლონიური სივრცისაგან გამიჯვნისა და დასავლეთზე პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაციის აუცილებლობა. კერძოდ, ეს საპროგრამო ტექსტებია: **a)** სიმბოლისტიზმის – ტიცინან ტაბიძისა და პაოლო იაშვილის – სიმბოლიზმის მანიფესტები „ცისფერი ყანწებით“ (1916) და „პირველთქმა“ (1916), რომლებიც, როგორც ეს მართებულადაა შენიშნული (მაგაროტო 1982: 56; სიგუა 2008: 82, 83; ნიფურია 2012: 173-176), პათოსით უფრო ავანგარდისტულ-ფუტურისტული მანიფესტებია, რაც შემთხვევითი არაა, თუკი გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ XX ს. 10-იან წლებში პარიზში მყოფი პაოლო იაშვილი უკვე გაცნობილი იყო ფ. ტ. მარინეტის ფუტურიზმის მანიფესტებს; **b)** ექსპრესიონისტი კონსტანტინე გამსახურდიას ექსპრესიონიზმის მანიფესტი „Declaratia pro mea!“ (1920), ასევე მისი პუბლიცისტური წერილები და ესსეები – „ღია წერილი ულიანოვ ლენინისადმი“ (1921), სადაც იგი ამხელს ბოლშევიკური რუსეთის იმპერიალისტურ პოლიტიკას საქართველოს მიმართ, ესსეები „ილია ჭავჭავაძე“ (1922), „მეტაფიზიკოსის დღიური“ (1921-1922), პუბლიცისტური წერილი „Anno 1923“ (1922) და სხვ.

როდესაც ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ოფიციალურად, ორგანიზებული ფორმით ერთვება ქართულ სალიტერატურო ცხოვრებაში და ოფიციალურად აფუძნებს თავის თავს, მხედველობაში მაქვს ქართველ სიმბოლისტთა – „ცისფერყანწელთა“ – გამოსვლა (1915-1916 წ.წ.) პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში (სიგუა 2008: 80), მათ ლიტერატურულ მანიფესტებში უკვე

იმთავითვე გამოკვეთილია, ერთი მხრივ, ანტიკოლონიური განწყობილებანი, მეორე მხრივ, დასავლეთზე კულტურულ-პოლიტიკური ორიენტაციის აუცილებლობა. ამ თვალსაზრისით, მკვეთრად გამოირჩევა ტ. ტაბიძის (1893-1937) სიმბოლიზმის მანიფესტი „ცისფერი ყანებით“:

„ჩვენში მზადაა ნიადაგი **მოდერნიზმისთვის** (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) [...] მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვდეს რუსთაველი და მალარმე. რუსთაველი მე მესმის როგორც ქართული სიტყვის შემკრები ერთეული და მალარმე ამავე აზრით ევროპის პრეზენტისმისა და ფუტურიზმის. ეს გზა აუცილებელია. როგორც უნდა გათავდეს ომი, აშკარაა, წინა აზიაში ევროპა შემოადებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, [...] რომ იყოს მთავარი მორგვი, რომელზედაც მოეხვევა ახალი იდეები. ჩვენ ვიზამთ ამას. მაშინ იქნება ნამდვილი რენესანსი და ამ ეროვნულ აღორძინების სადღეგრძელოს სრულიად სერიოზულად ვსვამ „ცისფერ ყანებით“ (ტაბიძე 1986: 178, 180).

ამგვარად, ტ. ტაბიძის მიხედვით, **მოდერნიზმისთვის** მზაობა გულისხმობს როგორც მოდერნისტული ესთეტიკური პარადიგმის, ისე თანამედროვე ევროპული სოციალურ-პოლიტიკური იდეების გარდაუვალ მიღებას, რაც მისთვის საქართველოს აღორძინების პირდაპირპროპორციულია – „მაშინ იქნება ქართული რენესანსი“. აქ ყურადღება ასევე უნდა მივაქციოთ თავისებურ სიტყვა-კოდებს – „ევროპული პრეზენტისმი“ და „ევროპული ფუტურიზმი“: ამ ფორმულირებებით მინიშნებულია როგორც ევროპული ტიპის სოციალური და ტექნოლოგიური მოდერნიზაციის (ფაუსტური დისკურსი), ისე ევროპული სულიერ-კულტურული პარადიგმების ქართულ სოციოკულტურულ სივრცეში დაფუძნების აუცილებლობა, რაც ტ. ტაბიძის თანახმად შექმნის საქართველოს მომავალი პოლიტიკური, კულტურული და სახელოვნებო განვითარების წინაპირობას. აქვე საინტერესოა ტ. ტაბიძის ერთგვარი შევსებაც, რომ ამ პროცესში საქართველო თავად ევროპას ახვედრებს საკუთარ მრავალსაუკუნოვან ისტორიის მანძილზე შემუშავებულ სულიერ ღირებულებებს („შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით“), კერძოდ, რუსთველურ ღირებულებებს („მთავარი მორგვი“). ამ კონტექსტში ტიციან ტაბიძისეული ფორმულა *რუსთაველი – მალარმე* უკვე გუ-

ლისსმობს ახალ მოდერნულ და მოდერნისტულ ეტაპზე ქართული მრავალსაუკუნოვანი კულტურისა და ლიტერატურის განახლებას ევროპული მოდერნისტული ესთეტიკური პარადიგმების საფუძველზე („ახალი იდეები“). სწორედ აღნიშნული ფორმულის განხორციელება იყო გალაკტიონ ტაბიძის (1891-1959) „არტისტული ყვავილები“ (1919), რაც იყო, ზოგადად, ქართული მოდერნისტული ლირიკის, და კერძოდ, ქართული სიმბოლიზმის უმაღლესი გამოვლინება და, ამავდროულად, ქართული პოეზიის ძირეული განახლება და მისი ევროპული მასშტაბით გამართვა. და რაც მნიშვნელოვანია, ტ. ტაბიძის მანიფესტის მიხედვით ევროპაზე პოლიტიკური და ესთეტიკური ორიენტაციის ამოცანებს თავისთავზე იღებენ სწორედ ქართველი მოდერნისტები და სხვა არავინ – „ჩვენ ვიზამთ ამას“.

მსგავსი სულისკვეთებაა გამოვლენილი პაოლო იაშვილის (1894-1937) შედგენილ სიმბოლიზმის მანიფესტში „წინათქმა“, სადაც ახალ კულტურულ და სახელოვნებო ორიენტირად რუსული იმპერიული ცენტრების (პეტერბურგი, მოსკოვი) საპირისპიროდ გამოცხადებულია პარიზი:

„საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი. ადიდე ხალხო ეს ჩვენი მრისხანე ქალაქი, სადაც გიჟური გატაცებით ჯამბაზობდნენ ჩვენი ლოთი ძმები – ვერლენი და ბოდლერი, მაღარმე, სიტყვების მესაიდუმლე და არტურ რემბო, სიამაყით მთვრალი, დაწყევლილი ჭაბუკი. [...] შეითვისეთ: უარყოფის სიღამაზე, გამირული სიჩქარე, განათებულ სიმაღლის სიყვარული, მღელვარების სიდიადე, დამსხვრევის იდუმალეობა. გიყვარდეთ მეხური მისტერიები, ცეცხლის მოკიდება მისი, რაც წარსულმა გაადიდა, გაუღიმეთ სიკვდილის ძახილს, უარყავით ღმობიერება და ქალური სინაზე [...] ცეცხლი, ცეცხლი ყველაფერს, რაც მობს მწუხარებას და დაღლილობას. [...] ჩვენსკენ მოდიოდა საქართველოს ახალგაზრდობა და გალობდა სიმღერას შეერთებისას. შევერთდით და ერთხმად საქართველოს მომავლის მტრებს შევძახეთ, „არული, არული, არული“. გათენდა... ჩვენი სახეები გადაჰკოცნა ცისფრად შემოსილმა ბედნიერებამ. ჩვენ მზად ვიყავით მრისხანე ბრძოლისთვის“ (იაშვილი 1986: 291-292).

აქაც, აქცენტები გაკეთებულია, ერთი მხრივ, მომავალზე, მეორე მხრივ, ახალ თაობაზე („საქართველოს ახალგაზრდობა“). ამ

ახალ თაობაში, ცხადია, პაოლო იაშვილი იმთავითვე გულისხმობს სწორედ საკუთარ მოდერნისტ ხელოვანთა ახალთაობას, ვინც ახალი მოდერნული ცნობიერების მატარებელია, მოდერნისტულ ესთეტიკას ელტვის და ვისაც უკავშირდება საქართველოს აღორძინება, რაც იმპლიციტურად ნიშნავს საქართველოს კოლონიური მდგომარეობიდან გამოყვანას და ევროპაზე კულტურულ და პოლიტიკურ ორიენტაციას – „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“.*

ამგვარად, ქართველი მოდერნისტებისათვის, ამ შემთხვევაში, ქართველი სიმბოლისტებისათვის (ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი) ევროპაზე აპრიორული ორიენტაცია საქართველოს პოლიტიკური განახლებისა და კულტურული რენესანსის უცილობელი წინაპირობაა, რაც კოდირებულია შემდეგი ფორმულებით: *რუსთაველი – მალარმე, საქართველო – პარიზი*.

ქართველი სიმბოლისტების მსგავსად, ექსპრესიონისტი კონსტანტინე გამსახურდია (1893-1975) თავის 20-იანი წლების პუბლიცისტურ წერილებსა და ლიტერატურულ ესსეებში მუდმივად მიუთითებდა დასავლეთზე საქართველოს უპირობო და უცილობელ ორიენტაციაზე: მისთვის საქართველოს პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული განვითარება მხოლოდ და მხოლოდ ევროპულ ორიენტაციაში მდგომარეობდა. ამ პოზიციაში იქვე იმპლიციტურად იკვეთება ანტიკოლონიური დისკურსიც, კერძოდ, რუსული აზიატურ-ბოლშევიკური აგრესიის დაძლევის აუცილებლობა. კ. გამსახურდიას ეს პოზიცია სრულიად არაორაზროვნად გაცხადებულია საპროგრამო პუბლიცისტურ წერილში „Anno 1923“:

„მორალური შინაგანი გარდატეხა სჭირია უწინარესყოვლისა ქართველობას. ჩვენ ძველებური ქართული ურმებით ვერასოდეს ვერ მივეწევიტ ფეხმალ დროის პეგასებს. დრო მიფრინავს სიზმარს გადაყოლილივით, რადიოსადგურებმა ათასეული კილომეტრები

* შდრ.: „ქართველი მოდერნისტები არ აღიარებენ მეტროპოლიის კულტურისადმი იმგვარ დაქვემდებარებულ დამოკიდებულებას, როცა პერიფერიაში ფასობს და უპირატესად მიიჩნევა ცენტრის კულტურული ტენდენციები, კულტურული ტექსტები და ფიგურები. [...] ევროპის, როგორც კულტურული ცენტრის, პოზიციონირება გამოხატავს ანტიკოლონიურ სულისკვეთებას და ეწინააღმდეგება რუსული კულტურულ-პოლიტიკური სივრცის აღმატებულად აღიარების ტენდენციას, რაც კოლონიური გამოცდილების პირველ ეტაპზე, მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში, ასეთი საგრძნობი იყო ქართულ სოციალკულტურულ სივრცეში“ (წიფურია 2010: 8, 9).

გადალახეს. ერები იბრძვიან და ჰქმნიან არა მარტო მიწაზე, მიწის ქვეშ, მიწის ზევით. ის ერი, რომელიც მხოლოდ მიწის ზედაპირზე ახერხებს ორიენტაციას, იმ ერს დღეს არავინ გაუტოლდება, მას არავინ გაუყადრებს თავს. [...] არც ისე უიმედოა ჩვენი მომავალი, არც ისე უჩინო ჩვენი ბედის ვარსკვლავი. ქართველობას დიდი ამოცანები მოეღის წინ. დასავლეთის დიდი ცივილიზაციისა და კულტურის ცეცხლოვანი ეტლი უახლოვდება ჩვენი სამშობლოს საზღვრებს. [...] ჩვენი ლოზუნგია: **ოკციდენტ!**“ (ხაზი ჩემია. – კ. ბ.) (გამსახურდია 1983: 453-455).¹

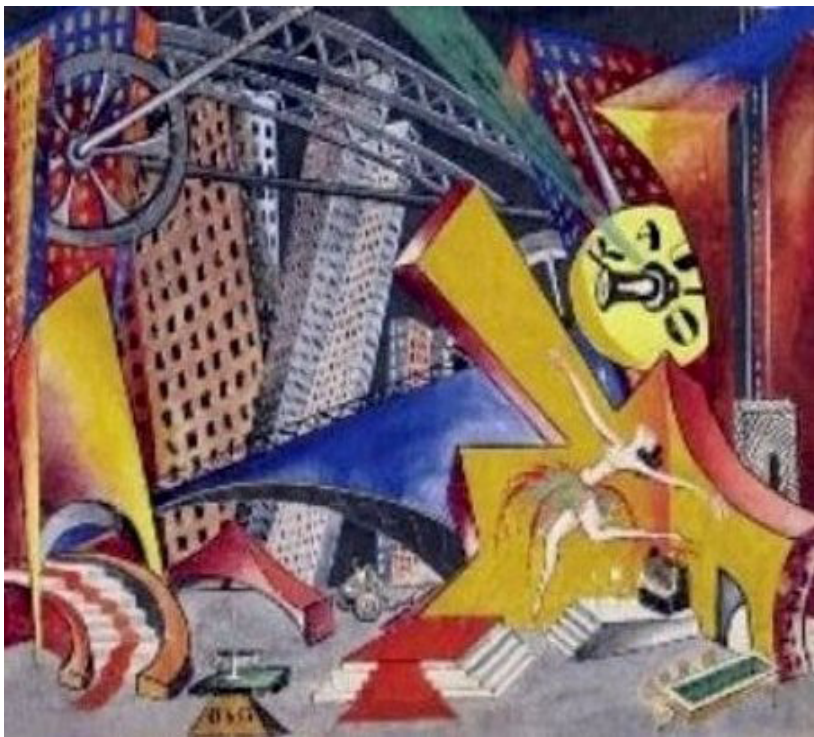
ამგვარად, მოდერნისტ-ექსპრესიონისტი კ. გამსახურდიასათვის საქართველოს მომავალი აღორძინება და მისი კულტურულ-პოლიტიკური განვითარება a priori დასავლურ ცივილიზაციაზე ორიენტაციასა და მასთან ინტეგრაციას უკავშირდება, ვინაიდან მოდერნულ დასავლურ ცივილიზაციასთან თანაზიარობა საქართველოს ანიჭებს უახლესი სოციალურ-პოლიტიკური იდეებისა და უახლესი ტექნოლოგიების ათვისების საშუალებას, რაც ქვეყნის შემდგომი სოციალური, ეკონომიკური და პოლიტიკური განვითარების ერთადერთი წინაპირობაა. ამ გზით კი, გამსახურდიას რწმენით, საქართველო ერთხელ და სამუდამოდ დაძლევეს აზიურ პასიურობასა და კულტურულ ჩამორჩენილობას.

აზია, როგორც კულტურული და პოლიტიკური ჩამორჩენილობის სიტყვა-კოდი, სიტყვა-მარკერი, ხშირად გვხვდება კ. გამსახურდიას 20-იანი წლების პუბლიციტიკასა და ესსეისტიკაში: მაგ., ესსეში „ილია ჭავჭავაძე“ (1922) ამ სიტყვა-კოდით კ. გამსახურდია მიანიშნებს მე-19 საუკუნის საქართველოს კოლონიური ყოფის აზიატურ და ჩამორჩენილ ბუნებაზე („თათქარიძეობა“), რომლის დაძლევის პირველ მცდელობასაც კ. გამსახურდია სწორედ ილიას ჭავჭავაძის (1837-1907) აქტიურ პიროვნებაში ჭვრეტს, რომლის ფიგურა და მოღვაწეობა მას მიაჩნია ევროპული აქტივიზმის, ევროპაზე ორიენტაციის პირველ გამოვლინებად მე-19 სა-უკუნის ქართულ კოლონიურ ყოფაში:

„მე მგონია, საქართველოს სულს დიდხანს, კიდევ დიდხანს დასჭირდება სისტემატიური განწმენდა იმ საშინელი ბალასტისაგან, რომელიც შემოიჭრა ჩვენს სხეულში და სულში აღმოსავლეთის პასიურობისა და აზიური ინერტულობის სახით. [...] განახლებულ



ქართველი მოდერნისტები
(1926)



ირაკლი გამრეკელი
დეკორაცია გრიგოლ რობაქიძის
„მალტრემისთვის“ (1923)

საქართველოს ახალ ისტორიაში ილია ჭავჭავაძით იწყება ახალი აქტივი ხასიათისა. ახალი დინამიური ძალის შემოჭრას ნიშნავდა ილია ჭავჭავაძის გამოსვლა ჩვენი უახლოესი წარსულის ასპარეზზე. [...] მის ნაწერებში საქართველო გროტესკული კარიკატურებით გამოიხატა. ეს იყო საქართველო აზიური პასიურობის, უფიცობის, სიბინძურისა; საქართველო თათქარიძის, დარეჯანის და სუტკენინებისა“ (გამსახურდია 1983: 390, 392).

დასავლეთზე საქართველოს კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის კონტექსტში კ. გამსახურდია აკრიტიკებს ოსვალდ შპენგლერის ანტიდასავლურ პათოსს, რომელიც მან გამოავლინა თავის ცნობილ ნაშრომში „დასავლეთის დაისი“ („Der Untergang des Abendlandes“) (1918) და უკუაგდებს შპენგლერის პოსტულატს დასავლური ფაუსტური კულტურის დაქვეითება-აღსასრულისა და მისი ახალი რუსულ-ბოლშევიკურ-აზიატური კულტურით განახლების თუ ჩანაცვლების შესახებ. თავისი კრიტიკა კ. გამსახურდიამ განავითარა კულტურფილოსოფიურ ესსეში „მეტაფიზიკოსის დღიური“ (1921-1922), სადაც გამსახურდია, ვიმეორებ, უკუაგდებს რუსულ-აზიატური სივრციდან მომდინარე დასავლეთის კულტურული განახლების შპენგლერისეულ იდეას, რასაც ის უპირისპირებს თეზას დასავლური კულტურის თავად დასავლური სულიერი კულტურითვე განახლების შესახებ (გამსახურდია 1983: 360-363).

ევროპის მიერ რუსულ-მონგოლოიდური აღმოსავლური საფრთხის უკუგდებისა და დაძლევის პოლიტიკურ წინაპირობად კ. გამსახურდია მიიჩნევს გერმანიის ფაქტორს, ხოლო საქართველოს მიერ რუსული კოლონიური უღლის გადაგდების წინაპირობას ასევე გერმანიაზე საქართველოს ორიენტაციაში ჭვრეტს: „გერმანია ევროპის ხერხემალი იყო, არის და იქნება“, პირდაპირ აცხადებს იგი [გამსახურდია 1983: 308] (ამ კონტექსტში შდრ., კ. გამსახურდიას ნარკვევი „აპოლიტიკოსოს ჩანაწერები. ახალი გერმანია და ევროპის მომავალი“ (1919); ასევე ისტორიულ-პოლიტიკური ნარკვევი „კავკასია მსოფლიო ომში“ („Der Kaukasus im Weltkrieg“) (1916) [კავკასიელი 1998]). ხოლო დასავლეთის, შესაბამისად საქართველოს, სულიერი განახლების ორიენტირებად კ. გამსახურდიას ესახება გოეთესა და ნიცშეს სულიერი მემკვიდრეობა, გამოვლენილი

„ფაუსტსა“ და „ზარატუსტრაში“, ასევე – ექსპრესიონიზმი (შდრ., კ. გამსახურდიას ექსპრესიონიზმის მანიფესტი „**Declaratia pro mea!**“, ასევე, ესსეები – „გოეთე თუ მისტიკოსი“, „ტრადედიის წარმოშობა მისტიკის სულიდან“, „იმპრესიონიზმი და ექსპრესიონიზმი“, „მოზაიკები“, „ლიტერატურული პარიზი“).²

ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმს, როგორც ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორგანულ ნაწილს, ბუნებრივია, რომ სწორედ ის საერთო ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები ჰქონდა, რაც ზოგადად ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის იყო დამახასიათებელი: კერძოდ, ა. შოპენ-ჰაუერის *ნების ფილოსოფია*, ს. კირკეგორის *ეგზისტენცფილოსოფია (Existenzphilosophie)*, ფრ. ნიცშეს *სიცოცხლის ფილოსოფია* და *აპოლონურისა და დიონისურის კონცეფცია*, ასევე ზ. ფროიდის *ფსიქოანალიზი*, კ. გ. იუნგის *სიღრმის ფსიქოლოგია*, ა. ბერგსონის *ინტუიტივიზმი*, ო. შპენგლერის *კულტურფილოსოფია* და სხვ. შესაბამისად, ქართულ მოდერნიზმსაც საფუძვლად დაედო ეს ფილოსოფიური მოძღვრებანი, სადაც მოხდა მათი ორიგინალური შემოქმედებითი რეცეფცია მხატვრულ სახისმეტყველებით პარადიგმებში.

გარდა ამისა, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმს ევროპულ მოდერნიზმთან საერთო აქვს ესთეტიკურ-პოეტოლოგიური პრინციპები და მსოფლმხედველობრივი განწყობილებანი: მისთვისაც არ არის უცხო ესთეტიციზმი, დეკადენტობა, დენდიზმი, სიკვდილის ესთეტიკა, მხატვრული რიტორიკის სტილიზაცია, ნარატიული მრავალფეროვნებანი (შინაგანი მონოლოგი, ცნობიერების ნაკადი, განცდილი მეტყველება), მონტაჟის ნარატიული და კომპოზიციური ტექნიკა, სუბექტიური პოეტური მეტყველება და სახისმეტყველება, ენობრივი სკეპსისი (ენის, როგორც სამყაროსეული მოვლენების აღმნიშვნელი და გამომხატველი თვითკმარი სისტემის, სოსაურისეული გაგების უკუგდება), ნეოლოგიზმებისადმი ტენდირება და ენობრივი ექსპერიმენტები.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ჟანრობრივი თვალსაზრისითაც ანახლებს ქართულ ლიტერატურას, რაც, პირველ რიგში, გამოიხატა (მოდერნისტული) რომანის ჟანრის საბოლოო დაფუძნებაში. ასევე ვითარდება ახალი ლირიკული ფორმები, მაგ., სონეტი, ვერლიბრი. განახლებას ექვემდებარება სხვა ლიტერატურ-

რული ჟანრებიც – იქმნება მოდერნისტული ნოველა (შდრ., კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ნოველები – „ზარები გრიგალში“, „ფოტოგრაფი“, „ტაბუ“ და სხვ.), მოდერნისტული დრამა (შდრ., გრ რობაქიძის ექსპრესიონისტულ-მითოგრაფიული დრამა-მისტერიები „ლონდა“, „ლამარა“, „მალშტრემ“; კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული დრამა-მისტერია „გარსი მარადი“).

და რაც მთავარია, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმში თითქმის სრულადაა წარმოდგენილი ევროპულ ლიტერატურულ მოდერნიზმში არსებული ლიტერატურული მიმდინარეობანი: იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი.

სწორედ ქართული მოდერნიზმის ამ კულტურტრეგერული ბუნებიდან და არა მარტო ესთეტიკური, არამედ თვით პოლიტიკური მისიის გამო, შემთხვევითი არ იყო, რომ 20-იან წლებშივე, მას შემდეგ, რაც საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა (1918-1921) დაიპყრო ბოლშევიკურმა რუსეთმა, რუსული ბოლშევიზმის აგრესია როგორც რეპრესიული, ისე იდეოლოგიური ფორმით, ქართულ ეკლესიასა და არისტოკრატასთან ერთად, პირველ რიგში, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმსაც დაატყდა თავს. ვინაიდან, როგორც ეს ზემოთ ვნახეთ, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ავითარებდა, ერთი მხრივ, ანტიკოლონიურ დისკურსს, მეორე მხრივ, აფუძნებდა ახალ ევროპულ კულტურულ და ესთეტიკურ პარადიგმას ქართველობის ცნობიერებასა და ქართულ სულიერ ცხოვრებაში, რის გამოც რუსული ბოლშევიზმის მიერ ქართული მოდერნიზმი a priori იგვივებოდა როგორც დასავლურ პოლიტიკურ და სულიერ-კულტურულ ღირებულებებზე ორიენტაციასთან, ისე ანტიკოლონიურ ეთოსთან.

საბჭოთა ბოლშევიკური რეაქცია ქართულ მოდერნიზმზე ფრონტალური და ორგანიზებული ფორმით პირველად გამოვლინდა ქართველ მწერალთა კავშირის 1926 წლის სხდომაზე, სადაც სოცრეალიზმის იდეოლოგიის ერთადერთ ესთეტიკურ დოქტრინად გამოცხადებამდე ბევრად ადრე (1932) მოდერნისტული ესთეტიკა ოფიციალურად გამოცხადდა ანტისაბჭოთა მოვლენად და დაისვა საკითხი მისი საბოლოო უარყოფის შესახებ, ხოლო ქართველი მოდერნისტები ანტისაბჭოთა ელემენტებად გამოცხადდნენ. რეპრესიებმაც არ დააყოვნა: კ. გამსახურდია გადაასახლეს ჩრდილოეთ

ყინულოვან ოკეანეში მდებარე სოლოვკის არქიპელაგზე მოწყობილ „გულაგში“, ქართველ სიმბოლისტთა – „ცისფერყანწელთა“ – ჯგუფი დაიშალა, უმთავრესი სიმბოლისტი – გალაკტიონ ტაბიძე 20-იანი წლების ბოლოდან მკვეთრად მოდერნისტული ლირიკიდან ე. წ. „ახალი საგნობრიობის“ ტიპის ლირიკაზე გადაერთო და ე. წ. გამოყენებითი ლექსების წერას შეუდგა, ისევე როგორც „ცისფერყანწელები“; გრ. რობაქიძე 1926 წლიდან 1931 წლამდე, ანუ ემიგრაციაში გაქცევამდე, არსებითს მოდერნისტული ესთეტიკის ბაზაზე აღარაფერს ქმნის (თუ არ ჩავთვლით დაუმთავრებელ რომანს „ფალესტრა“). ხოლო 1930-იან წლებში უკვე ყოფილი ქართველი მოდერნისტი ავტორები ან სტალინური რეპრესიების მსხვერპლნი შეიქმნენ (პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ნ. მინიშვილი, მ. ჯავახიშვილი), ან ე.წ. შინაგან ემიგრაციაში იმყოფებოდნენ (ვ. გაფრინდაშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, ერ. ტატიშვილი), ან ევროპულ ემიგრაციაში უშველეს თავს (გრ. რობაქიძე), ან თხზავდნენ სოცრეალისტური ესთეტიკისა (დ. შენგელაია) და ნაციონალური პარადიგმების მიხედვით (კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე, გ. ლეონიძე) (ბრეგაძე 2013ა: 15). ამიტომაც, მართებულად შენიშნა ბ. ნიფურიამ, რომ ქართული მოდერნიზმი არის „შენწყვეტილი პროექტი“ (ნიფურია 2010: 13).

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი უნიკალური მოვლენაა ევროპულ ლიტერატურაში და იგი არ არის ევროპული მოდერნიზმის უბრალო ეპიგონალური დანამატი ან პერიფერიული სფერო. პირიქით, ქართული მოდერნიზმი ქმნის ევროპული მოდერნიზმის სრულიად ორიგინალურ ინვარიანტს, იგი ერთგვარად აფართოებს და განავრცობს ევროპულ მოდერნიზმს: ქართული მოდერნიზმი ახერხებს ორიგინალური სახისმეტყველებითი პარადიგმების, მითოსური არქეტიპების, მითოსური ნარატივისა და მითოსური სახისმეტყველების, წმინდად ნაციონალური თემებისა და ნაციონალური პრობლემეტიკის გაუნივერსალურების, ქართული სინამდვილის მითო-სახისმეტყველებითი მხატვრული გააზრების, ახალი კულტურული და ლანდშაფტური სივრცეებისა და თემების შემოტანის საფუძველზე ახალი და უნიკალური მხატვრულ-ლიტერატურული ღირებულების შექმნას და ამით ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის გამრავალფეროვნებას, გამდიდრებასა და მის განუყოფელ და ორგანულ

ნაწილად ქცევას. აღსანიშნავია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ეს თავისებურება და ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის მისი მნიშვნელობა ევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში პირველმა შტეფან ცვაიგმა შენიშნა და დააფიქსირა გრ. რობაქიძის „გველის პერანგის“ პირველი გერმანულენოვანი გამოცემის წინასიტყვაობაში (1928).

მიმაჩნია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორიგინალური და უნიკალური შემადგენელი ნაწილია, რამდენადაც იგი ახერხებს ანთროპოლოგიური, ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური პრობლემატიკის ძირეულ გააზრებას საკუთარი ორიგინალური მხატვრული რიტორიკისა და ორიგინალური მხატვრულ-სახისმეტყველებითი პარადიგმების მოხმობით (მდრ., თუნდაც გრ. რობაქიძის რომანი „გველის პერანგი“, ან კ. გამსახურდიას რომანები „დიონისოს ღიმილი“ და „მთვარის მოტაცება“, ან სულაც „არტისტულ ყვავილებში“ კულმინირებული გალაკტიონის ქართული მოდერნისტული/სიმბოლისტური ლირიკა).

საბოლოო ჯამში კი ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ფარგლებში შეიძლება გამოვყოთ ის სამი უმთავრესი ნიშანი, რაც განსაზღვრავს მის სპეციფიკას:

1. მკვეთრად ანტიკოლონიური და ანტიიდეოლოგიური (ანტიბოლშევიკური) დისკურსი;

2. მოდერნიზმი გაგებული არა მხოლოდ როგორც წმინდად ესთეტიკური ფენომენი, რომლის საფუძველზეც უნდა განახლებულიყო ქართული ლიტერატურა, არამედ გაგებული, როგორც ქართული სოციალურ-ტურული ცხოვრების განახლების აპრიორული წინაპირობა;

3. სახისმეტყველებითი სპეციფიკა, რაც, განსაკუთრებით პროზასა და დრამაში, გამოვლინდა მითოგრაფიულ სახისმეტყველებასა და მითოსურ არქეტიპებზე აპრიორულ ორიენტაციაში. შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ფარგლებში მხატვრული ტექსტი (პროზაული ან დრამატული) იმთავითვე გაგებული იყო როგორც თავისებური „საკრალური“ ტექსტი, რომელიც თავისი დისკურსით უნდა დაპირისპირებოდა დესაკრალიზებულ და დეჰუმანიზებულ მოდერნიზმის ეპოქას,

ბოლშევიკურ მატერიალისტურ იდეოლოგიას, და რომელსაც უნდა გადაეწყვიტა ყოფიერებისა და ცნობიერების რესაკრალიზაციის ამოცანები (შდრ., გრ. რობაქიძის რომანი „გველის პერანგი“) (ბრეგაძე 2013b: 178-183).

სხვა თვალსაზრისით კი, კერძოდ, **a**) სინამდვილის რაციონალური შემეცნების შეუძლებლობის, ასევე, რაციონალური სუბიექტურობისა და რაციონალური ენის კრიზისის აღიარების თვალსაზრისით (ვიეტა 2001: 11-15), **b**) მანქანურ-ტექნიკური ცივილიზაციის კრიტიკის, **c**) ყოფიერების რესაკრალიზაციის აუცილებლობის თვალსაზრისით, **d**) ენის ირაციონალური ბუნების „გახსნისა“ და მისი კონვენციონალურობისაგან გათავისუფლების, **f**) ირაციონალური სუბიექტურობის პრიმატისა და **g**) ელიტარულობის, არამასობრიობის თვალსაზრისით, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი სრულად თანხვედება ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ზოგად პარადიგმას.

შენიშვნები:

1. მსგავსი პათოსია გამოვლენილი კ. გამსახურდიას პირველ რომანში „დიონისოს ღიმილი“ (1925), კერძოდ, იხ. თავი „ვენახი“. რომანის ამ თავში გაცხადებულია ქართველი მოდერნისტი ავტორის ოცნება დასავლურ ყაიდაზე მოდერნიზებული საქართველოს შესახებ: „როგორც იქნა მოვალნიე. საქართველო ვერ ვიცანი. საქართველომ მე ვერ მიცნო. გაოცებული შევჰყურებ შავ ზღვაში ქართული ფლოტის აღლუმს. ნისლისფერი კრეისერები ჰორიზონტებზე დგანან: – საქართველოს თავის ჰამბურგი გაუჩნია. რიონი გაუჭრიათ. პალიასტომთან ახალი პორტია: თამარაშენი. აუარებელი დოკები, ელევატორები, უშველებელი რკინის ხიდები. მთებსა და გორაკებზე ქარხნების საკომურების ტყეებია. მთებსა და მთებს შორის კანატების რკინის გზებზე გამურული ვაგონეტები დაჰქროლავენ. ძველ ტაძრებს და ძველ ციხეებს ფაბრიკები და ელექტრონის სადგურები დასციინან. [...] ტფილისში ორასი ყოველდღიური გაზეთი გამოდის, 365 სხვადასხვა საგამომცემლო ამხანაგობაა. მთელ საქართველოში 3500 ქარხანაა, 12 უნივერსიტეტი.. ნელს დამთავრდა ქართული აკადემიის თეთრი შენობა. ტფილისი თავის მოხუცებულ დედას, მცხეთას შეუერთდა. მტკვარზე ასზე მეტი ხიდია. ქართული ავიაცია საჰაერო რეკორდებს ამყარებს. გვაქვს ახ-

ალი რეისები: ტფილისი-პარიზი, ტფილისი-ლონდონი, ტფილისი-ტოკიო, ტფილისი-ბომბეი, ტფილისი-პეკინი. ტფილისში ვისმენტ პარიზის, ბერლინის, მილანოს კონცერტებს. [...] ქართულ აკადემიას ყურადღებით უსმენს მთელი ქვეყანა. ქართული ლაშქრის ერიდებათ. ქართულ ენას პატივისცემით ექცევიან მეზობლები. ქართული ნიგნის ტირაჟმა ერთ მილიონამდის მიაღწია. საქართველოს მთავრობამ მთელი საქართველოს ჭაობები ამოაშრო. არცერთ ქართველს აღარ აციებს. გამრავლდა, გაძლიერდა ქართლოსის კეთილშობილი ნათესავი. მილლიონები.. მილლიონები... მილლიონები“ (გამსახურდია 1992: 133, 135).

თუმცა აღსანიშნავია, რომ სწორედ მოდერნისტი ავტორებისა და ექსპრესიონისტებისათვის დამახასიათებელი ანტიტექნოკრატული პათოსიდან გამომდინარე, ამ რომანშივე გამოვლენილია კ. გამსახურდიას, როგორც მოდერნისტი და, ამავდროულად, ექსპრესიონისტი ავტორის, გაორებული დამოკიდებულება დასავლური ტექნიკური ცივილიზაციის მიმართ, შდრ., რომანის შემდეგი თავები: „ნისლი“, „გაყიდული კბილების ქება“, „ტელეფონში“, „შამიანობა“, „პერტინაქს“. ამგვარად, თუკი ავტორი, ერთი მხრივ, ელტვის ტექნიკურ ცივილიზაციას, როგორც საკუთარი ქვეყნის აღორძინებისა და მოდერნიზების, დასავლური მასშტაბით გამართვის ერთადერთ უცილობელ წინაპირობას, მეორე მხრივ, წმინდად ჰუმანისტური და ექსპრესიონისტული პოზიციებიდან (არ დაგვაინწყედეს, რომ აღნიშნული რომანი მთლიანად ექსპრესიონისტულ პოეტიკაზე, მსოფლმხედველობასა და მსოფლგანცდაზეა აგებული. ბრეგაძე 2013c: 25-61) უარყოფს მას, როგორც დესაკრალიზაციისა და დეჰუმანიზაციის სივრცეს.

2. შდრ., კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტულ რომანს „დიონისოს ღიმილი“ მთლიანად მსჭვალავს ანტიკოლონიური, ანტიაზიატური, ანტირუსული და, გნებავთ, ანტიშპენგლერული, სულისკვეთება. ამ თვალსაზრისით, ეს ტექსტი მკვეთრად გამოირჩევა სხვა ქართული მოდერნისტული რომანებისაგან:

„მარმარილოს ტახტზე ღანვმაღალი, ყვითელ ეპოლეტებიანი მონღოლი იჯდა. ფართე, განზე გამდგარი ყვითელი ყურები ქონდა. ყურებიდან თელგამი მოსდიოდა. თავჩაქინდრული ყვინთავდა. ვხედავ: თავზე ჩრდილოეთის მეფის გვირგვინი აქვს, მუხლზე ორთავიანი არწივი უზის. ერთ თავზე ბავრათიონის გვირგვინია! გვირგვინში – თამარის აღმასი!

„სლანსკი!“ დაუყვირე მე, და ჩემსავე ხმაში ფოლადისებური წკრიალი გავიგონე. ტახტზე მჯდომარემ სისხლიანი თვალები ამართა და მიუყრებს

თავისი ზანტი, ხონჭკოლასფერი თავლებით. სახე დასივებია, წითელი ძარღვები ზედ ასკდება.

ახლოს მივედი. თამარის ალმასს თვალს არ ვაშორებ: „სლანსკი, დამიბრუნე დედაჩემის ალმასის თვალი“.

სლანსკიმ ისევ დახუჭა თვალი, თითქოს არც კი გაუგონიაო. და განაგრძო თვლემა.

„სლანსკი! შენ – ყინულეთი, მე – მზისგული, შენ – თოვლი, მე – ცეცხლი, შენ – მურტალი, ღორის ტყავის ფარივით ფართო და რგვალი, მე – ქართული სატევარივით ბასრი და წვეტიანი. სლანსკი, მე და შენ ერთ სახელში ვერ დავეტყვით!“.

სლანსკი ისევ თვლემს. „სლანსკიიიი!“!. ვუყვივლე მთვლემარეს, ადექ და ხრმალმა გაგვასწოროს“.

სლანსკი წამოდგა. მოიძრო თეთრი ყარყუმის მოსასხამი და იძრო ხრმალი სწორპირიანი. ხელი მივჰყევი და მოვიმარჯვე არგვეთის მთავრის ხორასნული, შემოვუქნიე, შემოვკარი ჯაჭვის ჩაბალახზე.

სლანსკიმ გვირგვინი განზე გადასდო, ტახტიდან ჩამოსვლა იკადრა, ალმასის ქურდივით განითლდა. შემომიტია.

„სლანსკი, ასწვიდმეტი“ შევძახე მე, სავარსამიძემ.

„კიდევ ამდენი“, ამბობს და მოდის დათვი პირისსხლიანი.

„უკუდექ ჩემი სისხლით გალეშილო, დედაჩემის ალმასის ქურდო“. შევრისხე მტერი და გავეკიდე.

სამი დღე და სამი ღამე ვიბრძოდით. ორივეს შემოგვეძარცვა ჯაჭვ-საჭურველი. [...]

მაშინ შევხედე სლანსკის თვალებში მე მამაჩემის ქორული თვალებით. და შევეულოცე, ისევე, როგორც გველს ულოცავდა ტაია შელია. სლანსკის დაეძინა. ავდექი. არგვეთის მთავრის ხრმალი ავიღე ისევ. ისევ გაიღვიძა. ხრმალი რომ დაინახა, შემევედრა: „ნუ მომკლავ და შენს მიჯნურს გასწავლიო“. შევპირდი.

„ირბინე აქედან მზის დასავლისაკენ, იქ ვენახია ყვაეილოვანი, ლაპის ლაზური და სმარაგდი ასხია ლერწებს და იქ დაგხვდება ღმერთების მიჯნური.“

მეც ისევე ავუსრულე პირობა, როგორც.. მან ამისრულა ერთხელ... ყელი გამოვჭერი და სისხლი დავლიე“ (გამსახურდია 1992: 366-369).

დამოწმებანი:

ბრეგაძე 2013a: ბრეგაძე კ. „ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა“. ბრეგაძე კ. *ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე)*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

ბრეგაძე 2013b: ბრეგაძე კ. „გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა“. ბრეგაძე კ. *ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე)*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

ბრეგაძე 2013c: ბრეგაძე კ. „მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც მითოსს მოკლებული დრო კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“. ბრეგაძე კ. *ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე)*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

გამსახურდია 1983: გამსახურდია კ. *თხზულებანი* 10 ტომად. ტ. VII. თბილისი: „საბჭ. საქართველო“, 1983.

გამსახურდია 1992: გამსახურდია კ. *თხზულებანი* 20 ტომად. ტ. II. თბილისი: „დიდოსტატი“, 1992.

ვიეტა 2001: Vietta S. *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München: Fink Verlag, 2001.

იაშვილი 1986: იაშვილი პ. „პირველთქმა“. ქართული ლიტერატურული ესსე. XX საუკუნის 20-იანი წლები. შემდგ. მ. ხელაია. თბილისი: „მერანი“, 1986.

კაკვასიელი 1998: კაკვასიელი (გამსახურდია კ.). კაკვასია მსოფლიო ომში [1916]. გერმ. თარგმნა კონსტანტინე ბრეგაძემ. „სალიტერატურო გაზეთი“, №№ 13, 14, 1998.

ლიტ. ჟურნალები.. 2011: 1910-1920-იანი წლების ლიტერატურული ჟურნალები (ოთხ ნიგნად). თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2011.

მაგაროტო 1982: Magarotto L. “Storia e teoria dell’ avanguardia georgiana (1915-1924)”. *L’ avanguardia a Tiflis: Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*. Università degli Studi di Venecia, 1982.

რობაქიძე 2012: რობაქიძე გრ. *ნაწერები* 5 ტომად. ტ. III. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

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

ტაბიძე 1986: ტაბიძე ტ. „ცისფერი ყანნებით“. ქართული ლიტერატურული ესსე. XX საუკუნის 20-იანი წლები. შემდგ. მ. ხელაია. თბილისი: „მერანი“, 1986.

წიფურია 2010: წიფურია ბ. „მოდერნისტული გამოცდილება“. *ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

წიფურია 2012: წიფურია ბ. „ცისფერი ყანები“ და ავანგარდი“. *ლექსმცოდნეობა V. ცისფერყანელებისადმი მიძღვნილი ლექსმცოდნეობის მეექვსე სამეცნიერო სესია*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

ჯორჯაძე 1989: ჯორჯაძე ა. *წერილები*. შემდგ. ა. ბაქრაძე. თბილისი: „მერანი“, 1989.

ჰაბერმასი 1994: Habermas J. Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von W. Welsch, Akademie Verlag, Berlin: 1994.

ქართული მოდერნისტული პროზა

● ზმანებისა და ცხადის მიჯნაზე.

„მე არ ვიცი ცხადი იყო თუ სიზმარი ეს სურათი, შეიძლება სიზმარიც იყო და შეიძლება არ ყოფილა სიზმარი“.

ჭოლა ლომთათიძე

სამყაროს სრულყოფილად თუ არა, შეძლებისდაგვარად მაინც აღქმისადმი უიმედო დამოკიდებულებას პლატონის ფილოსოფიაში ეყრება საფუძველი. პლატონის ფილოსოფიურ მეტაფორაში – გამოქვაბულში სრულად გამოიხატა ადამიანის აღქმის მექანიზმის სისუსტე. ადამიანს არ ძალუძს პირდაპირ იხილოს ჭეშმარიტი სინათლე, ჭეშმარიტი ადამიანი და ჭეშმარიტი საგანი. მხოლოდ გამოქვაბულის მიღმა არსებობს „ნამდვილი სინამდვილე“. თუმცა მხოლოდ ანარეკლის იმედად ყოფნა ადამიანს ვერ დააკმაყოფილებდა. მას მეტის მიღწევა სურდა და დაიწყო ოცნება ზმანებებში გაცხადებულ მიღმურ რეალობაზე. ფილოსოფიამ მიღმურ სამყაროსთან კავშირში რაციონალური ელემენტი შემოიტანა და ორი სამყაროს ურთიერთმიმართება მწყობრ სისტემად ჩამოაყალიბა. მოდერნისტული აზროვნება სამყაროს ზმანებისა და ცხადის მოჯნაზე წარმოადგენს. მათ შორის თითქოს ზღვარი იშლება. განახლებულმა ხელოვნებამ და ლიტერატურამ იტვირთა დაფარულის ამოცნობისა და გამოსახვის მისია. მოდერნიზმს ერთგვარად თავისებური, ე. წ. ტექსტური სეკულარულობაც ახასიათებს – იგი რელიგიურ ჩარჩოებს არ ცნობს და მხატვრული სისტემის ქმნადობისას მყარი დოგმებისაგან თავისუფლდება. „მხატვრობის საგანი უნდა იყოს იმ საიდუმლოების, იმ გამოუცნობელის ახსნა და სურათებით ნათელყოფა, რომელიც შეადგენს დედააზრს და დედაძარღვს ადამიანის ცხოვრებისას“ [მწერალი] „ცდილობს, გვაჩვენოს უხილავი

და გამოუცნობელი კავშირი, რომელიც არსებობს „საიქიოსა“ და „სააქაოს“ შორის. ცდილობს, თვალწინ დაგვიყენოს მოვლენათა შორის დაფარული კავშირი...“ (აბაშიძე 1970: 444–445). „როდესაც ხელოვნება ესთეტიკური ინტუიციის ძალით გვიშლის სურათს, რომლის ხილვა სილოგიზმისა და ლოგიკის ძალით არ ძალგვიძგს, უნდა დავსტკბეთ ამ სურათით და ვლოცავდეთ იმ შემოქმედებით ნიჭს, რომლის წყალობით უხილავი ხდება ჩვენთვის ხილულად და შეუძლებელი შესაძლებლად“ (ჯორჯაძე 1987: 47)

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

ვასილ ბარნოვი (1856–1934). ზმანებასა და ცხადს შორის თითქმის ნაშლილი ზღვარი ქართულ პროზაში ნათლად გამოვლინდა ვასილ ბარნოვთან. არის მწერალი, რომელიც აღადგენს დროთა კავშირს – აწმყოში აცოცხლებს წარსულს – იგი ქართული ისტორიული პროზის ფუძემდებლად გვევლინება. 1914 წელს დაიბეჭდა მისი რომანი „მიმქარალი შარავანდედი“ – ნიგნი ისტორიულ ამბავზე, რომანტიკულ სიყვარულსა და ბედნიერების წყურვილსა და მოვალეობებს შორის ჭიდილზე. ამ რომანით დაიწყო მისი „არტისტული მოგზაურობა“ დროში – მისი შემოქმედების ისტორიული ნიშის გამოკვეთა. ჯერ კიდევ 1912 წელს, როცა დაწერილი არ ჰქონდა უმთავრესი ნაწარმოებები, მას ყურადღება მიაქცია გერონტი ქიქოძემ და წერილიც დაწერა მასზე („სახალხო გაზეთი“, 1912, – №№ 596, 597), მაგრამ ვასილ ბარნოვის შემოქმედება იოლად არ ეტევა რაიმე ჩარჩოებში, იგი რეალისტური პროზის ფარგლებს სცდება და ნამდვილ მოდერნისტ მწერლად წარმოსდგება, როგორც მსოფლმხედველობრივი, ისე გამომსახველობითი თვალსაზრისით. შეიძლება ითქვას, რომ იგი არის სიმბოლისტური პროზის ერთ-

ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი. ახალგაზრდა პოეტებმა, სიმბოლისტმა „ცისფერყანწლებმა“ ახალი ენერგიით აღავსეს უკვე ხანში შესული მწერალი. მისი ძველი საქართველო შეიძლება გალაკტიონის „სამუდამო მხარედ“ გავიაზროთ.

მოდერნისტულ მოთხოვნებში ის კიდევ უფრო ღრმა შრეებში აღწევს და მოდერნისტული აზროვნების საფუძველს გამოსახავს – ზმანებისა და ცხადის მიჯნაზე აგებულ მის სამყაროში წაშლილია ზღვარი რეალობასა და წარმოსახვითს, ან ინტუიტიურად მიგნებულ მიღმურს შორის. მისი სიმბოლოები „საზღვარს აცილებული სულის“ შემქმედებითი ინტენსივობის ნათელი შედეგია. „განასკვილი სიმი“ (1920) გვიჩვენებს „შიგნით ჩაბრუნებული მზერის“ მექანიზმს, რომლის საფუძველზეც იგება ბარნოვისეული მოდერნისტული ტექსტები. ეს მზერა საშუალებას აძლევს ადამიანს მისწვდეს მატერიალურის მიღმა არსებულს. მან ჯერ კიდევ „ტკბილი დუდუკი“ (1909) წარმოადგინა თავისი ფილოსოფიური კონცეფცია და ის გზა, რომლითაც ადამიანი აღწევს დაფარულს. მთავარ გმირს, მიხაკოს, ახსოვს წინა ცხოვრებაში ნანახი ადგილები, სახეები, ხმები. ამ შემთხვევაში ვხვდებით მეტემფსიქოზის გამოვლინებას, რომელიც ძალიან მნიშვნელოვანია ბარნოვის შემოქმედებისათვის და მოდერნისტული გამოსახვის ახალ სისტემაშიც ორგანულად ჯდება, როგორც სამყაროს აღქმის ახალი მოდელი. ასევე მასთან ვხვდებით პლატონის ანდროგინული ბუნების ადამიანის მხატვრულ ანარეკლსაც, როცა წინა ცხოვრებაში შეყვარებულები ერთ მთლიანობად არიან წარმოდგენილნი. ეს ურღვევი კავშირი ამქვეყნიურ ყოფაში იკარგება, მაგრამ მის გმირებს იგი ახსოვთ და ამ რეალური ხსოვნის ქრონოტოპით აიხსნება მატერიალური სამყაროს მრავალი მოვლენა და პრობლემა („ტკბილი დუდუკი“, „ყვავილი მომავალი“, „ნაძენარის დევი“, „სულთა კავშირი“, „ყვავილებში“). ასევე იქმნება ბარნოვისეული სრულიად ორიგინალური სიყვარულისა და ადამიანის კონცეფციებიც.

ბარნოვის შემოქმედების მოდერნისტულ ნაკადს თანაბრად ასაზრდოებს ანტიკური ფილოსოფია, ქრისტიანობა და ქართული წარმართობა. ქრისტიანული მოტივები მასთან ძლიერია, მაგრამ კორექტირებული საკუთარი აღქმის თანახმად. „ღმერთი სიყვარული არს“ (იოანე, ეპისტოლე, 4, 7-8) – ამ დებულებას იგი იყენებს

მიღმა სამყაროსთან ხიდის გასაღებ უმთავრეს პირობად, რადგან მისი კონცეფციის თანახმად, სიყვარული აღადგენს მხოლოდ ზმანებაში შემორჩენილ და ამქვეყნად დაკარგულ ერთიანობას, სულთა კავშირს. სიყვარული ქმნის *კაცლმერთს* – ვასილ ბარნოვის მიერ სრულიად განსხვავებულად გააზრებულ ზეკაცს, რომელიც სიყვარულით აღწევს განღმრთობას და ხდება უფრო მეტი, ვიდრე ჩვეულებრივი ადამიანი (ნიცშეს ზეკაცის თავისებური ინტერპრეტაცია-შეპირისპირება). ზოგადად საგულისხმოა, რომ ვასილ ბარნოვის მიერ მხატვრულ სახეებში გარდასახული ფილოსოფიური იდეა ყოველთვის პოზიტიური და ესთეტიკურია: ცხადსა და ზმანებას, მიწიერსა და მიღმურს, რეალურსა და ირეალურს შორის გავლებულ ზღვარზე მიმდინარე მოვლენები მკვეთრად არაა გამიჯნული ერთმანეთისგან და ამასთან ამქვეყნიური ცხოვრება აღქმულია არა როგორც მხოლოდ სიმახინჯე, არამედ მის არსებობას გამართლება მოეძებნება, როგორც წინა არსებობის შემდეგ შეხვედრისა და შეცნობის ან მომავალი მიღმური მთლიანობის აღდგენის მომზადებისთვის აუცილებელს. იგი ბევრ ნაკლს პოულობს ამქვეყნიურ ყოფაში, მაგრამ მიუტევებს, რადგან განიხილავს მას როგორც საყრდენს, საფუძველს, ამალღებსთვის აუცილებელი გამოცდის ადგილსა და სიყვარულით გამაერთიანებელი ჭეშმარიტი მიღმა სამყაროსკენ მიმავალ გზას. ბარნოვის პროზაში მოდერნისტული ტენდენციები ძლიერია და ამავე დროს მტკიცედაა შერწყმული ქართული მწერლობის წინარე გამოცდილებასა და ტრადიციებთან. ეს სინთეზურობა გამოვლინდა ენობრივ-სტილურ დონეზეც – მწერლის ენა, მისი კონსტრუქციები ზედმინეწით არქაულია და ამავე დროს თანამედროვე რიტმული პროზის ზღვარზე დგას და, შესაძლოა, გარკვეულ შემთხვევებში თეთრ ლექსადაც აღიქმებოდეს.

ლეო ქიაჩელის (1884–1963) მოდერნისტული მხატვრული აზროვნების საყრდენი – მიღმურის დომინანტურობა და სამყაროს არსისა და აღქმის შესახებ იდეალისტური ფილოსოფიის იდეები მკვეთრად აისახა ადრეულ ტექსტებში. მისი პირველი ნაწარმოები 1909 წელს გამოქვეყნდა და იგი ბუნებრვად ჩაერთო ლიტერატურის განახლების პროცესში. ადრეულ ნოველებში აშკარად იგრძნობა სიმბოლისტური და იმპრესიონისტული მიმდინარეობისათვის ნიშანდობლივი მოტივები — სკეფსისი („შეურაცხყოფილი“),

ნიღბის ფილოსოფია („Escalade“), დუმილის თეორია („სტეფანე“, „ისკანდერი“), ბედისწერის პრობლემა („ცოდვის შვილები“).

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

კონსტანტინე გამსახურდიას (1893–1975) სკეფსისი და სამყაროს ტრაგიკული ალქმა აირეკლა როგორც ადრეულ შემოქმედებაში, ისე მოდერნისტულ რომან „დიონისოს ღიმილშიც“ (1925). ადრეულ ლირიკასა და ნოველების პირველ კრებულში „ქვეყანა რომელსაც ვხედავ“ (1924) კარგად გამოჩნდა მწერლის ექსპრესიონისტული მსოფლგანცდა. ამ ეტაპზე მწერლისათვის არსებობდა ერთი რეალობა, რომელიც ხელოვანის სულში აღმოჩენილი, მიღმური ირეალური სომყაროდან არეკლილი და მხატვრულად გარდაქმნილი სინამდვილეა. ამ ეტაპზე ფსიქოლოგიზმს შეენაცვლა ანტიფსიქოლოგიზმი. „ზარები გრიგალში“ (1924) უდიდესი ადამიანურ ტრაგედიას – რწმენის დაკარგვას ექსპრესიონისტული ხერხებით ხატავს. მწერალმა უკვე საკმაოდ პოპულარული მოდელი – „პატარა ადამიანი“ გამოიყენა და მისი გაუფასურებული სი-

ცოცხლე დიდ ვნებად აქცია, ბუნებასთან შერწყმად და კოსმიურ ქარიშხალად გაიაზრა, ზნეობრივ ექსტაზს აზიარა და შემდეგ ფიზიკურად გაანადგურა. კონსტანტინე გამსახურდიას გმირები გაუცხოებულნი არიან გარესამყაროსთან „ქოსა გახუ“ (1927-1929); „ტაბუ“ (1925-1927), „ხოგაის მინდია“ (1937). ნოველა „მკვდართან შეხვედრა“ (1919) პირველად ქართულ ლიტერატურაში დამოუკიდებელ პრობლემად აქცევს პიროვნების გაუცხოების საკითხს ამ რეალურ სამყაროში. მისი მატერიალური არსებობის ფარგლებში შეცნობის შეუძლებლობა აქ კულმინაციას აღწევს და უდიდეს ადამიანურ ტრაგედიად წარმოსდგება. ექსპრესიონისტული გამოსახვის სისტემა ნოველა „ფოტოგრაფში“ (1919) ეროვნულ-მოქალაქეობრივ შრეს გამოხატავს და კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ქართული მოდერნიზმის თვითმყოფადობას.

უმნიშვნელოვანეს ფიგურას გასული საუკუნის 20-30-იანი წლების ქართულ პროზაში წარმოადგენს **მიხეილ ჯავახიშვილი** (1880-1937). მ. ჯავახიშვილის შემოქმედება არაერთგზის და მრავალმხრივ არის განხილული ქართულ კრიტიკაში. კრიტიკოსთა ნაწილი მის მანერას რეალისტურს უწოდებს, ნაწილი – სოციალური თემატიკის აქცენტირებას უსვამს ხაზს, ნაწილიც ეთანხმება თავად მწერლის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას მისი „ნეორეალისტური“ სტილის შესახებ. ი. რატიანის აზრით, მიხეილ ჯავახიშვილი მუშაობს მოდერნიზმისა და რეალიზმის საზღვარზე: „ჯავახიშვილის მწერლობა რეალიზმისა და მაღალი მოდერნიზმის მიჯნაზე დგას და ითვალისწინებს არა ოდენ ქართული რეალობის ხაზგასმულად ტოტალიტარულ, ინდუსტრიალურ და პრაგმატულ არსებობას, არამედ მის ტრაგიკულ შედეგს – პიროვნების სრულ გაუცხოებას სამყაროსთან და ლტოლვას თვითლოკალიზაციისაკენ“ (რატიანი 2015: 137).

● შინაგანი მონოლოგი და ესთეტიკის თვალთ დანახული სამყარო. ნილაბი – ნიშანი გამოუცნობის.

ქართულმა მოდერნიზმმა დაამუშავა ევროპული მოდერნიზმის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ასპექტი. მისი მრავალსახოვნება თვალშისაცემია და ემპირიულ დროსა და სივრცესთან მტკიცე შინაგანი კავშირითაა გაპირობებული. დევიზი „ხელოვნება ხელოვნე-

ბისათვის“ წარმატებით თანაარსებობს სამყაროს სუბიექტურ გან-
ჭვრეტასთან, რომელიც ბარნოვისეული „შიგნით ჩაბრუნებული
მზერის” პარალელურად გარე სივრცეში მიმდინარე მოვლენების
ანალიზსაც გულისხმობს.

ჭოლა ლომთათიძეს (1879-1915) სრულიად განსაკუთრებული
ადგილი უჭირავს მოდერნისტული მწერლობის პროცესში. რევო-
ლუციონერი და მემბოხე, რომლის სიცოცხლეც ურთულესმა
ეპოქამ შეინირა, მოდერნისტული აზრების უმთავრეს პრინციპს
– ზმანებასა და ცხადს შორის ნაშლილ ზღვარს აღიარებდა. საპყ-
რობილეში შექმნა მწერალმა საოცარი შინაგანი თავისუფლებით
გამორჩეული ლირიკული პროზა, წინა პლანზე წამოსწია პიროვნე-
ბა, გამორჩეული „მე“, რომელიც თავისი შიდასამყაროს სიღრმე-
ებში ეძებს დასაყრდენს, როცა სიკვდილის პირისირ დგას. ჭოლა
ლომთათიძის პირველ მოთხრობებში, რომლებიც 1905 წლს გამო-
ქვეყნდა: „დავითი“, „ზღვა“, „აღსარება“, „სიცრუე“, „კვლავ ფიქრი“,
ფიქრი“ და შემდგომ ტექსტებში: „სახრჩობელის წინაშე“ (1907),
„საპყრობილეში“ (1909), „უბის წიგნიდან“ (1910), „პირველი მაისი“
(1911), „თეთრი ღამე“ (1911) ასოციაციები, შინაგანი მონოლოგი,
ტრაგიკული ლირიზმი და ცნობიერების ნაკადთან მიახლოებული
თხრობა გადმოსცემს ადამიანების შინაგან მდგომარეობას, მათ მი-
მართებას გარესამყაროსთან, რომელშიც ნაკლებადაა ესთეტიკა,
მაგრამ მისი აღწერისას იგრძნობა ფსიქოლოგის ხედვა და მხატვ-
რის მძაფრი ნერვი. ამ შემთხვევაში ასევე ნიშანდობლივია შესუს-
ტებული ფაბულაც.

ჭოლა ლომთათიძის ტრაგიკული მსოფლმხედვა და სიმბო-
ლისტა და სხვა მოდერნისტული მიმდინარეობების წარმომად-
გენელთა ესთეტიზმი ბუნებრივად თანაარსებობს ქართული მო-
დერნიზმის წიაღში და ნათლად აჩვენებს მის შესაძლებლობებს
– წარმოაჩინოს ტკივილის მშვენიერება ცნობიერების დაფარულ
დონეზეც და ესთეტიზებული ტექსტის ზედაპირზეც.

კონსტანტინე გამსახურდიასეული სამყაროს ესთეტიზებუ-
ლად გამოსახვის პრინციპი სრულად გამოვლინდა მის მოდერნის-
ტულ რომანში „დიონისოს ღიმილი“(1925). მითოსური დიონისეს
სახე მთავარი გმირის – კონსტანტინე სავარსამიძის ნიღაბია. მწე-
რალი მიიჩნევდა, რომ დიონისეს სახის ესთეტიკურად გააზრებას

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

ქართული მოდერნიზმისთვის მაინც უფრო მნიშვნელოვანი არა რომელიმე მოფლმხედველობრივი მოდელის დამკვიდრება, რომელიმე თანამედროვე ფილოსოფოსის, მოაზროვნის, შემოქმედის იდეების და სახეობრივი სისტემების პოპულარიზაცია, ან რომელიმე მიმდინარეობისა და სკოლის აპოლვეგეტობა იყო, არამედ მთლიანი განახლება, რომლის უმთავრესი არსი და მიზანი ზოგადად მხატვრული დროისა და სივრცის ესთეტიზება იყო. მათთვის უაილდისეული ესთეტიზმი, ვაგნერის მუსიკა, ბარზე დორევილის დენდიზმი ამოსავალი წერტილები ხდება. ესთეტიურ პლანშია გააზრებული დიონისეს სახეც. ჩანს, რომ უახლესი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური იდეებთან ერთად მოდერნიზმს წყალუხვ შენაკადად ერთვის ანტიკური სამყაროს იდეალები, ქრისტიანობამდელი ესთეტიკური პრინციპები, მითოსი. ტიცციან ტაბიძის პოეტურ სტრიქონებ-

ში ხელახლა აიგო პოეტური წარმოსახვით შეფერილი მისტიკური ქალდეას ქალაქები. ამ შემთხვევაში აუცილებლად კიდევ ერთხელ გასათვალისწინებელი და ხაზგასასმელია ქართული წარმართობის სახეობრივი სისტემა, როგორც კიდევ ერთი მაცოცხლებელი წყარო იდეურ-ესთეტიკური განახლებისა. წარმართული მოტივები გვხვდება კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილსა“ და „მთვარის მოტაცებაში“, გრიგოლ რობაქიძის „ენგადში“.

განსაკუთრებული ესთეტიზმით ხასიათდება კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველები „პორცელანი“, „ლილ“ (1922) და „ქალის რძე“ (1929). „პორცელანის“ ქრონოტოპი ზუსტად შესაბამეა მოდერნისტულ სამყაროს ნიაღში წარმოქმნილ სამყაროს ემოციურ და ესთეტიზებულ ხატს. აღმოსავლურმა კულტურამ თავისი ფერადოვნებით, დახვეწილობითა და ფილოსოფიური სიღრმით მიიზიდა თანამედროვე ევროპელი ადამიანი, რომელიც მძაფრად განიცდის სილამაზის გაქრობის საფრთხეს. მოდერნიზმი, როგორც პროტესტი მერკანტილური და მომხმარებლური ცივილიზაციის ნაცრისფერი რეალობის წინააღმდეგ, განსაკუთრებით მიისწრაფვის ესთეტიკური ხატებისაკენ. „პორცელანში“ გადმოცემული ამბავი – ნატიფი ნივთის გაქრობა, მუზეუმის საცავში გამოკეტვა ამ პროტესტისა და განცდის ერთი სახეა. აქვე უნდა აღინიშნოს „ნივთების“ ფუნქციაც, რომელიც სრულად გამოიყენეს და განავითარეს ქართველმა მოდერნისტმა მწერლებმა – მიანიჭეს მათ როგორც ესთეტიკური, ასევე დრო-სივრცული სიმბოლოების მნიშვნელობა (ნიკო ლორთქიფანიძე, „დანგრეული ბუდეები“ (1916), ვასილ ბარნოვი, „ძვირფასი თვალი“ (1924), „სადედოფლო სარტყელი“ (1920)). სილამაზის გაყალბებისადმი პროტესტი თავისებური ფორმით გამოიხატა ნოველა „ლილში“ (1922). კონსტანტინე გამსახურდია ექიმი შარუხიას მესტოფელურ სახეს ანიჭებს ჭეშმარიტ სიმახინჯეზე გადაკრული სილამაზის ნიღბის ჩამომხსნელის ფუნქციას და სამყაროს სილამაზისაგან დაცლის ტკივილთან ერთად გამოსახავს მოდერნისტული აზროვნების საყრდენ დებულებას – „თვალი გვატყუებს, მიაკუთვნებს რა მზის თვისებას ყვავილს, რომელსაც ჩვენ ვუმზერთ; ყური გვატყუებს, მიიჩნევს რა ჰაერის რხევას მონკრიალე ზარის თვისებად. მთელი ჩვენი ცხოვრება გვატყუებს...“ (ბრიუსოვი 1973: 92).

ნილაბი მოდერნისტული გამოსახვის სისტემაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ეს კარნავალური სახე-სიმბოლო ამ შემთხვევაში ახლებურად გაიაზრება. „პოეზია გვაგრძნობინებს მთელ პირობითობას ქვეყნისას. გვებადება სურვილი, რომ ეს მახინჯი ნილაბი გადავხადოთ მის უთქმელ ქვედაპირს“ (ჯორჯიკი 1986: 148). მოდერნისტულმა მწერლობამ აითვისა ნილბის ორმაგი ბუნება: ერთ შემთხვევაში აღიქვამს მას როგორც ნიშანს, ცდილობს ჩასწვდეს ნილბის ჭეშმარიტ არსს და მისი მეშვეობით შეიცნოს და შეისწავლოს „მივიწყებული ენა“ – სამყარო. მეორე შემთხვევაში კი ხელოვანი თვითონ იფარებს ნილაბს და მის მიღმა დაცული თავისუფლად გამოსახავს სამყარო-ტექსტს. ცისფერყანწელთა მსოფლალქმაში შეიკრა ეს წრე: *უცნობი-ნილაბი-ნაცნობი-ისევე უცნობი*. ლექსში „ავტომედალიონი“ **გრიგოლ რობაქიძე** პოეტის სახეს-პირველ ნილაბს არგებს მეორე ნილაბს – „ჰელლადოს შვილს“ და ცდილობს უცნობად დარჩეს, მაგრამ სწორედ ეს ორმაგი შენიღბვა წარმოაჩენს მის ჭეშმარიტ არსს, რომელიც ორივე ნილბის „მასკურ ქერქს“ მიღმაა. თუმცა ეს გაელვება წამიერია. მოდერნისტული აზროვნების მიერ მიღებული და აღიარებული აღქმის სისტემის მიხედვით, დიდხანს იდეალურთან, მეტაფიზიკურთან შეხება შეუძლებელია და სუსტი ძაფი მალევე წყდება, მაგრამ რჩება ერთ პოეტურ სახეში გაერთიანებული წამიერად ნილაბახდილი *ნაცნობი* და მარადიული *უცნობი* – ანარეკლი. ცისფერყანწელებმა თავისებურად აითვისეს ნილბის ესთეტიკა. მათი სახელებიც კი ერთგვარი ნილბებია, მათი მისწრაფებებისა და მსოფლალქმის გამომხატველი: ტიცციანი, პაოლო, კოლაუ, ნიკოლო... მათ პოეზიაშიც აქტიურად შემოდის ნილბები: არლეკინი, პიერო, კოლომბინა, თეთრი მალარმე, ყვითელი დანტი. საგულისხმოა, რომ ქართველ სიმბოლისტებზე გარკვეული გავლენა მოახდინა რემი დე გურმონის „ნილბების ნიგნაც“.

მოდერნისტულ პროზაში ნილაბი თავისებურ ფორმას იძენს. მისი, ფილოსოფიური დებულების მხატვრულ სახეში ზუსტად გამომხატველის, ფუნქცია ნათლად გამოჩნდა ჯერ კიდევ ლეო ქიჩილის „Escalade“-ში. აქ ნილაბი სამყაროს შეუცნობლობას წარმოაჩენს. მოდერნიზმისთვის ყველაზე ნიშანდობლივი დიონისეს ნილაბი სრულად ასახავს იმ მნიშვნელობას, რომელიც მას სიმბოლისტურ პროზაში მიენიჭა. გრიგოლ რობაქიძე წერდა: „...დემოკრიტეს

„გარსი“, პინდარის „აიდოლონ“, გერმანული „აბბილდ“, ნიშანი ამ სახის არის მასკა, ნილაბი და დააკვირდით, იმ კულტებში, სადაც ცვლა ყოფის საიდუმლოდ არის გამოცხადებული, ქცევა მასკით ხდებოდა, მაგ. დიონისოს კულტში. „მე“ უნდა გაიხსნას, უნდა გაირღვეს. არსი უნდა გადავიდეს ყოვლადში. პიროვნება უნდა ეზიაროს ზეპიროვნულს, ეს არის დიონისოს ფენომენი და მერე როგორი იყო რიტუალი ამ ფენომენის? მასკის აფარება, მასკის, რომელიც დიონისოს სახავდა. „მე“ უნდა გაირღვეს, რომ ზიარ იქმნას ყოვლისა. ეს „გარღვევა მასკურ ხდებოდა“ (რობაქიძე 1984: 353).

„მეს“ გარღვევის ეს მექანიზმი უფრო სრულად მინიატურებში გამოვლინდა. მაგრამ მოდერნისტული რომანიც საფუძვლიანად ამუშავებს დიონისურ ნიღბებს. თავისთავად საინტერესოა კონსტანტინე გამსახურდიას პროზის დიონისური საწყისი. თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანია მის მიერ შექმნილი სხვა სახე-ნიღბებიც: ლიდ – სიმახინჯეს ჩამოფარებული ყალბი სილამაზის ნილაბი („ლილ“, ქოსა გახუს გიჟის ნილაბი („ქოსა გახუ“, 1927-929), შავჩოხიანი ნითურის-დემონის ნილაბი („ტაბუ“, 1925-927). გრიგოლ რობაქიძე რომან „გველის პერანგში“ (1925) აღმატებული ცოდნისა და სულიერი თვისებების ადამიანს ნიღბოსნად გაიაზრებს. ნილაბი ყველა შემთხვევაში ჭეშმარიტ არსთან მიუღწევლობის, ამქვეყნიური ანარეკლების ილუზორულობის სიმბოლოა, ხოლო მისი თუნდაც წამიერად ახდა, მიღმურის დანახვის გზა.

• წერტილსა და წამში არეკლილი სამყარო.

იმპრესიონიზმმა დიდი როლი შესრულა ევროპული მოდერნიზმის სრულყოფილი სახის ჩამოყალიბებაში. იმპრესიონიზმი და სიმბოლიზმი ხელოვანის, მწერლის წარმოსახვაში ხშირად ენაცვლება ერთმანეთს. ამ მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელია გრძნობიერების გამახვილება, უკიდურესი ესთეტიზმი, აზრის დაშიფრულად გადმოცემა. შთაბეჭდილება, რომელსაც გამოსახავს იმპრესიონისტი ხელოვანი, მძაფრია, სრულქმნილი, მაგრამ ტექსტსა თუ ტილოზე ფრაგმენტულად, ცალკეული შტრიხებითა და ლაქებით, ერთი მსუბუქი მონასმით შექმნილი სახეებით გამოსა-

ხება. იმპრესიონისტი მწერალი თითქოს იწვევს მკითხველს, რომ ის შთაბეჭდილებანი, რომელიც მან მოცემული წერტილიდან და წამიდან მიიღო და ასევე ლაკონურად გამოსახა, განავრცოს, შეავსოს, შექმნას სრული სურათი.

ნიკო ლორთქიფანიძე (1880-1944) – იმპრესიონისტი მწერალი, რომელსაც ყველაზე დიდი წვლილი აქვს ქართულ სალიტერატურო სივრცეში ამ მიმდინარეობის სააზროვნო ტენდენციებისა და სტილის შემოტანასა და დამკვიდრებაში – პირდაპირ წერს, რომ ის მხოლოდ რამდენიმე შტრიხს მიაწვდის, ტილოს მოუმზადებს მკითხველს, დანარჩენი კი უკვე აღმქმელის შესაძლებლობებზეა დამოკიდებული. ნიკო ლორთქიფანიძის წინადადებები მოკვეცილი და დინამიურია. თხრობა – უშუალო, სწრაფი, ნახტომისებური. ხასიათები, პრობლემები, თემები, რომლებსაც თავის მინიატურულ ტექსტებში წარმოადგენს მწერალი, არსით უფრო ეპიკური და მონუმენტურია, მაგრამ მისი გამოსახვის სისტემის არჩევნი დრომ, ახალი ხერხების ძიებების ეპოქამ განაპირობა. იგი წამიერ შთაბეჭდილებაში მარადიულ თემას გამოხატავს, ერთ წერტილში ათავსებს მთელ სამყაროს. მისი განაკუთრებული სტილი და მსოფლალქმა იგრძნობა პირველივე მინიატურებში. მინიატურები „გული“ (1910) და „საქართველო იყიდება“ (1910) ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ მოათავსა მწერალმა მაქსიმალურად მოზღუდულ მხატვრულ სივრცეში მრავლისმთქმელი სახეები და თითოეული ასეთი სახე–წერტილიდან წამოსული წამიერი შთაბეჭდილება შეიცავს უდიდეს ეროვნულ ტკივილს. ამ ერთ მინიატურაშიც კი შეიძლება დავინახოთ ქართული მოდერნიზმის უმთავრესი თავისებურება – ეროვნული პრობლემა გამოსახება სრულიად თანამედროვე, გამოსახვის ევროპული მხატვრული კონცეფციის შესაბამისად. მწერალს თავისი მხატვრულ–ესთეტიკური პრინციპების წარმოსაჩენად თეორიული ნაშრომები არ გამოუქვეყნებია, თუმცა მის მინიატურებსა თუ მოთხრობებში მაინც შეიძლება მათი ამოკითხვა მხატვრულ ტექსტში ჩართულ მხატვრულ–თეორიულ მოსაზრებებში. ეს ჩანარები ორგანულად ერწყმის ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილს და ისეთივე ლაკონური, წერტილისა და წამის არეკვლის პრინციპითაა მოწოდებული, როგორითაც პერსონაჟების შინაგანი განწყობილებანი და მთლიანი ნაწარმოების განწყო-

ბილბაც და უნდა აღინიშნოს, რომ ნიკო ლორთქიფანიძის ბევრ ნაწარმოებში პერსონაჟი არც არის, არამედ სწორედ განწყობილებები გამოდის პერსონაჟის როლში. „პერსონაჟი“ – გრძობა: სამშობლოსი, სიყვარულის, ბუნების, ცხოვრების არსის, სიძულვილის, ადამიანის ფასისა და ღირებულებს, იმედის, სევდის ქმნის ერთ ნერტილსა და წამში მოქცეული მხატვრული სამყაროს უსასრულობის განცდას. ახალი სტილის თვალსაზრისით საყურადღებოა მინიატურების ციკლი „პანაშვიდი“ (1908) და მოთხრობა „უილქნოდ“ (1910). „უილქნოდ“, არსებითად, ასევე მინიატურებისგან შესდგება. ის, რასაც დეკადენტობად მოაზრებდნენ და დეკადენტურ ხასიათს უწოდებდნენ, სრულად გამოვლინდა ამ ერთი სუსტი სიუჟეტური ხაზით შეკრული მოთხრობა-ნაკრების მთავარი გმირის, ნამდვილი დეკადენტ-მოდერნისტის, ლაზარე კვიციანიშვილის, სახეში. აქვეა ჩამოყალიბებული იმპრესიონისტული გამოსახვის სტილზე მწერლისეული შეხედულებებიც. ნიკო ლორთქიფანიძის ადრეული ნაწარმოებები მეტრული პროზის ნიმუშებია, ტექსტის აგების ამ ხერხს იგი მოგვიანებითაც ვერ შეელია. აღსანიშნავია, რომ ყველაზე მეტად მწერალი გერმანულ-ავსტრიული იმპრესიონიზის გავლენას განიცდიდა, მაგრამ მის ნაწარმოებებში შეინიშნება ნიცშეს იდეებიც („ღმერთი მოკვდა“, 1911).

ნიკო ლორთქიფანიძეს არასოდეს უღალატია იმპრესიონისტული გამოსახვის სისტემისთვის. ის ნამდვილი ქართველი მოდერნისტი, თავისი დასავლურ ცივილიზაციაზე ორიენტირებული მზერითა და საუკუნეებში გამოტარებული ქართული სულისკვეთებითა და თემატიკით. მისი ესკიზები და მინიატურები კარგად ასახავს მწერლის ორიგინალურ სტილს, ამასთან სრულიად დამოუკიდებელ მხატვრული დროისა და სივრცის კონცეფციასაც, რომელიც სწორედ ნერტილიდან მიღებული წამიერი შთაბეჭდილებების პოეტურად განზოგადებაში გამოვლინდა. შეიძლება ითქვას, რომ იგი, როგორც იმპრესიონისტი და მოდერნისტი – სტილურ-ფორმოზრივი და აზრობრივ-შინაარსობრივი თვალსაზრისით უფრო სრულად მოთხრობებში გამოჩნდა. „ხელოვანთა ყავახანა“ (1922), „თავსაფრიანი დედაკაცი“ (1925), „შელოცვა რადიოთი“ (1924-1928) ნათლად გვიჩვენებს, თუ როგორ შეძლო მწერალმა შედარებით ვრცელ ტექსტში ლაკონური სტილით ეპიკური და ეპოქალური პრობლე-

მების მხატვრულად სრულყოფილ და მოქნილ სახეებში გადმოცემა. ნიკო ლორთქიფანიძე დიდი ჰუმანისტი იყო. მოდერნისტულ მხატვრულ სივრცეში მან ადამიანის, როგორც უმთავრესი ღირებულების კონცეფტი განამტკიცა („დადიანის ასული და მათხოვარი“, 1912). მან „პატარა ადამიანის“ პარადიგმა ახლებურად წარმოაჩინა. ამავე დროს იგი აგრძელებს დავით კლდიაშვილის მხატვრულ ხაზს და რღვევის მხატვრად გვევლინება „დანგრეული ბუდეები“ (1916).

● სიკვდილი, ტანჯვა, მარტოობა – ესთეტიკური ფენომენი.

მე მეჯავრება პოეტისთვის რამე ხელობა
მისთვის ვინამე სამუდამოთ ეს კარიერა
სიგიჟე, ჭლექი და თვითმკვლელობა
სიკვდილი იყოს ამ დუელში შავ ბარიერად!
(ვალერიან გაფრინდაშვილი)

სიკვდილი და მისტიკა მთლიანად მსჭვალავდა ცისფერყან-ნელთა ორდენის პოეზიას. სიმბოლისტთა ხელოვნებაში ტანჯვამ და სიკვდილმა ესთეტიკური მნიშვნელობა შეიძინა. სიკვდილს ჰიმნებს უძღვნიდა ბოდლერი. სიკვდილს უმღეროდა ვერლენი. **გალაკტიონ ტაბიძე** სიკვდილს ძმას უწოდებს და მისთვის „სიკვდილის გზა არ რა არის ვარდისფერ გზის გარდა“. მოდერნისტულ ტექსტში სიკვდილს რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება:

- სიკვდილი – ტრაგიკული, მაგრამ მშვენიერი მოვლენა;
- სიკვდილი – სულთა სამუდამო კავშირის აღდგენის საშუალება;
- სიკვდილი – მიღმა სამყაროში გადასვლის საშუალება;
- სიკვდილი – შვება.

სიკვდილი მშვენიერია ვასილ ბარნოვისათვის. მარადიულ „ზეს-თასოფელში“ ის აღადგენს ჯუფთ სულთა კავშირს. მის შემოქმედებაში ჩანს ქრისტიანული მსოფლმხედველობისა და ანტიკური ფილოსოფიის სინთეზი, რომელსაც სიმბოლოებით აზროვნებამდე მიჰყავს მწერალი. სიკვდილის ქრისტიანულ გაგებას, როგორც მარადიული ტანჯვის ან მარადიული ნეტარების საწყისს, იგი სხვაგვარად გაიზარებს და წინა პლანზე გადმოაქვს სიყვარულის მო-

ტივი, მიღმა სამყაროში სიყვარულში გაერთიანების იდეალი: მისი აზრით, შეყვარებული სული თავის თავში ატარებს სამყაროს შექმნისა და განვითარების პირველმიზეზის – ღვთაების ნაწილს, ღვთაებრივ მარცვალს.

რაფინირებულ სილამაზესთან ზიარებად გამოხატავს სიკვდილს ნიკო ლორთქიფანიძე მოთხრობაში „პატარა კაცი“ (1912). კონსტანტინე გამსახურდიას „ქალის რძეში“ ერთმანეთს გადაენა მოდერნისტული აზროვნებისთვის ნიშნეული ეროსი და თანატოსი და საბოლოოდ აღწერილი ამბავი წარმოსდგა არა როგორც ბოროტება, ბოროტმოქმედება, არამედ გარკვეული ფარული შიდა კავშირებით გაპირობებული ესთეტიკური მოდელი. ამ შემთხვევაში არა მხოლოდ ოიდიპოსის კომპლექსის მხატვრულ სახეში ტრანსფორმაციაა მთავარი, არამედ სიკვდილის, როგორც ეკზისტენციის გამოვლენა და ეს გამოვლენა ესთეტიურია. თამაზ ვარდანიძის ეკზისტენცია ადასტურებს, რომ არსებობა ადამიანის გაუცნობიერებელი შინაგანი ყოფიერებაა, ხოლო ხილული გარესამყარო არ არის ნამდვილი ეკზისტენცია. იგი ანარეკლია, ნაკლული და მახინჯი. ეკზისტენცია, როგორც შესაძლებლობა თვით ადამიანის მიერ განისაზღვრება, უპირველესად, მისი სურვილით და ფესვები რაღაც ამოუცნობ, იდუმალ ტრანსცედენციაში აქვს. ეკზისტენცია გამოსჭვივის კრიტიკულ მომენტებში: ატარაქსია, გამირული საქციელი, სიკვდილი. ეკზისტენციალისტიკისთვის ეს კატეგორია ირაციონალიზმისა და ზნეობრივი რელატივიზმის საფუძველი ხდება. სიკვდილში გამოსჭვივის ის ეკზისტენცია, რომელიც თამაზ ვარდანიძის ქეშმარიტი ყოფიერებაა.

მოვედ სიკვდილო,
ტკბილო სიკვდილო.
(„ქალის რძე“)

მოდერნისტულ მოთხრობასა და რომანში (კონსტანტინე გამსახურდია, „დიონისოს ღიმილი“; დემნა შენგელაია, „სანავარდო“; გრიგოლ რობაქიძე, „გველის პერანგი“; ნიკო ლორთქიფანიძე, „პანაშვიდი“) სიკვდილის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის შეცნობა ინტუიციით ხდება. მხოლოდ მისი მთლიანი სახის განჭვრეტის შემდეგ იწყება სიკვდილის მხატვრულ სახეებში გარდასახვა, რადგან

„სიჯიუტე და ნათელხილვა პრივილეგიური მაცურებლები არიან ამ არაადამიანური თამაშებისთვის, სადაც აბსურდი, იმედი და სკვდილი ეპაექრებიან ერთმანეთს, გონებას უკვე ძალუძს გააანალიზოს ამ ერთსა და იმავე დროს უმარტივესი და ნატიფი ცეკვის ფიგურები და მერე მიჰყოს ხელი მათ დახასიათებას და გაცოცხლებას“ (კამიუ 1996: 14) აბსურდის, იმედის და სიკვდილის ჭიდილში მოდერნისტულმა გამოსახვის სისტემამ საკმაოდ ადრევე გააანალიზა ამ „უმარტივესი და ნატიფი ცეკვის ფიგურები“ და მათ დახარისხებასა და მხატვრულ სახეებში გაცოცხლებას მიჰყო ხელი. ტანჯვის, აბსურდის, იმედის და სიკვდილის როკვის სცენარში მან ინსტიქტის კარნახით აირჩია და წინა პლანზე გადმოსწია სიკვდილი, მაგრამ როცა გაიაზრა და გამოსახა არა თავად სიკვდილის ინსტიქტი, თავისი აგრესიულობითა და დაფარული სიმახინჯით, არამედ მისი ნამდვილი აზრი, უკვე თვალსაჩინო გახადა *სიკვდილის ფარული შინაარსი და მშვენიერება*.

მაგრამ სიკვდილის აპოლოგია თავის თავში უპირატესად მაინც მოიცავს სიმახინჯის კულტს. ოლონდ ეს სიმახინჯეც სილამაზედ გაიაზრება. ვალერიან გაფრინდაშვილის ესეი “Terror antiquus” სიმახინჯის სილამაზეზე საუბრობს. მას სიმახინჯე მამაკაცურ, ხოლო სილამაზე ქალურად წარმოედგინა. იგივე შეხედულება აქვს სანდრო ცირეკიძესაც. მაგრამ მოდერნისტული მხატვრული აზროვნება ნათლად წარმოაჩენს, რომ ემპირიულ რეალობაში ლოკალიზებული მახინჯი სახე, საგანი, მოვლენა შემოქმედის ხელში ესთეტიკურ ღირებულებას იძენს. ამ მექანიზმმა კონსტანტინე გამსახურდიას მიერ მის ნოველებსა და რომანებში შექმნილ მახინჯი სახეების მთელ გალერეას ესთეტიკური ღირებულება მიანიჭა.

უნდა ითქვას, ქართველ მოდერნისტებს სიმახინჯეც ჰქონდათ აღქმული ქალაქი, სადაც ადამიანი კარგავს თავის სახეს. ისინი გაურბოდნენ ურბანისტულ სივრცეს და სილამაზეს ხედავდნენ მითში, მითოპოეტურ წარსულში, სოფლის იდილიაში და მიღმა სამყაროში, რომელთან ნებისმიერი გზით მიახლოება, რომლის დანახვა და ამოცნობა ეწადათ ყველგან და ყველაფერში: სიკვდილში, სიმახინჯეში, ტანჯვასა და თანამედროვე მარტოსული ადამიანის სულიერ განცდებში.

მოდერნისტული ხელოვნებისა და ლიტერატურის გმირი გამოუვალად მარტოსულია. რომანტიკული მსოფლიო სევდა, მარტო-

ობის უმძაფრესი განცდა მე-20 საუკუნის ადამიანში კიდევ უფრო გამძაფრდა. მას სულ უფროდაუფრო უჭირს ტექნოკრატიული ცივილიზაციის სიცივის, ახალი სოციალური სისტემების წნეხის გაძლება. გაუცხოება, სიცოცხლის ზეიმზე ზედმეტობის განცდა, გამოსავლის ვერპოვნა მოდერნისტული სამყაროს გმირის თანამდევი ხდება. მაგრამ განახლებული ხელოვნება სულით ობლობასაც ესთეტიკურ ფენომენად აქცევს. „მარტოობის ორდენის კავალერი“ – გალაკტიონი თავის პოეტურ სტრიქონებში ცდილობს გაექცეს მარტოობის ტანჯვას და თავს აფარებს ტკივილის მშვენიერებას – „უდაბნოს ლურჯად ნახვერედებს“. მარტოსული გმირი მარტოა საკუთარი თავის წინაშე. კონსტანტინე სავარსამიძე (კონსტანტინე გამსახურდია, „დიონისოს ღიმილი“) დიონისოს ნიღაბს ეფარება. მწერალმა მეოცნებე, გარესამყაროსთან გაუცხოებული თანამედროვე ადამიანის მხატვრული სახე ეპოქალური ძვრებისა ფონზე გამოსახა. პიროვნების თანამედროვე დეესთეტიზებულ სამყაროში არსებობა ტკივილის, ტანჯვის, მარტოობის, სიკვდილის ესთეტიზებით გამოიხატა.

დემნა შენგელაია მოდერნისტულ რომან „სანავარდოში“ (1924) ბონდო ჭილაძის – ზედმეტად ქცეული ადამიანის – სულის უღრმეს, ბნელ შრეებში შეღწევას შეეცადა. ხასიათის კონსტრუირებისას იგი დაეყრდნო ფროიდს და შეეცადა ადამიანის მარტოსულობის მისი თეორიით ახსნას. მაგრამ უმთავრესი მაინც ისაა, რომ „სანავარდოში“ ემპირიულ დროსა და სივრცესთან გაუცხოებული, მარტოსული გმირი მითოპოეტურ სივრცეში გამოიხატა.

● მითი – რეალობა დროისა და სივრცის მიღმა

როგორც გამოჩნდა, მითის მხატვრული ათვისება, მითისქმნა-დობა მოდერნისტული აზროვნების ერთ-ერთი მთავარი საყრდენია. შემოქმედის სულში მითის მთხზველი ქვეცნობიერ დონზე მუდმივად არსებობდა და არსებობს. მოდერნისტული აზროვნებამ კი მას განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია და ტექსტის ხერხემალისა და სახეობრივი მატრიცის ფუნქცია მიანიჭა. ჯერ კიდევ ახალი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პროცესის სათავეებთან ნიც-

შემ აღადგინა დიონისეს კულტი, შექმნა ზეკაცის მითი. ფროიდმა ახალი სოცოცხლე დაუბრუნა ოიდიპოსის მითს. მოდერნისტულ მხატვრული სისტემა შემოქმედებითად ითვისებს და გადაამუშავებს ეგვიპტურ, შუამდინარულ და ბერძნულ მითებს, მათ სახეობრივ სისტემებს. ტოტემური და ანიმისტური სახეები ცოცხლებიან მრავალშრიანი ტექსტების სხვადასხვა დონეზე. შემოქმედი ცდილობს შეაღწიოს არა მარტო დროის სიღრმეში, არამედ გასცდეს დროისა და სივრცის ფარგლებს მითის მეშვეობით. დიონისოს, ისიდას, აპოლონის, ვენერას და სხვ. არქეტიპებზე დაეშენა მოდერნისტული სახეობრივი სისტემა.

ქართულ მწერლობაში მითის მხატვრული გააზრება უპირველეს ყოვლისა კონსტანტინე გამსახურდიას, გრიგოლ რობაქიძისა და დემნა შენგელაიას სახელებთან ასოცირდება. 1922 წელს გამოვიდა ვალერიან გაფრინდაშვილის ესეი „ახალი მითოლოგია“ („მოცნებე ნიამორები“, № 7), რომელშიც თეორიულად იყო დამუშავებული მითისქმნადობის საკითხი. ამ ესეიმ მნიშვნელოვანი როლი არა მხოლოდ ცისფერყანელთა აზროვნების განახლებაში შეასრულა.

მითის მხატვრული გადაამუშავების გზები და მიმართულებები არ არის ერთგვაროვანი. ტექსტში დროისა და სივრცის ფარგლებს მიღმა გადასვლა რამდენიმე საფეხურზე გადანაწილდა:

– პირველი საფეხური გულისხმობს ნაწარმოებში მხოლოდ მითის არსებობის შეგრძნებას. ამ ტიპის მხატვრულ ქსოვილში გამოისახება არა რომელიმე კონკრეტული მითი ან არქეტიპი, არამედ მითის შეგრძნება, განწყობილება, მითოპოეტური სამყარო და მისგან აღძრული ემოცია. მითის ასეთი ქმნადობის მაგალითად წარმოსდგება ნიკო ლორთქიფანიძისა და სრულიად ახალგაზრდა ასაკში გარდაცვილი, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანი მოდერნისტი მწერლის, ბასილ მელიქიშვილის (1904–1930), მხატვრული სამყაროები.

– შემდეგ საფეხურზე მითი და მითოსური სახეები გამოისახება, როგორც ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში ჩართული მხატვრული ელემენტები, რომლებიც განმარტავენ და თავისებურ ელფერს სძენენ ამზავს.

– და ბოლოს, ტექსტში ჩნდება მითი, როგორც უშუალოდ მხატვრული ნაწარმოების სიუჟეტური და სახეობრივი საფუძველი.

მოდერნისტული ტექსტის გმირები მითოსს სხვადასხვა ფორმით უკავშირდებიან: – მითი შეიძება იყოს ციტირებული (კ. გამსახურდია, „დიონისოს ღიმილი“);

– მითოსური ნილაბი: მაგ., ბონდო-თამუზი (დემნა შენგელაია, „სანავარდო“); კონსტანტინე სავარსამიძე – დიონისე (კონსტანტინე გამსახურდია, „დიონისეს ღიმილი“);

– მითის მოდელში აირეკლება გმირის სამყარო, მაგ. იშთარ-თამუზის მითში – ბონდო ჭილაძის ცხოვრება (დემნა შენგელაია, „სანავარდო“);

– მოდერნისტულ ტექსტში მითი და მითის გმირი წარმოსდგება, როგორც სიმბოლო გარკვეული გრძნობის.

– ქართული მოდერნისტული ტექსტი უკვე მითის დონეზე იხსნება და იკითხება.

დამოწმებანი:

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

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

კამიუ 1996: კამიუ ა. *სიზიფეს მითი*. თბილისი: 1996.

რატიანი 2015: რატიანი, ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: 2015.

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

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

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

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

სიმბოლიზმი და ავანგარდიზმი საქართველოში

მოდერნიზმი კატასტროფული ცნობიერების ნაყოფია, რაც კონტექსტუალურ ფაქტორებს უკავშირდება. ამ შემთხვევაში, ზოგადად, ცნობიერებაში მომხდარი ცვლილებების, ისტორიული კატაკლიზმების თუ მეცნიერული აღმოჩენების გარდა, მნიშვნელოვანია კონკრეტულად ლოკალურ კულტურასა თუ ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენები.

იური ლოტმანი წერს: „შემთხვევითი არაა, რომ თანამედროვეს მეხსიერება, როგორც წესი, სწორედ კატასტროფებს აფიქსირებს. ამ გაგებით, კატასტროფა შეგვიძლია განვსაზღვროთ, როგორც „თანამედროვეს თვალთ დახახული აფეთქება“ (ლოტმანი 2002: 10). გალაკტიონი წერდა: „წინამურთან რომ მოკლეს ილია,/მაშინ ეპოქა დამთავრდა დიდი“. ეს კატასტროფული ფაქტი ძველი ეპოქის დასასრულს და ახლის დასაწყისს მოასწავებს. ამ გაგებით, ილიას მკვლელობა ისტორიაში გარდამავალი მომენტის მაუწყებელია.* გრიგოლ რობაქიძემაც თქვა: „ქართველმა მოკლა საქართველოს მძლავრი მხედარი, ხოლო სისხლით შეფერილ ხელს რომ დახედა, მკვლელმა საქართველოს სახე დაინახა ქართველმა იგზნო საქართველო და ამ გზებიდან ისახება ქართული რენესანსი“ (რობაქიძე 1992). მსგავსი ფეთქებადი ცვლილება ქართულ ლიტერატურაში შეინიშნება ჯერ კიდევ ვაჟა-ფშაველას „გველის-მჭამელში“, როდესაც მინდია იმანენტური სამყაროდან ნუმენალურ სამყაროს ენას ეზიარება და უკან დაბრუნებისას, კონფლიქტი წარმოიშობა რეალურ, ხილულ სამყაროსა და მიღმურ სამყაროებს შორის. ქაჯების მხარეში მოხვედრილი მინდია, რომელიც თეთრი გველის ხორცს გასინჯავს, დილემის წინაშე აღმოჩნდება. გაირკვევა, რომ თვალთ ხილული სინამდვილე ჭეშმარიტების საკმარისი საფუძველი არ ყოფილა (ის მთავარი პოსტულატი, რაც რეალისტური ლიტერატურისთვის იყო დამახასიათებელი) და თურმე არსებობს პარალელუ-

* ისევე როგორც საშა სოკოლოვის რომანში „პალისანდრია“ ლავრენტი ბერია, რომელიც კრემლის საათზე იხრჩობს თავს, რაც დროის შეჩერებას იწვევს და სტალინისტური პროექტის მარცხზე მიანიშნებს.

რი სინამდვილეს – თვალთ უხილავი, მაგრამ გონებით სანვდომი. სწორედ ამ დროს იწყება წინააღმდეგობა ფენომენალურსა და ნუმენალურს შორის. ერთი მხრივ, მინდიას ოჯახი და უტილიტარული ყოფა, ზოგადად, მისგან მოითხოვს, რომ მან ყოველდღიურ სარჩოზე იზრუნოს; მაგრამ მეორე მხრივ, მას ბუნების ენა ესმის და ველარ ახერხებს ვერც თავთავების მოთიბვას და ვერც შეშის მოჭრას. სოცრეალისტური პოზიციიდან, მინდია კაცობრიობის სტაგნაციასთან იგივდება. „თავისებურად ბრძენმა და კეთილმა მინდიამ ხელი აღმართა ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის უმაღლესი კანონზომიერების წინააღმდეგ; მან გააფართოვა საზოგადოების ცნება, მასში სრულყოფილებიან წევრებად შეიყვანა უსულონი და უასაკონი; შემდეგ კი მიზნად დაისახა იქონიოს ყველაფრისადმი ერთნაირად კეთილგრძნობიერი დამოკიდებულება. ეს კი აბსოლუტურად შეუძლებელია. ადამიანის ჭეშმარიტად საზოგადოებრივ-ადამიანური ყოფნა ხომ ბუნების ესთეტიკური განსჯის ობიექტურ საფუძველსა და საზღვარს წარმოადგენს“ (დობორჯგინიძე 1962: 123-124). მაგრამ ეს ბზარი სინამდვილეში რეალიზმის წიაღში ბზარის გაჩენაზე მიუთითებს და მოდერნისტული ცნობიერების დასაწყისს მოასწავებს – იმას, რომ რეალისტური იდეალები განუხორციელებელი აღმოჩნდება, რის შევსებასაც თუ არა, განეიტრალებას მაინც, მოდერნისტული ხანის აზროვნება ცდილობს.*

აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ მოდერნისტული აზროვნების ჩანასახებს უკვე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ვხედავთ. მოდერნისტული მოტივები შემდეგ უკვე ჩნდება ჭოლა ლომთათიძის თუ სხვათა მცირე პროზაში, რომელთა მოთხრობების მთავარი თემაც უკვე არა რეალურ სამყაროში მიმდინარე ამბებია, არამედ ადამიანის შინაგანი სამყარო თუ ნუმენალური სამყარო. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, როდესაც ჭოლა ლომთათიძე თავის ერთ-ერთ მოთხრობას „თეთრი ღამე“ რომანტიკოსი ედგარ პოს „ზარების“ სტრიქონს წაუძღვარებს. ამასთანავე, იმასაც თუ გავითვალისწინებთ, რომ მოდერნიზმს, კერძოდ, სიმბოლიზმს ხშირად ნეორომანტიზმს უწოდებენ, მაშინ ზემოთქმული კიდევ უფრო ცხადი გახდება.

* ანალოგიური ვითარებაა ბალზაკის „სარაცინში“, სადაც კასტრაცი ზამბინელათი მოხიბლული სარაცინის პოზიცია დამლუპველი აღმოჩნდება იმ სინამდვილეში, რომლისთვისაც უცხოა წარმოსახვით სამყაროში არსებობა.

სხვადასხვა ქვეყანაში მოდერნიზმმა თავისებური გამოხატულება ჰპოვა. როგორც მიღებულია, დასავლურ სამყაროში მოდერნისტული მიმდინარეობები ასეთი თანმიმდევრობით აღმოცენდა: სიმბოლიზმი > ექსპრესიონიზმი > ფუტურიზმი > დადაიზმი. საქართველოში ამ მხრივ განსხვავებული მდგომარეობა აღმოჩნდა. ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში შემდეგი ქრონოლოგიით ალაგებენ ამ მიმდინარეობებს:

„1. სიმბოლიზმი; 1913-1928 წლები, ქართული სიმბოლისტური სკოლა – „ცისფერყანწელთა ლიტერატურული კორპორაცია“. 2. დადაისტური ტენდენციები XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ მწერლობაში, რომლებიც შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლისტურ წიაღში იშვნენ. დადაისტურ ტექსტებს ვხვდებით პავლე ნოზაძის, ბენო გორდუზიანის, გრიგოლ ცეცხლაძის პოეზიაში, თუმცა, ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ტიცციან ტაბიძის ფაქტორი, რომელმაც სიმბოლისტური პოეტური იდეოლოგიით გატაცების კულმინაციურ ხანაში, სიმბოლისტური ორთოდოქსალიზმის სიმძაფრე განსაკუთრებულ რადიკალურ მხატვრულ ესთეტიკაში გარდასახა, სათქმელის გამოხატვის ძიებათა გზაზე. 3. ფუტურიზმი, ერთგვარი ფორმალური და დღემოკლე დაჯგუფება ოციანი წლების ქართულ მწერლობაში. 4. იმპრესიონიზმი და ექსპრესიონიზმი, რომლებთაც თავი იჩინეს, ასევე, ოციან წლებში, არსებული ავანგარდისტული მიმართულებების პარალელურად, თითქმის ერთდროულად და ამასთან ერთად, ისინი ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში „ერთი მწერლის მოვლენად“ აღიქმება“ (პაიჭაძე: (<http://www.georgianart.ge>).

1900-იანი წლების დასაწყისში მოდერნიზმის მექად ქუთაისი ითვლებოდა. იმ დროს იქ ცხოვრობდა ძირითადი შემოქმედებითი ელიტა. 1918 წლის 26 მაისის შემდეგ, როდესაც საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა გამოცხადდა და თბილისი ადმინისტრაციულ ცენტრად იქცა, ქუთაისში მცხოვრები შემოქმედი ადამიანები თბილისში დასახლდნენ.

„ცისფერყანწელთა“ ჯგუფი, ან როგორც თვითონ უწოდებდნენ საკუთარ თავს – „ცისფერი ორდენი“, 1915 წელს, ქუთაისში შეიქმნა. ჯგუფის სახელწოდება ამ ლიტერატურული ორდენის ჟურნალს – „ცისფერ ყანწებს“ უკავშირდებოდა, რომლის პირველი ნო-

მერიც ქუთაისში, 1916 წლის თებერვალში გამოვიდა, ხოლო მეორე – დეკემბერში. გარდა ამისა, სახელწოდებას „ცისფერყანწლები“ ჰქონდა თავისი სიმბოლისტური დატვირთვა.

მოდერნიზმის ხანაში, მათ შორის ქართული გამოცდილების გათვალისწინებით, შეგვიძლია გამოვყოთ ორგვარი პოზიცია, რომლებიც, რა თქმა უნდა, უპირისპირდება ხილულ სინამდვილეში ჭეშმარიტების ძიებას, რაც, რასაკვირველია, იმავდროულად მოასწავებს კულტურაში დესემიოტიზაციის პროცესს – როდესაც სიტყვები და საგნები ერთმანეთს აღარ მიემართებიან. ერთია მიღმური სამყაროს წვდომისკენ სწრაფვა („მე მანვალებენ სულ სხვა ფიქრები,/სულ სხვა ფიქრებით ვარ შეპყრობილი“. ტერენტი გრანელი, „ახლა არ ვდარდობ, გათავდა, მორჩა“, ან გალაკტიონთან ყოფის სიზმარეულობის განცდა), მეორე – უპირატესად ფუტურისტებისეული პოზიცია მომავლის სამყაროს მიმართ, რომელიც საბჭოთა კავშირის, როგორც სიმულაკრას სახით განხორციელდა. აქედან მომდინარეობს ავანგარდისტების ანტიმიმეტურობა, რომლებიც მომავლის სამყაროს „ბაძავენ“, თუკი ასე შეიძლება ითქვას.

1. სიმბოლიზმი. სიმბოლიზმს ხშირად ნეორომანტიზმს უწოდებენ, ამ ორი მიმართულების მსგავსების გამო. ზოგადად, არსობრივად ბევრი საერთოა ბაროკოს, რომანტიზმსა და მოდერნიზმს შორის. ეს მიმდინარეობები, როგორც კულტურულ აფეთქებასთან (ი. ლოტმანი) დაკავშირებული მოვლენები, საერთო ნიშნებით ხასიათდება. თუმცა საგულისხმოა ისიც, რომ როგორც ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში აღნიშნავენ, „სიმბოლიზმი არსით ქართული მოვლენა არ იყო და ქართულ რომანტიკულ სკოლასთანაც საუკუნოვანი დისტანცია აშორებდა, მათი კავშირი უფრო ისტორიული მეხსიერების დონეზე არსებობდა. ქართველი სიმბოლისტებიც ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებით მსოფლმხედველობაში დასაყრდენს ნაკლებად აცნობიერებდნენ, ამით აიხსნება მათი არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიისადმი“ (პაიჭაძე: (<http://www.georgianart.ge>). ამ მხრივ, ცხადი კავშირი ქართულ რომანტიკულ სკოლასთან უფრო მეტად გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში, კერძოდ, მის „არტისტულ ყვავილებში“ ვლინდება, სადაც ბარათაშვილისეული მთელი რიგი სახეები მე-

ორდება და იგივე კონცეპტუალური დატვირთვა აქვს (ცოდვით-დაცემამდელი, სამოთხისებური ყოფა: „მარქვი, ოჰ, გველო რად დაგჭირდა,/რომ მოგენამლა/ყვავილოვანი სიყმანვილე/და ჩემი ქნარი?“ („ელეგია“); „ნეტარ ნუთებით მთვრალ სიყმანვილის/ბედნიერ დღეებს ავსებულს ჟინით/ვუფრთხილდებოდი ჩემს გაზაფხულზე,/ვმოსავდი ნატვრის ფარჩა-გვირგვინით“ („ყვავილები-ნუთები“); „მთანმინდის მთვარე“ და „შემოლამება მთანმინდაზე“).¹ ასევე, საგულისხმოა სინეკდოქეს ფუნქცია რომანტიზმში და მოდერნიზმში. მაგალითად, ბარათაშვილის „საყურეში“ ყური, როგორც ტრფობის ობიექტის ჩანაცვლება და გალაკტიონის „თოვლი“ ხელები და თმები, როგორც ლექსის მიმართვის ადრესატის სუბსტიტუტი, პარს პრო ტოტო („ძვირფასო! ვხედავ... ვხედავ შენს ხელებს, უღონოდ დახრილს თოვლთა დაფნაში“; „მინდვრის ფოთლები შენს დაშლილ თმაში და თმების ქარით გამოქროლება“).

მოდერნიზმის ხანის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მონტაჟის ტექნიკა განსაკუთრებით აქტუალური გახდა – კინემატოგრაფის გავლენით. მაგალითად იკმარებდა გალაკტიონის პოეზია, განსაკუთრებით მისი სიმბოლისტური პერიოდი, რომელიც თითქმის მთლიანად მონტაჟზეა აგებული („შემოდგომა უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, „თოვლი“, „პირიმზე“ და ა.შ.). გალაკტიონ ტაბიძე სრულიად განსხვავებული მოვლენაა ქართულ პოეზიაში. მან ყველაზე უკეთ შეძლო განეხორციელებინა ტიცინან ტაბიძის თუ „ცისფერყანწელებისეული“ პროექტი, რაც ქართული ლექსის „ევროპული რადიუსით გამართვას“ ითვალისწინებდა. ამიტომაც არის, რომ მისი პოეზია ევროპულ ტრადიციებზეა აღმოცენებული და, იმავდროულად, ქართულ ტრადიციას ეფუძნება. გალაკტიონთან ხშირად გვხვდება დასავლური რომანტიზმის მხატვრული სახეები (ბაირონის მერი, გოეთეს მთელი რიგი სახეები და ა.შ.) თუ მიღებული სამყაროს წვდომისკენ სწრაფვის მოტივები. სწორედ მიღებული სამყაროს წვდომისკენ თუ რეალურის და წარმოსახვითის ზღვარზე ყოფნის არაერთ ნიმუშს ვხვდებით გალაკტიონის სიმბოლისტური პერიოდის ლექსებში („პირიმზე“, „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „თოვლი“ და ა.შ.), სადაც ლექსები ორ პლანად – რეალობის და წარმოსახვით პლანებად იყოფა. ამ პერიოდის ლექსებში ინტერ-

ტექსტუალური პარალელები ჩნდება გოეთესთან, ბაირონთან, ედგარ პოსთან, ბოდლერთან, მალარმესთან, ალექსანდრ ბლოკთან, ვილიე დე ლილ-ადანთან თუ სხვებთან. ამავე დროს, ლექსებისთვის დამახასიათებელია ზმნის დინამიკა და მეტაფორულობა (აზამბახება, მიეთოვოს, მოეთოვოს...). მისი ადრეული პერიოდის, წმინდად სიმბოლისტური ლექსები, მოგვიანებით, გასაბჭოების შემდეგ, ერთი შეხედვით, ფორმით სოცრეალისტურმა ლექსებმა ჩაანაცვლა. მაგრამ ეს მხოლოდ სტრატეგია იყო. მაგალითად, გალაკტიონის „დროშები ჩქარა“, რომელიც საბჭოთა ხანაში სოცრეალისტურ ინტერპრეტაციას ექვემდებარებოდა, უფრო ექსპრესიონიზმის ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ, თავისი პლაკატურობით და სუბიექტური ემოციების პრიმატით, რაც ექსპრესიონიზმის ესთეტიკისთვის იყო დამახასიათებელი. ექსპრესიონიზმი გერმანიაში ხომ რევოლუციური ხელოვნების სახით გამოიხატა. გალაკტიონის კონიუნქტურულ ლექსებში კი შეგვიძლია გამოვყოთ რამდენიმე ოპოზიციური სტრატეგია, მათ შორის: ცინიკური რიტორიკა* (ლექსები: „ევროპის დიპლომატი“, „იდეა“, „ისტორიის ახალი გვერდი“, „უცხოელი ბავშვი“).

მეორე მხრივ, რამდენადაც ქართული სიმბოლიზმი დასავლურის გავლენით წარმოიშვა, მასში სწორედ ის მხატვრული და ესთეტიკური პრინციპები გამოვლინდა, რომლებიც დასავლური სიმბოლიზმისთვის იყო ორგანული. ამიტომაც არაა შემთხვევითი, რომ ქართულ სიმბოლისტურ ნაწარმოებებში ხშირად გვხვდება დასავლური რომანტიზმის მხატვრული სახეები (შექსპირის ოფელია, ბაირონის მერი) თუ მიღმური სამყაროს წვდომისკენ სწრაფვის მოტივები. იგივე შეიძლება ითქვას ცისფერყანწელების პერიოდული ორგანოს – „ცისფერი ყანწების“ გამოც, რომლის სახელწოდებაშიც, ერთსა და იმავე დროს, ცნაურდება რომანტიზმისთვის

* მიშელ ფუკო ლექციაში “ცინიკოსები და მათი ხერხები” დიოგენეს და ცინიკოსების რიტორიკული ხერხების შესახებ საუბრობს. ის დიოგენეს პარესიასტს - მართლის მთქმელს უწოდებს და ცინიკური პარესიის სახეობებს გამოყოფს: კრიტიკული ქადაგება; სკანდალური ქცევა; და პროვოკაციული დიალოგი. სალოსი ბერი, კონიუნქტურის მედროშე, უმეგობრო პილიგრიმი თუ ლოთი - ეს ყველაფერი ნიღბები იყო, რაშიც არსებული ხელისუფლების მიმართ დაპირისპირება იკითხება. ამავე დროს, ეს იმავე მოდერნისტული ტენდენციის - ნიღბების ესთეტიკის თუ თამაშის ნაწილიც იყო, რომელსაც ახალი, სტალინისტური კულტურა უპირისპირდებოდა და, მასხადამე, არსებული სისტემის “ხოტბა” ამ სისტემისთვის მტრული სტრატეგიის გამოყენებაში გამოიხატება.

დამახასიათებელი „ფერთა მეტყველება“ – რამდენადაც „ცისფერი“, ზოგადად, რომანტიკოსებისთვის საყვარელი ფერია და ნოვალისის თუ ბარათაშვილის სახელებთან ასოციაციას აღძრავს. მეორე მხრივ, „ყანნები“, რაც კულტურაში ამ მოვლენის ქართულ ნიადაგზე მიუთითებს.² დავით კაკაბაძე თავის ნერილში „ტ. ტაბიძის „ცისფერი ყანნების“ გამო“ აღნიშნავს: „ცისფერი ყანნები“ სიმბოლიურად ნიშნავენ ჭეშმარიტ მსოფლმხედველობას. „ცისფერი“ ფერია რომანტიზმისა, მისი ემბლემა; ნოვალისმა გამოიჭირა მისტიკა ცისფერი ყვავილის, ეს ყვავილი ატირებდა არჩეული სულის შორეულ ნათელ ქვეყანაზე. ფილოსოფიურმა იდეალიზმმა იმაში ნახა გამოსავალი, საქართველოში „ცისფერ ყვავილს“ ღერო წითელი რომ ქონოდა. ქართველებისთვის ცა და მიწა სამუდამოდ არასდროს არ გაყრილან“.* ეს მეორე მოტივი, რომელიც **ტრადიციებთან სიახლოვის მოტივად** მოვიხსენიეთ, ვლინდება ჟურნალ „ცისფერი ყანნებისთვის“ დანერილ პაოლო იაშვილისეულ მანიფესტში („საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“ – ამ გამონათქვამში თავისთავად სიცხადედა მიღებული საქართველოს როლი მსოფლიოს კულტურულ რუკაზე და ეს, ისევ და ისევ, უძველესი ტრადიციის გამო), კიდევ უფრო ღრმავდება ტიცინან ტაბიძისეულ ქართული ხელოვნების და ლიტერატურის ევროპულად კულტივირების – ქართული პოეზიის „ევროპული რადიუსით გამართვის“ მოთხოვნაში („ჰაფეზის ვარდი მე პრუდონის ჩავდე ვაზაში, / ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“. ქაღდევას ქალაქები; ან ის, რასაც ჟურნალ „ცისფერი ყანნების“ მე-2 ნომერში, ნერილში „ცისფერი ყანნებით“ ტ. ტაბიძე ახსენებს „საქართველოს ეროვნულ აღდგომას“, რაც იმთავითვე გულისხმობს ოდესლაც ქართული კულტურის მონინავე პოზიციაზე დგომას).

ქართველ სიმბოლისტებს უკავშირდება დასავლური რომანტიზმის თუ სიმბოლიზმის წარმომადგენელთა სახეების, ნააზრევის თუ შემოქმედების პოპულარიზაცია. ისინი არამხოლოდ განსაკუთრებული მონინებით მოიხსენიებენ ედგარ პოს, ვერლენის, რემბოს, ბოდლერის, მალარმეს, აპოლინერის, ოსკარ უაილდის სახელებს, არამედ თარგმნიან კიდევ მათ შემოქმედებას (არტურ რემბოს პაოლო იაშვილისეული თარგმანი, ბაირონის, შელის თუ

* ჟურნალი „ცისფერი ყანნები“, II, ქუთაისი, 1916.

ვერლენის პოეზიის გალაკტიონისეული თარგმანი, ვალერიან გაფრინდაშვილისეული თარგმანები და ა.შ.).

არანაკლებ მნიშვნელოვანია რუსულ სიმბოლიზმთან ქართველი სიმბოლისტების მიმართების საკითხი. როგორც ვიჩქესლავ ივანოვი აღნიშნავდა: „თანამედროვე სიმბოლიზმი ცდილობს „ჰიერატიული წინასწარმეტყველების“ აღორძინებას; მხატვრისთვის ადამიანსა და ხალხს შორის შუამავლის ფუნქციის დაბრუნებას, რაც გარკვეულ სიძნელებთანაა დაკავშირებული. უპირველესად, ესაა უტილიტარიზმი, რელიგიური ცნობიერების დაკარგვა საზოგადოებაში. მაგრამ „პოეტი“ ყოველთვის რელიგიურია, ვინაიდან – ყოველთვის პოეტია“, მას მუდამ უნდა ახსოვდეს თავისი დანიშნულება, რაზეც ჯერ კიდევ პუშკინი მიუთითებდა.. აქედან მომდინარეობს ტრაგიკული კონფლიქტი, როდესაც ბევრი რამ, რაზეც სიმბოლისტი პოეტი წერს, „ბრბოსთვის“ გაუგებარია, რომელსაც ფასეულობათა სრულიად განსხვავებული კოორდინატები გააჩნია“. ამ თვალსაზრისით, ქართული მოდერნიზმი, კერძოდ, სიმბოლიზმი, სრულიად განსხვავდება რუსულისგან. ამ მხრივ, რუსული სიმბოლიზმის ამ მოთხოვნასთან უფრო ახლოა ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლისეული პოეტის დანიშნულების ცნობილი გაგება, სადაც პოეტს მედიუმის, ზეადამიანის ფუნქცია აკისრია. ასევე, ზეადამიანები არიან მოდერნისტი პოეტები, რომლებიც ექსცენტრულად გამოწყობილი დადიან და საზოგადოებას თავიანთი ქცევით ინვევენ. მაგრამ ქართველი და ევროპელი მოდერნისტები საზოგადოებისგან სწორედ დისტანცირებული შემოქმედები არიან, რუსი სიმბოლისტებისგან განსხვავებით. ამ შემთხვევაში საკმარისია გავიხსენოთ და შევადაროთ ილიას და აკაკის სტროფები და ვალერიან გაფრინდაშვილის „ბოჰემის მონოლოგის“ სტრიქონები: „მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის მინიერი ზეციერსა;/ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ,/რომ წარუძღვე წინა ერსა“ (ილია ჭავჭავაძე); „მე ჩანგური მისთვის მინდა,/რომ სიმართლეს მსახურებდეს,/განამტკიცოს აზრი წმინდა/და გულს წრფელად ახურებდეს!“ (აკაკი წერეთელი); „სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა/გარდა თვითმკვლევობის./არა მსურს ვიყო ვიკტორ ჰიუგო, ან აკაკი,/მე მირჩევნია დავიღუპო, როგორც ბოჰემა./სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა/გარდა სიგიჟის.“ საგულისხმოა, აგრეთვე, ტიცაინ ტაბიძის

მთელი რიგი მოსაზრებები რუსული სიმბოლიზმის შესახებ. კერძოდ, სტატიაში „ცისფერი ყანნებით“ ის წერს: „– ჭკვიანური შვება ხალხთა, აი სახელი კულტურის, ამბობს ვიარჩესლავ ივანოვი. მის პირზე ამ სიტყვებს საშინელი ირონია ეძლევა. რუსული ხელოვნება ჯერ კიდევ მარხულობს და მწუხარებს იოანესავით“.* იმავე წერილში ცოტა ქვემოთ, როდესაც ანდრეი ბელის შესახებ საუბრობს, აღნიშნავს: „მთელი მისი გულისწყრომა დაიმსახურეს ფრანგებმა მითი, რომ სიმვოლიზმი იმათ იცნეს პირველ ყოვლისა ფორმის საკითხად და ფრანგული ესტეტიური მისტიციზმი ვერ ეგუება რუსულ მისტიკას.“** პოეტის პოზიცია კიდევ უფრო რადიკალურია გაზეთ „ბარრიკადიში“ გამოქვეყნებულმანიფესტში– „მანიფესტიაზიას“:** „ჩვენ დავტოვეთ ყველა წინა რელიგიები და მივადექით საჭურის ბიზანტიას. ერი, რომლის ფეხი გამართული იყო ვეებერთელა აზიის გადარევით ვერ ეტეოდა ბიზანტიის გაცვეთილ ზომაში. მისი ისტორია ერთი მედიდური აჯანყებაა ბიზანტიის წინააღმდეგ, რომელიც იდგა ევროპის კარების შესავალთან. მონგოლების ზღვა, რომელიც ერტყა საქართველოს სამხრეთით – გადავიდა შავი ზღვის გადაღმა – კარებიც სამუდამოთ იკეტება“ (ტაბიძე 1920: 18). ასეთ ვითარებაში, ქართველი სიმბოლისტებისთვის გამოსავლად ისახება ნიცშესეული „მარადიული დაბრუნების“ თეორია და ტიცინანისეული „საქართველოს ეროვნული აღორძინება“ ძველ ცივილიზაციებთან მისი კავშირიდან მომდინარეობს: „უწინ ჩვენ ვიყავით წარმართები, ხოლო რელიგიური გეტერიზმი შორს იყო ჩვენგან. მრუშიან, ორგიასტულ აზიიდან, რომელშიც დაიხრჩო ალექსანდრიული შკოლა, ჩვენ მაინც მოვახერხეთ უხრწნელად თავის დაღწევა. შემდეგ ჩვენ შევიქენით ქრისტიანები, ხოლო მისი ასკეტური ფილოსოფია ჩვენგან შორს იყო. ჩვენ დავრჩით ისევ წარმართები. შეიძლება იმიტომ, რომ ქრისტიანები ვიყავით ქრისტიანობამდე. ჩვენ სული უსხეულოდ ვერ წარმოგვედგინა და სხეული კიდევ უსულოთ. გულგრილად ფუცქეროდით ბიზანტი-

* ჟურნალი „ცისფერი ყანნები“, II, ქუთაისი, 1916.

** იქვე.

*** პარადოქსულია ტ. ტაბიძის ანტიორიენტალისტური პოზიცია ამ მანიფესტში, ევროპული სიმბოლიზმისთვის დამახასიათებელი აზიით გატაცების ფონზე. ეს მით უფრო უჩვეულოა, თუკი ტ. ტაბიძის „ქალედის ქალაქებში“ ქართულ კულტურაში ჰაფეზის და ბოდლერის დანყვილების მოთხოვნას გავიხსენებთ.

ელ ბერების დოგმატიურ ტურნირს და გულგრილად ვუქცევრთ ახლაც მატერიალიზმისა და იდეალიზმის დუელს“.* ქართულ ხასიათში წარმართობის უპირატესობის აღიარებით ტ. ტაბიძე თითქოს ნიცშეანელია, რომელიც ქრისტიანობას დამარცხებულის ლოგიკის შესაბამის რელიგიად აცხადებს და ხსნას წარმართობაში ხედავს. აქედან მომდინარეობს ტ. ტაბიძის ქალდეის ქალაქები, გ. რობაქიძისეული თაურფენომენი თუ კ. გამსახურდიასეული დიონისე/წმ.გიორგის უპირატესობა იესოსთან შედარებით.

ქართველი სიმბოლისტები უარყოფითად აფასებდნენ რომანტიზმის წარმომადგენელ წინაპრებს. მათგან მეტ-ნაკლებად მხოლოდ ბარათაშვილს აღიარებდნენ, თუმცა ერთი მხრივ, დასავლური რომანტიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედებითი სახეებით სარგებლობდნენ და, მეორე მხრივ, ბარათაშვილისეულ მთელ რიგ სახეებს იმეორებდნენ – რასაკვირველია, უკვე მოდიფიცირებული სახით. ისიც აღვნიშნეთ, რომ რეალიზმის მიმართ მკვეთრად გამოხატული ნეგატიური დამოკიდებულება ჰქონდათ, რაც ამ ორი ხანის ავტორებისეულ პოეტის დანიშნულების სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციაში ვლინდება. ამის ნაცვლად, ქართველი მოდერნისტები შორეულ წარსულში ხედავდნენ საყრდენს, რომელიც გაამართლებდა მათ მტკიცებას, რომ მსოფლიოს დედაქალაქი არა პარიზია, არამედ – თბილისი. ამისთვის ისინი ცივილიზაციის სათავეებთან მიდიოდნენ. „საქართველო – ფენიქსი“ – ქართველი ფუტურისტების ამ მანიფესტის სათაურშივე ჩანს მომავლისკენ მიმართული მზერის, როგორც განმახლებლის მნიშვნელობა. განახლებისკენ სწრაფვა გამოიხატა ფესვების ძიებაშიც – ტიცციან ტაბიძესთან ქალდეასთან კავშირის, ხოლო გრიგოლ რობაქიძესთან – თაურფენომენის ძიებაში. ტიცციან ტაბიძისთვის „ეს უფრო ექსტატიური მოგონებაა (ანამნესის) განხორციელებული ყოფიერების უსასრულო დეტალებში. ის მთლიანად წარსულშია, რომელიც ესმის არა ისტორიულად, არამედ მეტაფიზიკურად“ (რობაქიძე 1918).

1.1. ნიღბების ესთეტიკა. საქართველოში სიმბოლიზმის წარმოშობას თავისი გარეგანი და შინაგანი მიზეზები ჰქონდა: ერთი მხრივ – გარე სამყაროში მიმდინარე მოვლენები და მეორე მხრივ – ქარ-

* „ურნალი „ცისფერი ყანები“, II, ქუთაისი, 1916.

თულ ხასიათთან დაკავშირებული თავისებურებები. დავით კაკაბაძე წერდა: „ნაციონალური აპერცეპციის ძალით ერი ითვისებს იმას, რაც მის ეროვნულ თავისებურებას ეგუება, რასაც იმასთან ახლობელი კავშირი აქვს. სიმბოლიზმს ამ შემთხვევაში ბევრი შეუძლია მოუტანოს ქართველ ერს. პირველ ყოვლისა, ჩვენში დავიწყებულა სიტყვა“. ქართველების ეროვნულ თვისებად ის ნიღბის სიყვარულს ასახელებს. ნიღბის კონცეფცია, ზოგადად, ნეობაროკალური მოვლენაა. ბაროკოს ხანაში ნიღბის კონცეფცია რაიმედ ყოფნას და რაიმედ თავის მოჩვენებას უკავშირდება, რაც სამყაროს მრავლობითობის სურათიდან მომდინარეობს.* მაგრამ მოდერნიზმის ხანაში ნიღაბს უფრო სამყაროებს შორის ზღვარის გადალახვის დანიშნულება აქვს.

ქართულ სინამდვილეში ნიღბის სიყვარულთან ერთგვარი კავშირი აქვს იმას, რასაც გრიგოლ რობაქიძე „სხვის სიყვარულს“ უწოდებს და რასაც გიორგი სააკაძის სახეში ხედავს („მაგრამ ხედავდე: სააკაძე ლანდივით მოდის:/უცხო შორეთის სიყვარულით პირგამეხილი“). რობაქიძეს სწორედ ის მიაჩნია ქართული მოდერნიზმის მამოძრავებლად, რომ ქართველები, გარდასახვის უნარის წყალობით, ადვილად ერგებიან „უცხოობას“. სხვაგან რობაქიძე ამბობს: „ქართველს სძულს თავის თავი (ახლობელი): ალბათ მისთვის ეტრფის თავის თავს (შორეულს). გიორგი სააკაძე ორჯერ გადავარდა საქართველოთგან და ორჯერვე შემოუტია მან ხმალით მშობელ ერს. იყო მასში შორეთის სიყვარული და ტანჯვა უკანასკნელი“.** ამგვარი ნიღბები განსაკუთრებით ცისფერყანწელების დუალისტურ „მე“-ში გამოვლინდა: „ცისფერყანწელთა სახელებიც ნიღბებია: ტიტე – ტიცციანი, პავლე – პაოლო, ნიკო – ნიკოლოზი, ნიკოლოზ – კოლია – კოლაუ და ა.შ. ეს ნიღბის პირველი შრეა, ზედაპირული, შემდეგ, პოეტურ სტრიქონებში კი ჩნდება მეორე, უფრო ღრმად გააზრებული შრე – პიერო, კოლომბინა, ჰამლეტი, ოფელია, თეთრი მალარმე, ყვითელი დანტე და ა.შ. ნიღბის მხატვრული დანიშნულება შედარებით ნათლად გამოვლინდა პოეზიაში, მაგრამ აქ უფრო გრძნობისმიერი აღქმაა აქცენტირებული“ (მილორავა 2003: 71).

* ეს მოტივი კარგად ჩანს მოლიერის „ტარტიუფში“.

** გაზ. „ბაროკადი“, № 1, 1920.

თამაშის თავისებური გამოვლინებაა ინფანტილურობა ხელოვნებაში, სადაც, ვთქვათ, ფიროსმანიეული სახეები – ბავშვური და პირისპირებაა ზრდასრულების „მონესრიგებულ“ სამყაროს ხედვასთან, რაც დადასტოვებსა და დამახასიათებელი.

1.2. ჰიპერტროფირებული „მე“. მოდერნისტი ხელოვანები ცდილობდნენ თავი დაეღწიათ იმ ტრადიციული, მათთვის მოცემული ინდივიდუალობისთვის და ეძებნათ მათი მიღმური, „ნამდვილი“, დაფარული ინდივიდუალობა. აქედან მოდის მათი ექსცენტრიზმიც და არაცნობიერის პრიმატი, რადგან არაცნობიერში ეძებენ თავიანთი ინდივიდუალობის წყაროს. ამ მხრივაც არის მსგავსება რომანტიკოსებსა და მოდერნისტებს შორის.

მოდერნიზმის ერთ-ერთი ადრეული გამოვლინება – სიმბოლიზმი – რომანტიზმის ხაზს აგრძელებს, როდესაც ადამიანში მეორე „მე“-ს ხედავს, ან როდესაც ადამიანს უცხო სამყაროში გადაისვრის. როგორც ბოდლერი ამბობდა, „ყოველ ადამიანში, ყოველ წუთს არის ორი ერთდროული მისწრაფება, ერთი ღმერთისკენ, მეორე სატანასკენ. მონოდება ღმერთისკენ როდესაც სულიერება არის ამაღლების სურვილი; სატანას მონოდება როდესაც ცხოველობა არის დაცემით ტკობა“ („ჩემი გაშიშვლებული გული“).

„ეგომანია“, ერთი მხრივ, გენიალობასთან იყო გაიგივებული და, მეორე მხრივ, ჰიპერტროფირებული „მე“-ს გაგებასთან. ნარატივის დონეზე, ამ შემთხვევაში იგულისხმება ისიც, რომ რეალისტურ ნაწარმოებებში მთხრობელი, რამდენადაც ის „ობიექტურად“ აღწერდა მოვლენებს, მასში სუბიექტივიზმი ნაკლებად ვლინდებოდა, მოდერნისტული სუბიექტივიზმის და ჰიპერტროფირებული „მე“-ს საპირისპიროდ. აქ, უპირველესად შეგვიძლია გავიხსენოთ გალაკტიონის მთელი რიგი პოეტური სტრიქონები, სადაც პოეტი საკუთარი „მე“-ს მნიშვნელობას უსვამს ხაზს.³

1.3. ორიენტალიზმი და ოქციდენტალიზმი. როდესაც ქართულ მოდერნიზმზე ვსაუბრობთ, აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ხედვის ორი კუთხე – ფრანგულის და გერმანულის გავლენა. შესაბამისად, ერთნი – სიმბოლისტები – უფრო მეტად გრძნობებზე იყვნენ ორიენტირებული (ფრანგული), ხოლო მეორენი – ექსპრესიონისტები

– გონებაზე, მოდერნიზმის ფილოსოფიურ საფუძვლებზე (გერმანული). სწორედ ამ გონისმიერზე ორიენტირებულმა მოდერნიზტებმა ჩაუყარეს საფუძველი ნიცშეს იდეებით გატაცებას, მით უმეტეს, რომ ნიცშეს ფილოსოფია განახლებისთვის (წარსულთან დაბრუნება, თაურფენომენი, წარმართული სამყარო ქრისტიანობის საპირისპიროდ, მორალის ახლებური გაგება) საკმარის საფუძველს იძლეოდა.

ქართულ მოდერნიზმში იმთავითვე დგას აღმოსავლეთ-დასავლეთის მიმართების საკითხიც. გრიგოლ რობაქიძე წერდა: „ძვირფასია დასავლეთი ევროპა, მაგრამ ევროპისათვის აღმოსავლეთს ვერ დავთმობთ. უმჯობესი იქნება მათი ქორწილი ქართული ნადიმით გადავიხადოთ“. აღმოსავლეთით გატაცება რომანტიზმის ხანაშიც აქტუალური იყო. მოდერნიზმის ამგვარ პოზიციაში უდავოდ ჩანს ლოგოცენტრიზმისადმი, როგორც ოქციდენტალიზმის გამოვლინებისადმი, დაპირისპირება; ოქციდენტალიზმისადმი, სადაც წარმმართველია პატრიარქალური პოზიცია, პოზიტივიზმი, რაციონალიზმი და უპირატესობა ენიჭება ორიენტალიზმის არადეტერმინირებულობას, აპორიულობას, ირაციონალურ სანყისს, რადგან როგორც მოდერნიზმის ხანაში გაირკვა, ის ჭეშმარიტებები, რომლებსაც დასავლური, ლოგოცენტრული სამყარო ამტკიცებდა, სინამდვილეში მცდარი აღმოჩნდა.

მოდერნიზმი, როგორც ნეორომანტიკული მოვლენა, უფრო მეტად ანტი-ლოგოცენტრიზმზე იყო ორიენტირებული. ამ დროს დასავლეთი აღმოსავლური მჭვრეტელობით იყო მოხიბლული, რადგანაც აღმოჩნდა, რომ ის ჭეშმარიტება, რომელსაც გონება და თვალი გვკარნახობს, სინამდვილის ვერიფიკაციისთვის საკმარისი საფუძველი არ არის. ამიტომაც, აღმოსავლეთისადმი ლტოლვა რადიკალური ცვლილებების მოთხოვნილებასთან და ახალი ფორმების ძიებასთანაა დაკავშირებული. (გავიხსენოთ თუნდაც ანრი მატისის ფერწერაში აღმოსავლური ხალიჩის თემით გატაცება). როგორც დავით კაკაბაძე წერს: „აღმოსავლეთის ხელოვნება მიიღტვის მარადისაკენ, დასავლეთის დროულისაკენ... აბსტრაქტულ და სპირიტუალურ წარმოდგენას აღმოსავლეთისას წინ აღუდგება დასავლეთის კონკრეტული და მატერიალური აზრი“ (კაკაბაძე 1924). მაშინ იტყვის ტიციან ტაბიძეც: „...ქართველ მხატვარში უნდა

შეხვედეს რუსთაველი და მალარმე. რუსთაველი მე მესმის როგორც ქართული სიტყვის შემკრები ერთეული და მალარმე“.*

შემთხვევითი არ ყოფილა, რომ მოდერნისტული მიმდინარეობების ასპარეზად თბილისი იქცა, რადგანაც „ეს ყველაფერი ტფილისში ერთიანდებოდა და მის ბუნებას თავად ტფილისის ხასიათი განაპირობებდა – მასში შერწყმული და პოლიფონიურად, „ორკესტრულად“ მომუშავე ერთი მხრივ ტრადიციული არისტოკრატიული რეპრეზენტაციულობა და თამაში, მეორე მხრივ ქალაქის ძირითადად აღმოსავლური წარმომავლობის ხელოსანთა ფენის უკიდურესად არტისტულ-ეპატაჟური და არტისტული ბოჰემისათვის მეტად მომხიბლავი ბუნება; ერთი მხრივ ინტელექტუალური ტფილისური ცხოვრების ავანგარდული ხასიათი ორიენტირებული ნოვაციაზე, რომლის ნაწილსაც წარმოადგენდა არტისტული ავანგარდი როგორც ესთეტიკური პოზიცია და მეორე მხრივ ტრადიციული აღმოსავლურ-ქრისტიანული კულტურის ღრმა ფესვები. ეს მრავალშრიანობა, ფენათა ურთიერთგადაფარვა და შერწყმა ადგილობრივისა და დასავლურ-აღმოსავლურის ერთიანობისა, ნოვატორულობისა და ტრადიციულობისა, ქმნიდა ტფილისის „ფანტასტიურ“ და გახსნილ ხასიათს, რამაც განსაზღვრა ქართულ/ტფილისური ავანგარდი და რომელმაც უარი თქვა რა შემოქმედების პრივატულობაზე, გარეთ, ქუჩაში გამოვიდა; მან ტფილისის საზოგადოებაზე ზემოქმედება და მის ცნობიერებაზე იერიშის მიტანა გადაწყვიტა, მაგრამ ტფილისი ხომ თავის მხრივ თავად ახდენდა ამის პროვოცირებას“ (ყიფიანი: <http://www.modernism.ge/index.php?lang=geo>).

2. ექსპრესიონიზმი საქართველოში. 1920-იან წლებში ქართული მოდერნიზმის წიაღში ჩნდება ექსპრესიონიზმი. ექსპრესიონისტული ნაკადის წარმომადგენლები, სიმბოლისტების ფრანგული ლიტერატურით შთაგონებისგან განსხვავებით, უპირატესად გერმანული, ფილოსოფიური ლიტერატურით ინტერესდებოდნენ. და თუკი სიმბოლიზმი უფრო ჭვრეტითი იყო, ექსპრესიონიზმი პრიორიტეტს ქმედებას ანიჭებდა. აქ, ცხადია, უპირველესად კონსტან-

* ე. „ცისფერი ყანწები“, II, ქუთაისი, 1916.

ტინე გამსახურდიას და გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება უნდა ვახსენოთ.

ექსპრესიონიზმის წარმოშობის ერთ-ერთ გარე ფაქტორად უნდა ჩავთვალოთ ის, რომ ის პირველ მსოფლიო ომის პირობებში განვითარდა. ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ ექსპრესიონისტები მიზნად ისახავდნენ ადამიანის სულიერი მდგომარეობის – შიშის, შფოთის, უიმედობის, სასონარკვეთის, სევდის, იმედგაცრუების გადმოცემას. ისინი ასახვისთვის მნიშვნელოვნად მხოლოდ ავტორის შინაგან სამყაროს მიიჩნევდნენ.

ექსპრესიონიზმის თანახმად, ადამიანი არასრულყოფილ სამყაროში ცხოვრობს და აქედან მომდინარეობს მიუსაფრობის შეგრძნებაც. ამ მხრივ საკმარისია გავიხსენოთ კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ მთელი რიგი პასაჟები – კონსტანტინე სავარსამიძის მელანქოლიური მონოლოგები თუ მისივე 1910-იანი წლების ნოველები („მკვდართან შეხვედრა“, „საათები“).

ექსპრესიონისტებზე, მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ნიცშეს ნააზრევმა – ნიცშესეული ღმერთის სიკვდილის, ზეკაცის, მარადიული დაბრუნების თუ აპოლონურისა და დიონისურის იდეა, რომლის საფუძველიც მითი, განახლება იყო.

ღმერთის სიკვდილის თემა, რომელიც დოსტოევსკიდან და ნიცშედან მომდინარეობს: “ერთი მხრივ, ღმერთის სიკვდილი კაცობრიობას მორალური რელატივიზმის ქაოსის პირობებში ტოვებს; მეორე მხრივ, ღმერთის „შიშისმომგვრელი აჩრდილი“ გამუდმებით დასდევს მათ, ვინც საკუთარი ათეიზმის შესახებ ღიად საუბრობს“ (ბრედშოუ 2006: 21).

თანამედროვე სამყაროს არასრულყოფილების შეგრძნებას ნიცშე დასავლური ლოგოცენტრული ღირებულებებისთვის ადგილის შენაცვლებამდე მიყავს. ის კლასიკურ ბერძნულ სამყაროში ეძებს ხსნას და, შოპენჰაუერის პესიმისტური პოზიციისგან განსხვავებით, ცხოვრების ტრაგიკულობის შეგრძნებას ცხოვრების სასურველობას ამჯობინებს. ნიცშესეული მითოსური ცნობიერების განახლება მუსიკის და მითის გაერთიანებას გულისხმობს, რაც აპოლონური და დიონისური, ან გონისმიერი და ინსტინქტებისმიერი ხელოვნების ბალანსში გამოიხატება. თანამედროვე სა-

ზოგადობაში მითი ზღაპარს დაემსგავსა და მისი შესაძლებლობა დაიკარგა. მითის უარყოფა ენასაც რყვნის. მითის აღორძინება კი ენისთვის თავდაპირველი დანიშნულების – გრძნობების გადაცემის – დაბრუნებას გულისხმობს: „ყველა კულტურა, რომელმაც მითი დაკარგა, იმავდროულად, ბუნებრივად ჯანსაღი შემოქმედებითი უნარიც დაკარგა. მხოლოდ მითებით მდიდარ ჰორიზონტს შეუძლია კულტურის გაერთიანება“ (ნიცშე 1954: 136-37).

აქედან მომდინარეობს თანამედროვე საზოგადოების დანაწევრებულობა, რომელსაც ორგვარი გამოხატულება აქვს: ინდივიდუალური და სოციალური. ინდივიდუალურ დონეზე, ადამიანი გაუცხოებულია საკუთარი თავისგან და სხვებისგან; ის ორ სამყაროს – შინაგან და გარეგან სამყაროებს შორისაა მოქცეული და მისი ქმედებები და ყოფიერება ერთმანეთს არ შეესაბამება. დანაწევრებულ საზოგადოებაში, კულტურა ცხოვრების, აზროვნების, მოვლენების და ნების ერთიანობას უზრუნველყოფს. სოციალური თვალსაზრისით, დანაწევრებულობა ადამიანებს შორის საერთო ენის არარსებობასაც გულისხმობს, რაც თანამედროვე ადამიანისთვის თეორიულ აზროვნებაზე ორიენტირებიდან მომდინარეობს. მითი იმითაა ფასეული, რომ ის არაკონცეპტუალური ცოდნის ფორმაა და ის ინსტინქტების დონეზე მოქმედებს.

მითთან დაბრუნება ექსპრესიონისტიებისთვის განახლების მაუწყებელია. მარადიული დაბრუნების ნიცშესეული კონცეფცია კარგად მოერგო ქართველი მოდერნისტიებისეულ განახლების სურვილს და სწრაფვას, რაც ტიციან ტაბიძის წერილშიც „ცისფერი ყანწებით“ კარგად ჩანს, თუმცა ის ნიცშეს არ ასახელებს. ასევე პატარა წერილში „დეკლარაცია ცისფერი ყანწების“, რომელიც გაზეთ „ბარრიკადიში“ გამოქვეყნდა: „აღამ მიცკევიჩის სიტყვებია: სამშობლოს სიყვარულს ის გაიგებს, ვინც სამშობლო დაჰკარგა და გასაგებია სოყვარული ქართველ პოეტების, რადგან საქართველო მთელი ათეული საუკუნეების განმავლობაში დაკარგული იყო ყოველთვის. ამიტომ ექნება ყოველთვის გამართლება ქართულ მესხიანიზმს. ეს არის დანყველა ერის, ეს შეიძლება იყოს ბედის ირონია, მაგრამ სულ დაილუპება ის ერი, რომელიც დღეს ვერ შეჰქმნის კულტურას, რომელსაც ექნება უნივერსალური ხასიათი და რომელიც არ იქნება გამართლებული კაცობრიობის მასშტაბით“.* ანალოგიური მნიშ-

* ცისფერი ყანწების დეკლარაცია – გაზ. ბარრიკადი, ტფილისი, 1922, N 4.

ვნელობისაა „ქართული კულტურის ეთნოგრაფიული მიჯნების“ (კ. გამსახურდია) გადალახვის მოთხოვნა.

კონსტანტინე გამსახურდიასთვის მითი განმაახლებელი სა-
წყისია: „კრიზისი ჩვენი სულის გამოფხიზლებაა ზმანებისა და მი-
თის ჯადოსაგან. კრიზისი? უმითოდ ყოფნაა. ჩვენთვის: არ ყოფნა.
... პირველთაგანვე იყო მითი. ამ ქვეყნად ყოველივე მითით შეიქმნა,
რაც კი რამ შეიქმნა. მითი წინ უსწრებდა ადამიანის ყოფნას. მითი
იყო უპირველესი განზრახვა ღმერთკაცისა და ხელოვნებისა. და
როცა ყოველივე არარად იქმნება, დარჩება ალბათ: მითი...“ (კ. გამ-
სახურდია. „ტაბუ“). ანტიკური ხანის წრიული დროის აღიარება
ქართველი მოდერნისტებისთვის, ერთი მხრივ, ეროვნული აღორ-
ძინების შესაძლებლობას უშვებდა და, იმავდროულად, ქართული
კულტურის ინტერნაციონალიზაციას ითვალისწინებდა; ხოლო
მეორე მხრივ, ქრისტიანულ კულტურასთან შედარებით, წარმარ-
თობის კულტის აღორძინებას უწყობდა ხელს. განახლების თემა
გრიგოლ რობაქიძესთან თაურფენომენის იდეის შექმნაში გამო-
იხატა; იდეაში, რომელიც მწერლის აზრით, განახლების მოტივად
უნდა ქცეულიყო. კონსტანტინე გამსახურდიასთან კი, ნიცშეს კვა-
ლად, ქრისტიანობის, როგორც დამარცხებულის რელიგიის გაგე-
ბას, წარმართული სიცოცხლისმოყვარეობა თუ დიონისური თრო-
ბა ენაცვლება. ნიცშეს კვალად, კ. გამსახურდიასთვისაც მიუღებე-
ლია ქრისტიანული მორალი, რომელიც „სუსტების მორალია“ და
ის ძლიერი ადამიანების დამარცხებისკენაა მიმართული; ხოლო
ქრისტიანული სიყვარულის საფუძვლად სისუსტეს და შიშს თვლის.

წარმართულის კულტის მიუხედავად, გრიგოლ რობაქიძეს-
თან ვხვდებით ნიცშესეული მარადიული დაბრუნების კონცეფციის
კრიტიკას, რაშიც იგი გოეთესეული ურფენომენის (Urphänomen)
იდეას ეფუძნება: „რობაქიძესთან უკვე დაძლეული და უკუგდე-
ბულია მარადიული დაბრუნების იდეის ნიცშესეული ანტიმეტაფი-
ზიკური და „პოზიტივისტური“ ინტერპრეტაცია, რომლის საპი-
რისპიროდ რობაქიძე ავითარებს მარადიული დაბრუნების „მი-
თოსურ“, „მისტიკურ“ ინტერპრეტაციას, რომლის მიხედვითაც
ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნება გულისხმობს ტრანს-
ცენდენტურისა და ემპირიულის, მითოსურისა და ისტორიულის,
მეტაფიზიკურისა და ფიზიკურის უსასრულო და მარადიულ
დიალექტიკას“ (ბრეგაძე 2013: 306-307).

ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი, რომელსაც კონსტანტინე გამსახურდია ასახელებს, არის რელატივიზმის უარყოფა და ტრაგიკულობის შეგრძნება: „მხოლოდ ტრაგიკული გრძნობა თუ წარმოშვებს პოეტსა და გმირს. აქტივიზმი უარყოფს სვიმბოლისტური გაგების აპოლიტიკურ, ამორალურ ჰედონიზმს ხელოვნებაში. ნიცშესებური სუვერენული ნებისყოფაა საჭირო წარსულის და ან-მყოს დასაძლევად. ახალ დროს სჭირია ახალი გმირული ცხოვრების კულტი!“ (გამსახურდია 1983: 398).

ექსპრესიონისტულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ფროიდის ფსიქონალიზის გავლენა აღიარებულია.⁴ წარმართობის კულტი ინსტინქტებზე ორიენტირებას და, აქედან გამომდინარე, რეპრესირებული ენერჯის რეალიზაციას გულისხმობს, რასაც ფროიდის ნააზრევთან მივყავართ; ინსტინქტებზე ორიენტირება კი იმთავითვე ითვალისწინებს „ზნეობრივი კონვენციებს“ თავდაყირა დაყენებას. ექსპრესიონისტული ლიტერატურისთვის მნიშვნელოვანია ის მტკიცებულება, რომ ადამიანის ნებისმიერი ქმედება არაცნობიერიტაა დალდასმული და არაცნობიერია ადამიანის ნებისმიერი განსაკუთრებით თვალსაჩინო მაგალითია კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, სადაც კონსტანტინე სავარსამიძისთვის მამოძრავებლად სასიცოცხლო ინსტინქტები ქცეულა.

ექსპრესიონიზმზე წინამავალ მიმდინარეობათა გავლენათაგან საგულისხმოა რომანტიზმის ფაქტორი. ექსპრესიონიზმსა და რომანტიზმს შორის კავშირის შესახებ სამართლიანად შენიშნავს ვალერიან გაფრინდაშვილი: „უეჭველია აგრეთვე ექსპრესიონისტების კავშირი „გრიგალისა და ამბოხების გენიალურ ჭაბუკებთან“. ეს ეპოქა „Sturm und Drang“-ის იყო ერთი სახე რომანტიზმისა და მას ეკუთვნოდნენ თავის ახალგაზრდობაში შილერი („ყაჩაღები“) და გოეთე („ვერტერი“), ჰენრიხ კლაისტი და ლენცი. მე ხაზს უსვამ იმას, რომ „გრიგალის და ამბოხების“ პერიოდთან და განსაკუთრებით შილერთან ექსპრესიონისტებს დიდი კავშირი აქვთ. მათი კულტი რევოლიუციის და კატასტროფის, მათი მორალური პათოსი, თითქოს აღდგენაა შილერისა და რომანტიზმის პირვანდელ რევოლიუციური ხანის, როცა მისი აჯანყება ძველი ლიტერატურისა და ცხოვრების წინააღმდეგ იყო თავშეუკავებელი და

უსაზღვრო... მათი პესიმიზმი არის გამოწვეული იმ დამარცხებით, რომელიც ნახა გერმანიამ უკანასკნელ ომში“ (გაფრინდაშვილი 1924).

3. ტფილისური ავანგარდი და ფუტურისმი. ფუტურისტები, უპირველესად, კლასიკურ ესთეტიკასა და მორალს დაუპირისპირდნენ. იქნებ წარსულთან, მამების თაობასთან კავშირის სრულწყვეტაზე პრეტენზიას გულისხმობენ, როდესაც ფუტურისმს და ფროიდის ნააზრევის კავშირზე მიუთითებენ (ნიკოლსკაია 1982: 203). თავისთავად, შინაარსისგან დაცლილი პოეზიის პროპაგანდას საკმაოდ აშკარა პარალელი აქვს ფროიდისეული არაცნობიერის კონცეპტთან.

სიმბოლისტებისეული ინდივიდუალობისგან განსხვავებით, ფუტურისტების ინდივიდუალობა გულისხმობდა მომავლის მშენებლობას, კოლექტივისტურ მიზანს და, იმავდროულად, უარყოფდა საზოგადოების გემოვნებას და მასობრიობას. ეს ფუტურისმის ერთ-ერთი პარადოქსია. ამის გარდა საგულისხმოა ფუტურისტების დაპირისპირება მუზეუმების და კლასიკური ხელოვნების მიმართ: „ჩვენ გვსურს გავანადგუროთ მუზეუმები, ბიბლიოთეკები და ყველანაირი აკადემიები, გვსურს ბრძოლა მორალიზმის, ფემინიზმისა და ყოველნაირი ოპორტუნისტული თუ უტილიტარული სიმბდალის წინააღმდეგ“ (Filippo Tommaso Marinetti “Fondation et Manifeste du Futurisme” Le Figaro 1909; მთარგმნელი: ნოდარ ლადარია).

ფუტურისმის იტალიელმა რეფორმატორებმა ფილიპო მარინეტიმ, უმბერტო ბოჩონიმ, ჯაკომო ბალამ, ჯინო სევერინიმ და კარლო კარამ ასამდე მანიფესტი გამოაქვეყნეს. მათ მანიფესტებში არაერთხელ იგრძნობა აგრესია, მოძრაობის თუ ტექნიციზმის კულტი, ნიჰილისტური დამოკიდებულება ზოგადად წარსულის მიმართ („ქვეყნიერების ბრწყინვალეობა გამდიდრდა ახალი მშვენიერებით: სისწრაფის მოგუგუნე ავტომობილი, რომელიც ტყვიამფრქვევის ჯერივით მიჰქრის, უფრო მშვენიერია, ვიდრე ნიკე სამოთრაკიელი“. – Filippo Tommaso Marinetti. “Fondation et Manifeste du Futurisme” Le Figaro 1909, მთარგმნელი: ნოდარ ლადარია) და პრიორიტეტი, ფროიდისეული არაცნობიერის კვალად, ენიჭება ინერციულ აზროვნებას, კინემატოგრაფიზმს, სინთეტიზმს.

ფუტურისტული პროექტი გულისხმობდა ისტორიის დასასრულს და პოსტისტორიის დასაწყისს, ისევე როგორც ახალი ადამიანი, რომელიც ამ ახალი სამყაროს მშენებელი უნდა გამხდარიყო, დემიურგის ფუნქციას კისრულობდა. იმავდროულად, პრაქტიკულად, წარსულის ხელოვნების უარყოფით, ისინი დასაბამს აძლევდნენ ახალ ხელოვნებას.

ავანგარდისტების, კერძოდ კი ფუტურისტების სწრაფვამ სამყაროს შეცვლისკენ ორი რეჟიმის გააქტიურებას შეუწყო ხელი: ფაშისტურისას იტალიაში და კომუნისტურისას – საბჭოთა კავშირში. ნიშანდობლივია, რომ ფუტურიზმის, როგორც ასეთის, პრეცედენტი მხოლოდ ამ ქვეყნებში განხორციელდა.

ფუტურისტებისთვის სინამდვილე ხელოვნების ნიმუშის შექმნის მასალად აღიქმებოდა. „ხელოვნების თანამედროვე კონცეფცია, რომელიც მასალის ფლობას გულისხმობდა, იმავდროულად სამყაროზე ძალაუფლების მოპოვების მოთხოვნასაც შეიცავდა. ეს ძალაუფლება არ ცნობდა არავითარ შეზღუდვებს და მას ვერავითარი არახელოვნებისმიერი ძალაუფლება ვერ გაუნევედა კონკურენციას, ვინაიდან კაცობრიობა და თითოეული ადამიანის ფიქრი, მეცნიერება, ტრადიციები, ინსტიტუციები და ა.შ. გამოცხადდა, როგორც არაცნობიერის მიერ დეტერმინირებული და აქედან გამომდინარე, მთლიანი სახელოვნებო გეგმის თანახმად რესტრუქტურირებისა ექვემდებარება. საბჭოთა ხელისუფლების ადრეულ წლებში ავანგარდი არა მხოლოდ ისწრაფოდა არტისტული პროექტების პრაქტიკაში განხორციელებისკენ, არამედ, ასევე, გარკვეული ტიპის ესთეტიკურ-პოლიტიკურ დისკურსსაც აყალიბებდა“ (გროისი 2011: 21). ის, რასაც ბორის გროისი საბჭოთა ავანგარდის პოლიტიკური დისკურსის შესახებ ამბობს, შეიძლება თავისუფლად გავრცელდეს იტალიურ ფუტურიზმზეც. იტალიური ფუტურიზმიც აშკარა პოლიტიკურ ხასიათს ატარებდა, მითუმეტეს იმის გათვალისწინებით, როცა ომი „მსოფლიო ჰიგიენად“ გამოაცხადეს. ცხადია, ამგვარი „ჰიგიენა“ სამყაროს ერთ ნაწილს გამორჩეულებად განიხილავდა და დანარჩენს – მსხვერპლად; ისევე როგორც რუსული ფუტურიზმის შემთხვევაში – ახალი სამყაროს მშენებლობა დემიურგისთვის უზომო ძალაუფლების მინიჭებას გულისხმობდა (რაც განხორციელდა კიდევ სტალინის პიროვნე-

ბაში). მარინეტიმ შეძლო ფუტურისტების ერთ-ერთი მთავარი პოსტულატის – ცხოვრების ხელოვნებად გარდაქმნის განხორციელება. რასაკვირველია, იყო ამაში ერთგვარი თამაშის ასპექტი (თამაშის, როგორც მამის წინააღმდეგ ამხედრებული ბავშვის სტრატეგია).

რუსული ფუტურიზმის პოლიტიკური ანგაჟირებულობა საბჭოთა დიქტატურის თანმხლები მოვლენაა. რუსულ ფუტურიზმს, მის თეორიულ საფუძვლებს, ზურგს უმაგრებდა რუსული ანარქიზმი და მისი მამამთავრების – ბაკუნინის და კროპოტკინის ნააზრევი – მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ანარქიზმი უფრო მასებზე და არა ინდივიდზე იყო ორიენტირებული, მაშინ როცა რუსული ფუტურიზმი, პირველ ეტაპზე უფრო მეტად ინდივიდუალისტების ჯგუფის თვითგამოხატვის ფორმად შეიძლება მივიჩნიოთ.

საგულისხმოა ტროცკის და რომან იაკობსონის პოლემიკა, სადაც იაკობსონი, ახალი ხელოვნების ტროცკისეული სოციოლოგიური მიზეზების ძებნისგან განსხვავებით, უფრო კულტურულ კონტექსტსა და ტრადიციაში – აინშტაინის ფარდობითობის თეორიასა და ფიოდოროვის კოსმიზმში ეძებს. თუმცა ტროცკისთვის ახალ ხელოვნებას შინაარსიც რევოლუციური უნდა ქონდეს, იაკობსონისთვის თანამედროვე ხელოვნების რევოლუციური ფორმაც კი საკმარისია.

ფუტურისტული ხელოვნებისთვის მთავარი იყო არა ახალი ფერწერული ნამუშევრების ან ლიტერატურული ტექსტების შექმნა, არამედ ახალი ადამიანის შექმნა ხელოვნების საშუალებით. „მწერლები სულის ინჟინრები არიან“ (სტალინი) და სწორედ ამის საშუალებით იქმნებოდნენ ახალი ადამიანები. „ვინაიდან ცხადი იყო, რომ აპოკალიფსი დადგა და საგნებმა მნიშვნელობა შეიცვალეს, რომ ყველაფრის აპოკალიფსური ხილვის წინაშე წარმდგარიყვნენ, „გადანაცვლების“ ავანგარდისტული და ფორმალისტური თეორიების წყალობით, საგნები თავიანთი ჩვეულებრივი კონტექსტიდან ამოვარდნენ და დეავტომატიზებული აღქმის საშუალებით, „გაუცხოვდნენ“; ისინი სხვა თვალთახედვით გახდნენ „ხილული“, რაც უკვე აღარ იყო ავანგარდული ხელოვნების ამოსავალი საფუძველი, არამედ ეს რუსი მოქალაქეების ყოველდღიურ გამოცდილებად იქცა“ (გროისი 2011: 20).

ფუტურიზმის სწრაფვა ახალი სამყაროს შენებისკენ, თავისი მილიტარისტული დისკურსით, სულ მალე განხორციელდა. „ოლონდ

ამ პროგრამის ავტორი არა როდჩენკო და მაიაკოვსკი კი არ ყოფილან, არამედ სტალინი, რომლის პოლიტიკურმა ძალაუფლებამ მათი სახელოვნებო პროექტის მემკვიდრედ აქცია“ (გროისი 2011: 20). ამის გათვალისწინებით, ნიშანდობლივია და სულ სხვა კონოტაციას იძენს ხლებნიკოვის, მალევიჩის და კრუჩონიხის მისტერია „მზეზე გამარჯვება“, სადაც შავი კვადრატი პირველად გამოჩნდა და რომელიც პოსტაპოკალიფსური მზეა, რომელიც ახალი კულტურის დასაწყისს მოასწავებს, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმი დაერქმევა.

დარვინის ნაზრევის კვალი იკითხება ბუნებრივი გადარჩევის, ომის და ახალგაზრდების უპირატესობის აღიარების თვალსაზრისით („ჩვენ აღარ გვსურს წარსულის ცნობა, ჩვენ, ახალგაზრდა და ძლიერ ფუტურისტებს!“ – Filippo Tommaso Marinetti “Fondation et Manifeste du Futurisme” Le Figaro 1909; მთარგმნელი: ნოდარ ლადარია), კიდევ ერთი დაჯგუფების – ფუტურიზმის კონცეფციაში, რამდენადაც დარვინის თეორია ბუნებრივი გადარჩევის შესახებ და ომის, როგორც სამყაროს განმმენდი მოვლენის გაიდეალება ფუტურისტებთან. იგივე მოსაზრება გულისხმობს ახალგაზრდობის პრიმატსაც – ვინაიდან ომი, მეზრდოლი ადამიანი, ჯარისკაცი ახალგაზრდების ჩართულობას გულისხმობს.

ფუტურისტების პროექტი ახალი სამყაროს და ახალი ადამიანის შექმნის შესახებ, თავისი აქტიურობით და ჩართულობით, ხელოვნების ცხოვრებაში გადმოტანას გულისხმობდა. ის, ერთსა და იმავე დროს, რაციონალისტური, უტილიტარული და განმანათლებლურია და, მეორე მხრივ, ირაციონალურიც. ფუტურისტებისთვის წარსულთან დაპირისპირება ყველაფრის ხელახლა დაწყებას უკავშირდება, რადგანაც მათთვის უპირატესია tabula rasa-ს ცნება, რომელიც პოსტიტორიულ დროში ახალი გამოცდილების დაგროვებას და მომავალზე ორიენტირებული და ხელოვნების ცხოვრებაში გადმოტანას გულისხმობს; ანმყო მნიშვნელოვანია მხოლოდ იმით, რომ იგი გარდამავალი საფეხურია მომავლისკენ. როგორც იუნგი იტყოდა, „დღევანდელი გარდამავალი პროცესია, რომელიც გუშინდელისგან მიჯნავს მას, რომ წინ, ხვალინდელი დღისკენ აიღოს გეზი. ის, ვისაც ესმის ეს, შეუძლია თავი თანამედროვედ ჩათვალოს“.

ქართულ ავანგარდზე საუბრისას, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს მიმდინარეობა სინთეზურ ხასიათს ატარებდა და ავანგარდში და სიმბოლიზში, პრაქტიკულად ჩვენში სინთეზურად იყო წარმოდგენილი. ამისთვის საკმარისია გავიხსენოთ ტ. ტაბიძის წერილი „ცისფერი ყანწებით“, სადაც ძველი ესთეტიკის ახლით შეცვლის აუცილებლობაზე საუბრისას, მოხმობილია ისეთი ელემენტები, როგორსაც, ვთქვათ, ფუტურისტების მანიფესტებში ვხვდებით – აქაც მანქანების და ქარხნების აპოლოგიაა: „ახალი ფუტურისტების ტერმინოლოგიით თანამედროვე კულტურა წარმოადგენს უზარმაზარ ქალაქს, ლონდონს ნიუ-იორკს, ჰამბურგს, სადაც ტრუბები მაღალია ტაძრებზე, სადაც ცოფიანად მიჰქრიან ავტომობილები და გასაფრენად დარაზმულან ცეპელინები. აქ დრო არ არის უკან მოხედვის, აქ შეიქმნა წუთის კულტი. პოეტის შეგნება დამძიმდა რუხრკინის ქალაქით და ამოხეთქა ახალ უცნობ სიმღერაში“.* უჩვეულოა, რომ ტ. ტაბიძის წერილში ერთდროულადაა წარმოდგენილი სიმბოლისტური ტექსტები და ფუტურისტული ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი ელემენტები. ზოგადად, დასავლური ფუტურიზმი უპირისპირდებოდა „უმოქმედო“ და აპოლიტიკურ სიმბოლიზმს, მაგრამ საქართველოში ეს მიმდინარეობები კი არ უპირისპირდებოდნენ, უფრო მეტად ავსებდნენ ერთმანეთს, რასაც იმდროინდელი პრესისთვის თვალის გადავლენაც ცხადყოფს. საგულისხმოა ასევე ისიც, რომ თუკი, ვთქვათ, იტალიური ფუტურიზმი პოლიტიკურად იყო ანგაჟირებული, ქართული ფუტურიზმი მხოლოდ ესთეტიკურ დონეზე იზიარებდა ზოგად-ფუტურისტულ იდეალებს. „როგორც „პირველთქმა“ წარმოადგენდა სიმბოლიზმისა და ფუტურიზმის ნაზავს და, ზოგადად, როგორ სინთეზურადაც აღიქვამდნენ ცისფერყანწელები სიმბოლიზმსა და ავანგარდიზმს, ასეთივე სინთეზური სიმბოლისტურ-ფუტურისტული გარემო შეიქმნა თბილისში და თბილისი მართლაც გახდა ახალი კულტურული ცენტრი – ერთი მხრივ, ყოფილი რუსეთის იმპერიის ფარგლებში დაძლია კულტურული პერიფერიის ყოფილი სტატუსი და შეიფარა ბოლშევიკურ რევოლუციას და სამოქალაქო ომს გამოქცეული რუსი ხელოვანები; მეორე მხრივ კი, ზოგადად, დასავლური კულტურის კონტექსტში შექმნა უაღრესად საინტერესო პრეც-

* ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“, I. ქუთაისი, 1916.

ედენტი აქტიური, მულტიკულტურული, მულტიეთნიკური მოდერ-
ნისტულ-ავანგარდისტული კულტურული სიტუაციისა“ (წიფურია
2012: 178). თბილისის ამ მულტიკულტურულობას გრიგოლ რობა-
ქიძე „ტფილისის ფანტასტიურობას“ უწოდებს.

ქართული ფუტურზიმის პარადოქსი იყო ისიც, რომ აქ ეროვ-
ნული მესიანისტური მოტივები აშკარად გამოვლინდა. ცხადია,
აქაც, სიმბოლიზიმის ქართული ინვარიანტის მსგავსად, მსოფლიო
კულტურულ რუკაზე საქართველოს დამკვიდრების მძაფრი სურ-
ვილით იკითხება.

ქართულ ავანგარდს ხშირად თბილისურსაც უწოდებენ, რად-
განაც ავანგარდიზმი და მოდერნიზმი, ზოგადად, ქალაქური კულ-
ტურის წიაღში წარმოიშვა. თბილისში თავი მოიყარეს მსოფლიოს
სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსულმა ხელოვანებმა და მწერლებმა.
თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ თბილისი სამხრეთ-აღმოსავ-
ლეთ ევროპის, კავკასიისა და რუსეთის ავანგარდის ერთ-ერთი
ცენტრი იყო. ამ მოსაზრებას განამტკიცებდნენ გრიგოლ რობაქი-
ძე და ცისფერყანწელები. არსებობს ს.ე. რობერტის მოგონებები,
რომელიც წერს: „ერთი გულითადი სუფრის შემდეგ გრძნობამორე-
ული პაოლო იაშვილი, ახალგაზრდა პოეტების თავკაცი, თბილისის
მთავარ გამზირზე მდებარე კაფე ინტერნაციონალში სკამზე შედ-
გა და ხმამაღლა განაცხადა, რომ „არა პარიზი, არამედ თბილისია
მსოფლიო კულტურის ცენტრი“ (რობერტს 2002: 77).

მეორე მხრივ, თბილისის მნიშვნელობას აღიარებდნენ უცხო-
ელებიც. მაგალითად, რუსი ფუტურისტი პოეტი კრუჩონიხი თბი-
ლისს კულტურის მესამე ცენტრს უწოდებს. როგორც მკვლევარები
აღნიშნავენ, რუსეთიდან ჩამოსული ავანგარდისტების შემოქმე-
დებაში ქართული, ტფილისური ავანგარდის თავისებურებები გამოვ-
ლინდა. ჯერ კიდევ 1919 წელს ჟურნალში „ფენიქსი“ პოეტი იური
დეგენი წერდა: „კავკასიამ რუსულ ფუტურზიმს მისცა ვლადიმერ
მაიაკოვსკი და ძმები ილია და კირილ ზდანევიჩები“.*

ქართული ფუტურზიმის სათავეები იწყება იქედან, როდე-
საც რუსი ფუტურისტები ბოლშევიკურ რევოლუციას იმ დროს
მშვიდობიან და ეკონომიკური და კულტურული თვალსაზრისით
სწრაფად განვითარებად საქართველოში გამოიქცნენ. 1918 წლის

* ჟურნალი „Феникс“, თბ., 1919, № 2-3.

26 მაისიდან, როდესაც სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა გამოცხადდა, თბილისი რეგიონში კულტურის მონინავე ცენტრად იქცა. ამ დროს თბილისში გადმოიხვეწნენ: ალექსეი კრუჩონიხი, იგორ ტერენტიევი, ძმები ილია და კირილე ზდანევიჩები, ვასილ კამენსკი, სერგეი სუდეიკინი და ზიგმუნდ ვალიშევსკი და თბილისურ კაფეებში შემოქმედებით სალამოებს მართავდნენ. ქართველი და საქართველოში მყოფი უცხოელი ავანგარდისტების საყვარელ შეკრების ადგილას, „სოფია მელნიკოვას ფანტასტიკურ სამიკიტნოში“, თავიანთ ნაწარმოებებს კითხულობდნენ სხვადასხვა ავანგარდისტული მიმდინარეობის წარმომადგენლები, სხვადასხვა ქვეყნიდან და არაიშვიათად, თავ-თავიანთ ენებზე. აქ იყვნენ ფუტურისტები, აკმეისტები, ზაუმნიკები, ექსპრესიონისტები, კუბისტები, კუბოფუტურისტები... ეს სინთეზურობა – როგორც მიმდინარეობების, ისე ეროვნებების, ასევე სხვადასხვა მედიის კონცეპტუალურ გაერთიანებაშიც გამოიხატა: ავანგარდისტული ესთეტიკის კვალად, განსაკუთრებული მნიშვნელობა და დატვირთვა ენიჭებოდა არა მხოლოდ ტექსტების შინაარსობრივ მხარეს, არამედ ვიზუალურსაც. და ამიტომაც იყო, რომ პერიოდულ გამოცემებში გაფორმებას დიდი ყურადღება ექცეოდა. ამგვარი ტექნიკის ერთ-ერთი ნიმუში იყო თბილისში მცხოვრები მსახიობი ქალის, სოფია მელნიკოვასადმი მიძღვნილი პოეტური კრებული, რომელიც 1919 წელს გამოიცა და მასში თავმოყრილი იყო ქართულ, რუსულ, ლათინურ და სომხურენოვანი ტექსტები. ეს კრებული პოლისტილურობითაც გამოირჩეოდა, რამდენადაც ავანგარდის სხვადასხვა მიმდინარეობის – სიმბოლისტურ, აკმეისტურ პოეზიას, ზაუმს, კუბოფუტურისტულ, სიმბოლისტურ/პოსტსიმბოლისტურ გრაფიკას აერთიანებდა. სემიოტიკური თვალსაზრისით, ესაა ერთიანი, კონცეპტუალური წიგნი, სადაც სხვადასხვა მედიითა და ესთეტიკური პრინციპით შესრულებული „ტექსტები“ ერთიან, მთლიან, მონოლითურ „ტექსტს“ ქმნის: „თავისი არსით რეფერენტული მონაცვლეობითი წყობა სიტყვისა/პოეტური ტექსტისა და გამოსახულებისა; მასში კი შეჭრილია ავანგარდული ექსპრესიულობა თავისი თითქმის არარეფერენტული ავანგარდული პოეტური ტექსტებით/ნიშნებით გრაფიკული გვერდის გარეშე ან მცირე ზომის გრაფიკული ჩანართებით. ეს კი მკითხველისაგან ითხოვს

ერთი მეტონიმური რიგიდან მეორეზე მუდმივ გადაწყობასა და საკმაოდ დაძაბულ, მუდმივი ინტერპრეტაციის პროცესს“ (<http://www.modernism.ge/index.php?lang=geo>).

ექსპერიმენტის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია დაჯგუფება „41 გრადუსის“ და მისი საქმიანობის ხსენება, რომელსაც საქართველოში ჩამოსული ავანგარდისტები – კრუჩონიხი, ტერენტიევი, ძმები ზდანევიჩები და ვალიშევსკი ხელმძღვანელობდნენ. ეს იყო ე.წ. handmade ნიგნები, სადაც მხატვრები საკუთარი ხელით აფორმებდნენ მას. მხატვრები და პოეტები თვლიდნენ, რომ ავტორის ხელნაწერი დამატებით დატვირთვას ანიჭებდა თითოეულ ტექსტს, ბეჭდური ასოებისგან განსხვავებით, სადაც ინდივიდუალობა და „სული“ იკარგება. ტექსტისთვის ხასიათის მისანიჭებლად, ისინი არაიშვიათად სხვადასხვა შრიფტსაც იყენებდნენ. შემდგომში, თბილისური ფუტურისმიის წიაღში ჩამოყალიბებული წიგნის მომზადების ტექნიკამ დიდი გავლენა მოახდინა რუსული ფუტურისტული წიგნის განვითარებაზე.

ფუტურისტული პოეზია აგებული იყო სიტყვათა თამაშზე და თითოეული ტექსტი ღია იყო როგორც იმპროვიზაციის, ისე თავისუფალი წაკითხვისთვის. აქ, ცხადია, იგრძნობოდა მარინეტის და მისი „parole in liberta“-ს, ანუ მნიშვნელობებისგან გათავისუფლებული სიტყვების ცნება. თუმცა, მარინეტისგან განსხვავებით, 41⁰-ის ავანგარდისტები აპოლიტიკურობით გამოირჩეოდნენ. ისინი მხოლოდ ლიტერატურულ ეპატაჟს მიმართავდნენ.

1922 წელს კონსერვატორიის შენობაში პირველი ფუტურისტული საღამო გაიმართა. გამოსცეს მანიფესტი „საქართველო-ფენიქსი“, რომელსაც ხელს აწერდნენ: ნიკოლოზ თავდგირიძე, აკაკი ბელიაშვილი, დავით გაჩეჩილაძე, ბესარიონ ჟღენტი, სიმონ ჩიქოვანი, გრიგოლ ორაგველიძე, პოლ ნოზაძე, ალექსანდრე გაბესკირია, მზია ერისთავი და რომელშიც იტალიური და რუსული ფუტურისმიის ნაკვალევი იკითხებოდა. ისინი წარსულის ხელოვნებას განადგურებით დაემუქრნენ. თვითონ მანიფესტის სახელწოდებაც ცხადყოფს იმას, რასაც ტ. ტაბიძე „ეროვნულ აღორძინებას“ უწოდებს თავის წერილში „ცისფერი ყანებით“ – ამგვარი აღორძინების და ქართული კულტურის „ევროპული რადიუსით“ გამართვის სურვილი, რაც, ავანგარდის ინტერნაციონალური ხასიათის მიუხედავად, ქართულ

სინამდვილეში მაინც არსებობდა. ფენიქსიც, ერთი მხრივ, წარსული მემკვიდრეობის აღორძინებას ითვალისწინებს და, მეორე მხრივ, მომავალზეა ორიენტირებული, რაც სრულიად ბუნებრივია ფუტურისტული ესთეტიკისთვის. ევროპული ფუტურიზმის შემთხვევაში, ასეთ დროს წარსულისკენ მზერის მიპყრობა – დამლუპველია.⁵ ქართველი ფუტურისტებისთვის კი წარსულის მიმართ პროტესტი, უმთავრესად, ესთეტიკური პოზიციით შემოიფარგლება: „ელექტრონის შუქმა ჩააქრო მთვარე და მეოცე საუკუნე აღარ იცრემლება სენტიმენტალობით. ჩვენ შევიყვარეთ მანქანის კვამლში გაჯანგული ბრბო, ალტაცებით ტაშს რომ უკრავს რევოლუციას. ჩვენ შევიყვარეთ ქალაქი ხმაურით, – არსენალით ღამით რომ თვალებს აბრიალებდნენ. არ ვჩერდებით მუზეუმებისა და ძეგლების წინაშე და ვქმნით საქართველოს მომავალს, რომელსაც არ ახასიათებს დრო და სივრცე“.

ქართველი ფუტურისტები, თავიანთი იდეების პროპაგანდის მიზნით, პერფორმანსის ხელოვნებას მიმართავდნენ. 1924 წელს საქართველოში პირველი ფუტურისტული ჟურნალი H₂SO₄ დააარსეს. “H₂SO₄”-ს სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა. ფუტურისტებს ამ მჟავით ძველი ხელოვნების განადგურება სურდათ. მას მოგვიანებით მოყვა „ლიტერატურა და სხვა“, „მემარცხენეობა“ და გაზეთი „დროული“.

4. ტფილისური ავანგარდი და დადა. თითქოს ფუტურიზმის მილიტარისტულობაზე რეაქცია იყო ავანგარდის დადაისტური მიმართულება, რომელმაც ევროპა და ამერიკა მოიცვა. პირველი დადაისტური წარმოდგენა 1916 წლის 5 თებერვალს შედგა. ევროპელი ემიგრანტები ციურისის „კაბარე ვოლტერში“ შეიკრიბნენ, სადაც ლექსებს კითხულობდნენ, მუსიკის თანხლებით. დადას დასაწყისი რუმინული წარმოშობის ფრანგ პოეტ ტრისტან ტცარას სახელს უკავშირდება, რომელმაც დაჯგუფებისთვის სახელი ლექსიკონში შემთხვევით ჩარჭობილი დანის საშუალებით მოიფიქრა – შემთხვევითი „არჩევანი“ ფრანგულ სიტყვა „დადაზე“ შეჩერდა, რაც ხის სათამაშო ცხენს, გადატანითი მნიშვნელობით კი ბავშვის ტიტინს ნიშნავს. დადაისტებმა მსოფლიო ძალადობისგან გათავისუფლების მიზნით, უპირატესობა ბავშვის ფსიქიკამდე დასვლას მიანიჭეს. თუ

ადამიანის გონება არ ივარჯიშებდა და მას მხოლოდ აბსურდული წინადადებები მიეწოდებოდა, დროთა განმავლობაში ის გაბათილდებოდა და მთელ დედამიწაზე ყველანი დიდი ბავშვები იქნებოდნენ. არის ერთგვარი მსგავსება დადაიზმის ინფანტილობასა და პრიმიტივიზმს შორის – ერთი მხრივ, როგორც პროტესტი მონესრიგებულის და გამოცდილებით მიღებული ფორმების მიმართ და, მეორე მხრივ, როგორც *tabula rasa* – ბავშვივით სუფთა, რომელსაც ცნობიერებაში ცვლილება უნდა მოეხდინა – ოღონდ არა ფუტურისტებისეული „ახალი ადამიანის“ მსგავსი. ამ მხრივ საგულისხმოა ალდო პალაცესკის ლექსი, რომელიც მთავრდება ფრაზით: „მომეცი საშუალება, რომ გავერთო“ – ესეც ბავშვური დაპირისპირებაა დიდების „მონესრიგებულ“ სამყაროს ხედვასთან.

დადაისტებისთვის ცხოვრება აბსურდული იყო და ამიტომაც ხელოვანი სწორედ აბსურდულ ცხოვრებას ასახავდა (შდრ. კონსტანტინე გამსახურდიას პერსონაჟი “დიონისოს ღიმილიდან”, რომელიც „ბნელმეტყველებს“, თუმცა ეს საბჭოთა კონტექსტში კიდევ დამატებით, ერთგვარი ოპოზიციური სტრატეგიის დატვირთვას იღებს გაბატონებული სისტემის, რეჟიმის წინააღმდეგ).

თავიდან დადაიზმი მხოლოდ მანიფესტების სახით გამოვლინდა, რომელთა პარალელურად, მისი წარმომადგენლები წარმოდგენებს მართავდნენ. დადასთვის ერთ-ერთი უმთავრესი იყო შემთხვევითობის კანონი და ეს გასაგებიცაა – ერთი მხრივ, თვით ამ დაჯგუფების მიერ სახელის შემთხვევითი წესიდან და, მეორე მხრივ, მე-20 საუკუნის დასაწყისში გაკეთებული მეცნიერული აღმოჩენებიდან გამომდინარე, რაც სამყაროს შემთხვევითი წარმოშობის კონცეფციას უკავშირდება.

გერმანულ დადას სათავე 1920 წელს ჩაეყარა, როდესაც იოჰანეს ბარგელდმა და მაქს ერნსტმა დაიქირავეს პაბი, სახელწოდებით ბრაუჰაუს ვინტერი და თავიანთი გამოფენა – დადას ადრეული გაზაფხული მოაწყვეს. გამოფენა ეპატაჟური გამოვიდა და დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. გამოფენაზე დამთვალიერებელი ტუალეტიდან შედიოდა, იქვე გოგონა უხამს ლექსებს კითხულობდა, აუზში მალვიძარა ეგდო.

დადაისტებისთვის ომი ამბოხის ფორმად ვერ გამოდგება. მათ საკუთარ თავზე გამოცადეს ომის გამანადგურებელი შედეგები და



ჟურნალი „H₂SO₄“
ყდა

ამიტომაც შეიძულეს ის. ისინი თავიანთი აბსურდის ესთეტიკით დაუპირისპირდნენ მილიტარისტულად განწყობილ ხელოვანებს. დადაიზმი, პრაქტიკულად, პროტესტი იყო, რომელიც ყველაფრის – პირობითობების, კულტურის და ესთეტიკური ნორმების უარყოფას ითვალისწინებდა. მათთვისაც მნიშვნელოვანი იყო თამაშის პრინციპი, ერთგვარი ინფანტილიზმი და *tabula rasa*, რასაც ფუტურისმშიც ვხვდებოდით, თუმცა აქ ეს *tabula rasa* დესტრუქციული ახალი ადამიანის შექმნას კი არა, უფრო ბავშვის მსგავსი სისუფთავის პოზიციას გულისხმობდა. თავისი ნიჰილისტური განწყობით კი, ზოგჯერ ნიციქს „ზარატუსტრასგანაც“ იყო დავალებული, ისევე როგორც სხვა მოდერნისტული დაჯგუფებები.

დადას ისტორიაში და მის ფილოსოფიაში, ასევე, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ფრანგ მხატვარ მარსელ დიუშანს. მარსელ დიუშანმა სახელი მაშინ გაითქვა, როცა თავისი ნამუშევრების სერიით ხელოვნების სამყაროზე იერიში მიიტანა. მან ხუთასწლიან დასავლურ კულტურას ზურგი შეაქცია, ხელოვნების მიღებული განმარტებები საბედისწეროდ დაანგრია. დიუშანმა უდიდესი გავლენა მოახდინა მეოცე საუკუნის ხელოვნებაზე. პირველი მსოფლიო ომის დროს, მან ბევრი თავისი კოლეგა არტისტების „რეტინალური“ ხელოვნება უარყო; ხელოვნება, რომელიც მხოლოდ თვალის სიამოვნებაზე იყო ორიენტირებული. როგორც დიუშანმა თქვა: „1850, 1860-იან წლებამდე ფერწერა მეტ-ნაკლებად ანეკდოტური რამ იყო. მხატვრებს პატარა ამბები გადმოქონდათ ტილოზე. ამის შემდეგ, იმპრესიონისტებმა, ფოვისტებმა, კუბისტებმა პრიორიტეტი არა ამბის თხრობას, არამედ თვალთ ალსაქმელ სიამოვნებას მიანიჭეს. სწორედ ამას ვუნოდებ რეტინალურ ხელოვნებას, ვინაიდან ის მხოლოდ რეტინას მიერ აღსაქმელ გამოსახულებაზეა კონცენტრირებული. ამიტომაც 1912 წლიდან რალაც განსხვავებულის გაკეთება ვცადე. იმის, რაც მხოლოდ რეტინასთვის არ იქნებოდა მიმზიდველი“. დიუშანის პირველი ნამუშევარი „კიბეზე ჩამოშვებული შიშველი ქალი. № 2“ იყო პირველი მცდელობა, როდესაც მოძრაობის აღბეჭდვა ფერწერის საშუალებით ცადეს. ამ ნამუშევრის კონცეფცია გარკვეულად ახლადგაჩენილი კინოსგან და ადამიანის სხეულის მოძრაობის შემსწავლელი ფოტოგრაფიისგან იყო დავალებული.

ხელოვნების ნიმუშების ტრადიციული ან საყოველთაოდ მიღებული მეთოდების ირონიით ჩანაცვლება ავანგარდისტების, კერძოდ – დიუშანის ბრწყინვალე კარიერის მთავარი ნიშანია. მისი ხელოვნებისთვის ყველაზე დამახასიათებელი, რედიმეიდი, შემოქმედებითი პროცესისადმი ისეთი მიდგომაა, რომელმაც მე-20 საუკუნეში, ალბათ, ყველაზე დიდი გავლენა მოახდინა. „ველოსიპედის ბორბალი“ ამ ტიპის ობიექტებს შორის პირველი იყო, რომელსაც დიუშანმა „რედიმეიდი“ უწოდა. რედიმეიდი პროვოკაციული ექსპერიმენტი. ის არტისტული ტრადიციის ყოველგვარი წესის დარღვევის ცნობიერი მცდელობაა, რაც ახალი ხელოვნების შეიქმნას ითვალისწინებს; ხელოვნების, რომლისთვისაც უპირატესია გონება და არა თვალი. დიუშანი ფიქრობდა, რომ თუკი სახელოვნებო ტრადიციის ყოველგვარი წესების ნგრევა გვსურს, ჯერ მისი უმთავრესი ფასეულობები – სილამაზე და ხელოვანის გაგება უნდა უარვყოთ. მზა ობიექტები ჩვეულებრივი წესით, ქარხნულად დამზადებულ, ნაყიდ ან ნაპოვნ ნივთებს გულისხმობდა. დიუშანი მათ საგანგებოდ ხან ბუნდოვან სათაურს არქმევდა, ხან მათზე უაზრო ფრაზას მიაწერდა ხოლმე. დიუშანი ობიექტებს მათი საყოფაცხოვრებო დანიშნულების, მასობრიობის, ყოველდღიურობის გამო ირჩევდა. შემდეგ კი ირწმუნებოდა, რომ თანამედროვე ინდუსტრიული ცხოვრების პროდუქტები ხელოვნების ნიმუშის შექმნისთვის სასურველი მასალა იყო.

ბოლოს, დადაისტებს შორის უთანხმოება წარმოიშვა. დადამ არსებობა შეწყვიტა. ტრ. ტცარა სიცოცხლის ბოლოს ლირიკული ლექსების წერაზე გადავიდა. ზოგიერთი ფრანგი და შვეიცარიელი დადაისტი სიურეალისტების დაჯგუფებას შეუერთდა, გერმანელი დადაისტები – ექსპრესიონისტებთან გაერთიანდნენ.

საქართველოში კლასიკური სქემა ფუტურიზმი-დადა განსხვავებული თანმიმდევრობით წარიმართა – ჯერ დადაისტური ტენდენციები გაჩნდა, თავისი მანიფესტებით და შემდეგ – ფუტურიზმი. ქართული დადა, ფუტურიზმის მსგავსად, აპოლიტიკური მოვლენა იყო.

სიმბოლიზმის და ფუტურიზმის მსგავსად, ქართულ სინამდვილეში დადამ ფასეულობების გადაფასება დაიწყო, თუმცა ადგილობრივი კულტურის მიმართ ერთგული დარჩა. ქართველი დადა-

ისტები ზაუმის გამოვლინებებს ფოლკლორში ეძებდნენ. ამ მხრივ საგულისხმოა კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“ მთხრობელის ე.წ. ბნელსიტყვაობა, რომელიც ფოლკლორიდან იღებს სათავეს და დადაისტურ ესთეტიკასთან სიახლოვეს ავლენს: „აზალაგანი: ზაზალაგანი:/ასრნი: პასრნი:პასრაგანი:/სერუსტემ: ხურუსტემ:/იკართი: მიკართი:/ალასმერთი: არალმერთი“, რასაც, შეგონების სახით, კომენტარი მოსდევს – „თუ მართლაც ენაარეული მოუბარი ვარ და ბნელი წართქმის ოსტატი, ეგ იმიტომ, რომ ეს ქვეყანა არეულია და ბნელი..“, რაც ამ პასაჟს პოლიტიკურ კონოტაციას ანიჭებს.

საქართველოში დადაისტური ტენდენციების შემოტანა ”41“-ს და „ცისფერყანწლებს“ უკავშირდება. პირველად ტიციან ტაბიძესთან ჩნდება დადაისტური ექსპერიმენტები. მისი 1923 წლის მანიფესტში ირონია და ბილწსიტყვაობა ერთმანეთს ერწყმის: „უნდა იყო იდიოტი, რომ ძველებურად სწერო ლექსები/როცა სატურისის სანაობზე გლახებს უხსნიან ელექტროფიკაციას როცა პრეზიდენტი მიხა ცხაკაია./მთანმინდის შემოლამებას მარტო ბოზები ელიან ერთი დარჩა ქუჩა გაუწითლებელი/ვის უნდა შენი ნაზი ლექსები“. შემთხვევითი არ არის ამ შემთხვევაში ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის „შემოლამება მთანმინდაზედ“ ხსენება, ვინაიდან დადა რომანტიკულ ტენდენციებს და მგრძობელობას, ისევე როგორც მიმეტურ ხელოვნებას დაუპირისპირდა. ანალოგიური რომანტიზმისადმი დაპირისპირება იკითხება გრიგოლ ცეცხლაძის „სიმპათიურ ლექსშიც“: „მე ვამტკიცებ: კალოშები საჭირო არაა სრულებით,/საჭიროა დილ-დილობით გოგლი-მოგლი/და მოკლე-მოკლე/ ლექსების წერა მდაბიური ენით და სიმპათიურად“. დადასთვის არსებითია საყოფაცხოვრებო, ყოველდღიური მეტყველება, რომელიც წარსულის მალალფარდოვანი პოეტურობისგან დაცლილია. ზოგადად, საქართველოში მოდერნისტული ტენდენციების სინთეზურობის მსგავსად, დადაც სხვადასხვა ავანგარდული მიმდინარეობის ელემენტებს აერთიანებს, როგორც ეს არის, მაგალითად, ჟანგო ლოლობერიძის დადა-პოეზიაში, სადაც ფუტურიზმის დინამიკა, კონსტრუქტივისტული დატვირთვა და დადაისტური ქაოსი თანაარსებობს: „როცა მაიმუნივით თავის მკლავებზე წვება პროსპექტი/ჟანგო მოდის და ათვალეირებს აფშუმებს ის ძალიან ცოცხალი ადამიანია“.

საგულისხმოა, რომ ქართველი დადაისტები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ლექსების გამომსახველობით მხარეს – განსხვავებულ შრიფტებს იყენებდნენ, რადგანაც ქართულ შრიფტს ერთფეროვნად მიიჩნევდნენ. ხშირად უარს ამბობდნენ სასვენი ნიშნებზე და მათ ნაცვლად, სხვადასხვა ფიგურას იყენებდნენ. როგორც ა. ჩაგინი აღნიშნავს: „ნანარმოების მხატვრული სტრუქტურის საფუძვლად აქ უაზრობის, აბსურდის პრინციპი გვევლინება და ამ მიმართულების ტფილისური ჯგუფის ნევრების შემოქმედებას აახლოებს იმასთან, რასაც მოგვიანებით ობერიუს (Объединение Реального Искусства) წარმომადგენლები და ნიჩევოკები აკეთებდნენ“ (ჩაგინი 1982:). მეორე მხრივ, ქართველი დადაისტებისეული „შემთხვევითობის და აზრისგან დაცლილობის პოეტიკა“ (ა. ჩაგინი) მათ ფროიდისეულ არაცნობიერთან აახლოვებდა.

დადაისტების ინდივიდუალობა, ზოგადმოდერნისტული ტენდენციის შესაბამისად, მათ ექსცენტრულ იერშიც გამოიხატებოდა: ხლებნიკოვს და კამენსკის შუბლზე დახატული ქონდათ „ჰაეროპლანი“, ბურლიუკს პერანგზე გამოსახული ქონდა ადამიანის სახე, მაიაკოვსკის კეფაზე ეხურა ცილინდრი, ტიცვიან ტაბიძე პიჯაკზე დამაგრებული მიხაკით დადიოდა.

ქართული მოდერნისტული ლიტერატურის და ხელოვნების ნიმუშებში ხშირად გვხვდება ამერიკით გატაცების თემა. განსაკუთრებით ცხადი ეს ფუტურისზმის შემთხვევაშია, ვინაიდან ამერიკა „მომავლის ქვეყნის“ განსახიერებად ითვლებოდა და ტექნიკური პროგრესის სინონიმური იყო. მოდერნიზმის ხანის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მონტაჟის ტექნიკა განსაკუთრებით აქტუალური გახდა – რასაკვირველია, კინემატოგრაფის გავლენით. ამიტომაც გასაკვირი არ არის, რომ ამერიკა, რომელიც კინემატოგრაფთან იყო ასოცირებული, ეს ასოციაცია ლიტერატურის და ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრში კინემატოგრაფიული ხერხების გამოყენებაში გამოიხატა. მაგალითად იკმარებდა მხოლოდ გალაკტიონის პოეზია,⁶ განსაკუთრებით მისი სიმბოლისტური პერიოდი, რომელიც მთლიანად მონტაჟზეა აგებული (“შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში”, “თოვლი”, “პირიმზე” და ა.შ.).

ჟანრობრივი თვალსაზრისით, მოდერნიზმის ხანა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან ეს მიმდინა-

რეობა ექსპერიმენტების მთელ სპექტრთანაა დაკავშირებული. ამ პერიოდის მოვლენაა ე.წ. ლექსები პროზად, რომლის წარმოშობაც ბოდლერის სახელს უკავშირდება და რომლის ნიმუშადაც შეგვიძლია დავასახელოთ ტიცინან ტაბიძის ლექსები პროზად („გაზაფხულის დღესასწაული“) თუ პოეტური ჩანართი კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველაში „ზარები გრიგალში“. მოდერნიზმში „მაღალი“ ჟანრების ნაცვლად, უპირატესობით სარგებლობს „დაბალი ჟანრები“ (კომედია, პამფლეტი, სატირა). თუმცა გვხვდება ინტელექტუალური დრამები – მაგალითად, როგორცაა გ. რობაქიძის „მცველნი გრაალისა“ და „ლამარა“. მოდერნისტული სუბიექტივიზმიდან გამომდინარე, ამ ხანის რომანები თუ პოეზია ლირიკული გმირის თუ პროტაგონისტის „მე“-ს ხშირ შემთხვევაში ყველაზე გულახდილი გამოვლინება, მონოლოგია და არსობრივად ანტიმიმეტურია.

თუკი რომანტიზმის ხანა სალონურ კულტურასთან ასოცირდება, მოდერნიზმის ხანის ემბლემად შეგვიძლია კაფეები მივიჩნიოთ, სადაც თავს იყრიდნენ ხელოვანები და იქმნებოდა ექსპერიმენტები, რომლებიც შემდგომში ხელოვნების ნიმუშებად იქცეოდა. ამ მხრივ, ქართული მოდერნიზმი, თავისი ევროპული ანალოგის მიხედვით ვითარდება. თბილისში იხსნება არტისტული კაფეები, რომელიც სხვადასხვა მოდერნისტული მიმართულების წარმომადგენლების თავშეყრის ადგილად იქცევა. აქ ხვდებიან ერთმანეთს სიმბოლისტები, აკმეისტები, ფუტურისტები, დადაისტები, კუბისტები, კუბო-ფუტურისტები, კონსტრუქტივისტები, ზაუმნიკები და იმართება შემოქმედებითი საღამოები თუ საჯარო კითხვები.

არტისტულ კაბარეს საფუძველი ეყრება მე-19 საუკუნის ბოლოს, როდესაც მონმარტრზე იხსნება კაბარე Le Chat Noir. საქართველოში არტისტული კაფეები 1910 წლიდან ჩნდება („ძმური ნუგეში“, „ფარშევანგის კუდი“, „ფანტასტიკური სამიკიტნო“, „არგონავტა ნავი“, „ქიმერიონი“). ეს კაფეები ამ პერიოდის თბილისის კულტურული სივრცის ბუნებრივი და ლოგიკური ნაწილია. თბილისის არტისტული კაფეების კედლებს ქართველებთან ერთად, უცხოელი მხატვრები ხატავენ. „ფანტასტიკური დუქანი“ ლადო გუდიაშვილთან ერთად, ილია ზდანევიჩმაც მოხატა; „არგონავტა ნავს“ იმავე ლ. გუდიაშვილთან ერთად, კირილე ზდანევიჩი და ბაჟბეუკ-მელიკოვი ხატავს; ხოლო „ქიმერიონს“ ლ. გუდიაშვილსა

და დავით კაკაბაძესთან ერთად – სერგეი სუდეიკინი. „ქიმერიონი“ უნიკალური შემთხვევაა, ვინაიდან „ქიმერიონის“ გარდა, თითქმის სრული სახით დღეისთვის მხოლოდ პარიზის “La Coupole”-ის მხატვრობაა შემორჩენილი.

1920-იანი წლებიდან ქართულ თეატრში სცენის დაგეგმარების ახლებური, ექსპერიმენტული მეთოდები ჩნდება. ამ გზით, მხატვარ-დეკორატორის ფუნქციები მნიშვნელოვნად გაფართოვდა და ის რეჟისორის თანამოაზრედ იქცა. საკმარისია გავიხსენოთ პეტრე ოცხელის მიერ კინოფილმ “მფრინავი მღებავისთვის” შექმნილი ფუტურისტული დეკორაციები თუ კოსტიუმები. პეტრე ოცხელთან ერთად, ირაკლი გამრეკელი და სხვა ქართველი სცენოგრაფები ეცნობოდნენ დასავლურ სამყაროში მიმდინარე სახელოვნებო სიახლეებს. ერთ-ერთი სიახლე იყო პისკატორის თეატრი, რომლის შესახებაც გრიგოლ რობაქიძე წერდა. დროის და სივრცეების სიმულტანურობის ეს კონცეფცია, რომელიც მაყურებელს ერთგვარ ყოვლისმხედველ „უფროს ძმად“ აქცევდა, რამდენიმე წელიწადში ექსპერიმენტული ხელოვნების ირონიად იქცა, როდესაც საბჭოთა ხელისუფლებამ ყოვლისმხედველი „უფროსი ძმის“ როლი მოირგო. თითქოს კოტე მიქაბერიძის მიერ 1920-იანი წლების ბოლოს ფუტურისტული ესთეტიკით გადაღებული ფილმის, „ჩემი ბებიას“ წინასწარმეტყველება ახდა, როდესაც ფილმის მსგავსად, ტოტალიტარულმა სისტემამ სრულიად გააქრო შემოქმედებითი მუხტი და ინდივიდუალური თავისუფლება და ამავე ტოტალიტარული სახელმწიფოს მანქანის მექანიზმს დაუმორჩილა.

შენიშვნები:

1. გალაკტიონის პირველი კრებულის თვითონ სათაურიც კი – „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“, ერთი მხრივ, სწორედ რომანტიკული ასოციაციითაა გაჯერებული. ამ მხრივ შეგვიძლია გავიხსენოთ ჯონ კიტსის პოემა „იზაბელი ანუ ქოთანი რეჰანით“, სადაც ინგლისური რომანტიზმის ესთეტიკის კვალად, სიყვარულის და სიცოცხლის დასაბამად სიკვდილია მიჩნეული. მეორე მხრივ კი, თავის ქალის სიმბოლო ბაროკალურ ესთეტიკას და ჩრდილოური ბაროკოს ხანის მხატვრების ნატიურმორტებს უკავშირდება (სტენენიკი, ჟაკ დე გეინი და ა.შ.).

2. ყანწები, როგორც ფორმა, მოდერნისტულია, თავისი დახრილობით და „პოზით“, როგორც გუდაიშვილთანაა. ყანწის ირონიული კონოტაცია უკვე გვიანდელი პერიოდის უნდა იყოს, როცა ყანწი პროფანიზდა საბჭოთა ხანაში. საგულისხმოა ყანწის დახრილი ფორმის შედარება „გადაზნექილობის“ ესთეტიკასთან: „ქართული სიმბოლიზმისა და ბაროკოს ინტერტექსტობრივი ველის თანხვედრის კიდევ ერთი თავისებურებაა ისაა, რომ ფუტურიზმისაგან განსხვავებით (რაც იმთავითვე ჩანს “H₂SO₄“-ის თუნდაც ზედაპირულად გადათვალეიერებისას), რომელშიც სწორი ხაზებია კანონიზირებული, ბაროკოსა და ქართული სიმბოლიზმის დინამიურ სამყაროს სემიოზისის პროცესში უპირატესობა ხვეულ ტრაექტორიებს, სასრული ფორმიდან გაღწევის ილუზიის შემქმნელ დრეკად და გადაზნექილ ფორმებს ენიჭება:

გალაკტიონი: „თეთრ თოვლის ქვეშ სიზმრებს ნაჰყვა მთის გრეხილი, უხმო შორი“ („თეთრ თოვლის ქვეშ“, „საუკუნეთა შორი გრეხილი“ („ზვირთები რბიან“); „წელს გადაინვენს ხელი მინაში“ („გადაი“); „ქართო გადაზნექილი“ („დაღამდება ტყეში ოდეს“); „მას იტაცებდა ელვათა რკალი“ („გრიგალი“); „ყელი მელანდება გადასაკონელი“ („საღამო სოფლად“), „მე მისი წელი მეგონა თლილი ვენერას წელი“ („გრიგალი“), „მას საქართველომ გადაუზნიქა / ვერხვები შორი ალაზანისა“ („სტიროდა სული“), „ოდეს მკვლეელი შეღამებით / აღვად გაღიზნიქები“ („მწარე იავნანა“), „ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს / გადაზნექილი სიზმრების წელი“ („ალვები თოვლში“), „სევედება გედები მწუხრის / გედებს ცეცხლისკენ გადაღერილებს“ „დგება შემოდგომა“), „მსოფლიო ქაოსებს მზემ გადაუზნიქა / მსოფლიო შურისა და ნიშის საგები“ („კოსმიური ორკესტრი“), „სიმღერა სულით ემშვიდობება / გამამწკრივებულს ზღვისკენ წეროებს“ („ყანები), „ხიბლავდა გარეშემოს მინდვრების გადასოსნება“ („ეს გრიგალია სიახლის“). გეომეტრიული ხაზების ნაშლისა და გრეხილი ხაზებისაკენ გამოვლენილი ეს სწრაფვა ორნამენტალიზების პრინციპია, ოღონდ არა ორნამენტის განთავსება საგანზე, არამედ საგნის ორნამენტალიზება“ (ი. კენჭოშვილი. ქართული მოდერნიზმის ინტერტექსტი, „სჯანი“, XVI, 2015).

3. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. სტატიები: ზაზა შათირშვილის „სახელი გალაკტიონი“ (წიგნიდან: გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა, გამ.-ობა „ლოგოს პრესი“, თბილისი, 2004); ასევე, გალაკტიონის „ნიკორწმინდას“ შესახებ თ. დოიაშვილის სტატია „ფრთები და დიადემა“ (წიგნიდან: „მოტირალ-მოცინარი“, თბილისი, 2013), სადაც პარალელია ჰორაციუსის (exegi monumentum) და პუშკინთან.

4. ცალკე საკითხია სიზმრის და მისი ინტერპრეტაციის თემა მოდერ-ნისტულ ლიტერატურაში და მისი კავშირი ფროიდისეული სიზმრის თეორიასთან, რაც სიზმრების ინტერპრეტაციის საფუძველზე, ადამიანის არაცნობიერის წვდომას გულისხმობს.

5. ამ კონცეფციას, პარალელის სახით, შეგვიძლია მივაკვილოთ პაულ კლეეს ნახატი, Angelus Novus-ის ვალტერ ბენიამინისეულ ინტერპრეტაციაში („კლეეს აქვს ნახატი, სახელწოდებით Angelus Novus. მასზე გამოსახული ანგელოზი, რომელიც ისე გამოიყურება, თითქოს რაღაცასთან გამოსამშვიდობებლად ემზადება და სწორედ მას აკვირდება დაუჩინებოთ. თვალები ფართოდ აქვს გახელილი, პირი მომრგვალებული, ფრთები – გაშლილი. ასე უნდა გამოიყურებოდეს ისტორიის ანგელოზი. მისი მზერა მიმართულია წარსულისკენ. იქ, სადაც ჩვენთვის მომავალი მოვლენების ჯაჭვია, ის სრულ კატასტროფას ხედავს, რომელიც ნანგრევებს ნანგრევებზე უმატებს გამუდმებით და ყველაფერს მის ფეხებთან ახვავებს. ანგელოზის ნება რომ იყოს, აქ დარჩებოდა, მკვდრებისთვის სულის შთასაბერად და ნანგრევების აღსადგენად. მაგრამ სამოთხიდან მონაბერი ქარიშხალი მის ფრთებს ისეთი ძალით ავსებს, რომ მათ დაკეცვასაც ვერ ახერხებს. ქარი უღმობლად მიაქანებს მომავლისკენ, რომლისგანაც ზურგშექცევით დგას; ხოლო ამ დროს ნანგრევები მის წინ ხვავდება და ცას სწვდება. ის, რასაც პროგრესს ვუწოდებთ, არის კიდევ ეს ქარიშხალი“). თუ ორფეოსის მითში, სადაც ორფეოსის მიერ მზერის უკან, წარსულისკენ მიპყრობა სტაგნაციის მანიშნებელია და მის მომავალ მოსალოდნელ ბედნიერებას „აქვავებს“.

6. ამერიკის გალაკტიონისეული შეფასების თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საგულისხმობა გ. გაჩეჩილაძის წერილი „საქართველოს პოლიტიკური სტრატეგია ილია ჭავჭავაძის წერილის „ევროპის მილიტარობა და ამერიკის მერმისი“ – მიხედვით“: „XX საუკუნის 30-იან წლებში, როდესაც რუსეთი კომუნისტების იდეოლოგიით ფიქრობდა მსოფლიოს ჰეგემონობას, მან დაწერა სოც. რეალიზმის სიმულაციით გამსჭვალული, საქართველოსთვის წინასწარმეტყველური ლექსი „კოლხიდის დაბლობზე“. აქ აყვავდეს უნდა მთელი ფლორიდა./ბაღზე ბაღი გესალმება გორიდან./აქ ასეა, მალე აშრიადდება/ ფორთოხალის და ლიმონის ბაღები./დაიქროლებს სიო კალიფორნიის/და პალმების აინევა თაღები. რას ნიშნავს და ვის მიმართ არის აქ გამოყენებული ცნება-კოდები – „ბაღზე ბაღი გესალმება გორიდან“, „ფლორიდა“ და „სიო კალიფორნიის“ – მკითხველისთვის ადვილად აღსაქმელი სიმბოლოებია. ამ კოდების ადრესატია გორელი სტალინი (შემდეგ

გამოცემებში „ფლორიდა“ შეიცვალა სიტყვით – „ფლორითა“, ხოლო „კალიფორნიის“ ნაცვლად გაჩნდა: „დაიქროლებს სიო ჩვენი შვი ზღვის“. გ.გ.). (ილია ჭავჭავაძე გლობალიზაციის სათავეებთან. თბ., მნიგნობარი, 2013, გვ. 22-23).

დამონეშეპანი:

ბრეგაძე 2013: ბრეგაძე კ. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

ბრედშოუ ... 2006: ბრედშოუ დ., დეტმარი ქ. *Companion to Modernist Literature and Culture*. Blackwell Publishing, 2006

გამსახურდია 1983: გამსახურდია კ. “Declaratia pro mea!” გამსახურდია კ. *თბ-ზულებათა ათტომეული*. ტ. VII. თბილისი: 1983.

გაფრინდაშვილი 1924: გაფრინდაშვილი ვ. *ექსპრესიონისტული ლირიკა*. მნათობი, N 2. ტფილისი: 1924.

გაჩეჩილაძე 2013: გაჩეჩილაძე გ. *ილია ჭავჭავაძე გლობალიზაციის სათავეებთან* (კრებული). თბილისი: „მნიგნობარი“, 2013.

გროისი 2011: Groys, B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Verso, 2011.

დობორჯგინიძე 1962: დობორჯგინიძე ბ. *ბუნება და ადამიანი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში*. თბილისი: 1962.

დოიაშვილი 2013: დოიაშვილი თ. *მოტირალ-მოცინარი*. თბილისი: 2013.

კაკაბაძე 1924: კაკაბაძე დ. *სივრცის ორნამირი კონცეფცია* (აღმოსავლეთი და დასავლეთი). Buletin de l'effort Moderne, N 21. 1924.

კენჭოშვილი 2015: კენჭოშვილი ი. „ქართული მოდერნიზმის ინტერტექსტი“. *სჯანი*. 16. თბილისი: 2015.

ლოტმანი 2002: Лотман Ю. М. *История и типология русской культуры. Повторяемость и уникальность в механизме культуры*. С.-Петербург: «Искусство СПб», 2002.

მაგაროტო 1982: *L'Avanguardia a Tiflis*. Edited by Luigi Magarotto et al. Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1982.

მილორავა 2003: მილორავა ი. „სახე და ნიღბი“. *თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით* (გრიგოლ რობაქიძისადმი მიძღვნილი კრებული). თბილისი: 2003.

ნიკოლსკაია 1982: Nikolskaya, T. *Avanguardia a Tiflis*. 1982.

ნიცშე 1954: Nietzsche. *The Birth of Tragedy*. New York: Doubleday, 1954.

პაიჭაძე : პაიჭაძე თ. *მოდერნისტული მოდელების გააზრებისათვის ქართულ შემოქმედებით სივრცეში* (http://www.georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=90%3A2011-12-08-16-19-47&catid=42%3A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka).

რობაქიძე 1918: რობაქიძე გრ. *ქართული მოდერნიზმი* (რუს. ენაზე). Ars, № 1, 1918.

რობაქიძე 1992: რობაქიძე გრ. „ქართული რენესანსი“. გაზ.: „ლიტერატურული საქართველო“. 14 თებერვალი, 1992.

რობერტსი 2002: რობერტსი ს.ე. *გურჯიევი საქართველოში*. კრიტიკიუმი, № 6, 2002.

ტაბიძე 1920: ტაბიძე ტ. „მანიფესტი აზიას“. გაზ. „ბარრიკადი“. ტფილისი: 1920.

ყიფიანი: ყიფიანი ნ. *ქართული მოდერნიზმი (შესავალი)* (<http://www.modernism.ge/index.php?lang=geo>)

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა*. თბილისი: „ლოგოს პრესი“, 2004.

ჩაგინი 1982: Чагин, А.И. «От «Фантастического кабачка» – до кафе «Порт-Рояль»». 1982.

წიფურია 2012: წიფურია ბ. „ცისფერი ყანნები“ და ავანგარდი“. *კრებული – „ედღენება ცისფერყანნელების ხსოვნას“*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

სოციალისტური რეალიზმი როგორც დისკურსი

პროცესის კლასიკური გაგებით, სოციალისტური რეალიზმი იყო საბჭოთა სახელმწიფოს კულტურული სტრატეგია, რომელიც ითვალისწინებდა ხელოვანთა ჩართვას კომუნიზმის მშენებლობის საქმის წარმართვაში. ეს იყო სახელმწიფოს მმართველ წრეებში მოფიქრებული სახელოვნებო თეორია, დაფუძნებული კომუნიზმის მთავარი იდეოლოგიის, ლენინის ცნობილ სტატიაზე „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, რომელიც 1905 წელს გამოიცა და ერთგვარ სახელმძღვანელოდ იქცა. სწორედ მასში იყო წარმოჩენილი და დამუშავებული იდეა, რომ ხელოვნება და, კერძოდ, ლიტერატურა და ლიტერატურული კრიტიკა პარტიული უნდა ყოფილიყო. „ლენინმა ამხილა ბურჟუაზიის იდეოლოგთა მცდელობა, განეხილათ ლიტერატურა და ხელოვნება, როგორც „უტენდენციო“, „ზეკლასობრივი“ მოვლენა, წაერთმიათ მათთვის იდეური მიზანსწრაფვა და დაეყენებინათ ისინი საზოგადოებრივი ცხოვრების რთული სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების მიღმა. ლენინი ლიტერატურას განიხილავდა არა როგორც კერძო მოვლენას, ინდივიდუალურ საქმეს, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს პროლეტარიატის ბრძოლასთან, რევოლუციის ამოცანებთან, არამედ – პირიქით, ლიტერატურა და ხელოვნება მას მიაჩნდა პროლეტარიატის საერთო საქმის ორგანულ ნაწილად, ერთი მთლიანი, დიდი სოციალ-დემოკრატიული მექანიზმის „ბორბლად“ და „ხრახნად“. ამიტომ მოითხოვდა ლენინი: „მოგაწყობთ უდიდესი, მრავალმხრივი, მრავალსახოვანი ლიტერატურული საქმე, მჭიდროდ და განუყრელად დაკავშირებული სოციალ-დემოკრატიულ მუშათა მოძრაობასთან“ (ქართული ლიტერატურის ისტორია 1982: 403). ამ ყოველივეს მთავარი მიზანი კი ის იყო, რომ სახელმწიფოს იდეოლოგიურ ჩარჩოებში მოექცია ხელოვანი. ეს პროცესი დაიწყო რუსეთში რევოლუციური ბრძოლების გააქტიურებისთანავე, შემდეგ, როდესაც ბოლშევიკებმა გაიმარჯვეს, უფრო ყოვლისმომცველი გახდა და საბჭოთა სახელმწიფოს ჩამოყალიბების თანავე მთავარ საყრდენად იქცა. თუმცა, თვითონ ტერმინი ცოტა მოგვიანებით შეიქმნა და

დამკვიდრდა, როდესაც გამოიკვეთა კომუნისტური იდეოლოგიის უალტერნატივობა, ოპოზიციური ძალების სრული ლიკვიდაციის, რეპრესიების წყალობით.

1932 წლის 23 აპრილს სახელმწიფომ გამოსცა დადგენილება სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ, რომლის მიხედვითაც, ყოველგვარი მიმდინარეობა, (მათ შორის, სახელმწიფოს კურსის აქტიური მხარდამჭერი, პროლეტარული ასოციაცია, რომლის წევრებიც ოპოზიციონერების მიმართ მკაცრი კრიტიკითა და სიძულვილით გამოირჩეოდნენ), კანონგარეშე გამოცხადდა და აიკრძალა. ყველა მწერალი უნდა გაერთიანებულიყო საბჭოთა მწერლების ერთიან კავშირში და მონაწილეობა მიეღო სოციალიზმის მშენებლობაში. ამგვარად, საბჭოთა მთავრობამ მწერლობა (და ხელოვნება, ზოგადად) აქცია სახელისუფლებო სტრუქტურების ნაწილად, იდეოლოგიურ იარაღად, კომუნისტური იდეალების მთავარ პროპაგანდისტად. საბჭოთა კავშირის ყველა რესპუბლიკაში მწერალთა კავშირები გახდა ერთგვარი პოლიტიკური ორგანიზაციები, რომელთაც უნდა გაეკონტროლებინათ მხატვრული პროდუქცია. მათ მხარს უმაგრებდა საგანგებოდ შექმნილი საცენზურო ორგანიზაციები, რომლებიც დასაბეჭდად არ აძლევდნენ ნებართვას იმ მხატვრულ ნაწარმოებებს, რომლებშიც რაიმე ტიპის ოპოზიციური ან ხელისუფლებისთვის მიუღებელი აზრი იყო გატარებული.

1932 წლის მაისში, ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებით, მაქსიმ გორკის თავმჯდომარეობით შეიქმნა საორგანიზაციო კომიტეტი, რომელსაც დაევალა სრულიად საკავშირო მწერალთა პირველი ყრილობის მომზადება. ივლისში ჩატარდა ეს სხდომა, რომელზეც მოხსენებით გამოვიდა მწერალი ალექსანდრე ფადეევი. მის მოხსენებაში ყურადღება გამახვილებული იყო იმაზე, რომ მწერლები სახელმწიფოს უნდა დახმარებოდნენ დასახული გეგმების განხორციელებაში. ამის შემდეგ შეიქმნა სამწერლობო ბრიგადები, რომელთაც უნდა შეესწავლათ როგორი მდგომარეობა იყო რესპუბლიკებში მწერალთა და სახელმწიფოს ურთიერთობის თვალსაზრისით.

საბჭოთა ხელისუფლების მაღალ ეშელონებში ხედავდნენ, რომ საჭირო იყო ერთიანი პლატფორმის შემუშავება, საბჭოთა ლიტე-

რატურის საერთო პრინციპების შექმნა. ისინი ითვალისწინებდნენ იმ მთავარ დირექტივებს, რომლებიც ჩამოყალიბებულ იყო ლენინის ზემოთ ნახსენებ სტატიაში „ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი“. სწორედ ამ მიზნით 1932 წლის 22 ოქტომბერს მაქსიმ გორკის ბინაზე მწერლები და პარტიული მუშაკები ერთმანეთს შეხვდნენ. საბჭოთა მწერლების შემოქმედებითი მეთოდის შესახებ გამართულ კამათში სხვადასხვა თვალსაზრისი გამოიკვეთა იმის თაობაზე, თუ რა უნდა ყოფილიყო ახალი მეთოდის სახელწოდება. დასახელდა შემდეგი: „დიალექტიკური მატერიალიზმი“, „ტენდენციური რეალიზმი“, „კომუნისტური რეალიზმი“, „კამათში სტალინი ჩაერია და ურჩია მწერლებს, პოლიტიკური ტერმინებით არ განესაზღვრათ საბჭოთა მწერლობის მეთოდი. მწერალი უნდა იცნობდეს მარქსიზმ-ლენინიზმს, როგორც მოძღვრებას და იყენებდეს თავის მუშაობაში. მწერლობა მაინც ცხოვრების სინამდვილის ასახვას გულისხმობს – ჩვენი სოციალისტური სინამდვილის სიმართლით, შეულამაზებლად და დაუმახინჯებლად ასახვას. გორკის შემოქმედების მაგალითზე, სტალინმა დაასკვნა: ხომ არ შეიძლება ჩვენი ახალი ტიპის მწერლობას ეწოდოს სოციალისტური რეალიზმი? ეს წინადადება მიღებულ იქნა. 1932 წლის 24 ოქტომბერს საორგანიზაციო კომიტეტის გაფართოებულმა სხდომამ მიიღო დადგენილება: საბჭოთა მწერლობის შემოქმედებით მეთოდად აღიარებულ იქნას სოციალისტური რეალიზმი“ (ჭილაია 1986: 237). ეს ტერმინი „სოციალისტური რეალიზმი“ რამდენიმე თვით ადრე, კერძოდ, 1932 წლის 23 მაისს ი. გრონსკიმ ახსენა „ლიტერატურული გაზეთში“ (ლიტერატურული ენციკლოპედია 2001:1011).

1933 წლის 12 თებერვალს ანტონ ლუნაჩარსკიმ სსრკ საბჭოთა მწერლების საორგანიზაციო კომიტეტის მე-2 პლენუმზე წაიკითხა მოხსენება „სოციალისტური რეალიზმი“, რომელშიც მწყობრად წარმოჩნდა ამ მეთოდის რაობა და პრინციპები. მან ისაუბრა ხელოვნების დიდ სოციალურ ძალაზე ყველა ეპოქაში, აღნიშნა, რომ მარქსისტულმა ხელოვნებამ ცოდნეობამ და ლიტერატურათმცოდნეობამ უარყო „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, როგორც ყალბი, ცხოვრებისაგან დაშორებული პრინციპი: „ჩვენი დრო არის სოციალიზმისთვის, კაცობრიობის ნათელი მომავლისთვის გმირული ბრძოლისა უღირსებო წარსულის წინააღმდეგ, რომელიც ისე

ეჭიდება ანმყოს, როგორც მკვდარი ცოცხალს“ (ლუნაჩარსკი 1933: 1). მან მოიხმო მარქსის თვალსაზრისი, რომ სინამდვილე არა მხოლოდ უნდა შევიცნოთ, არამედ გარდავემნათ. მან, აგრეთვე, მიმოიხილა ბურჟუაზიული ხელოვნების რეალიზმი – უარყოფელი, რომანტიკული, ნატურალისტური, სტატიკური და სხვ. მისი აზრით, სოციალისტური რეალიზმი რეალობას აღიქვამს, როგორც განვითარების პროცესში მყოფს, როგორც მოძრაობას, რომელიც მიმდინარეობს მოწინააღმდეგეებთან ბრძოლაში. ის არა მხოლოდ არ არის სტატიკური, არამედ არც ფატალისტურია: ის თავს სწორედ ამ განვითარებაში პოულობს, ის განსაზღვრავს თავის კლასობრივ მდგომარეობას, თავის მიკუთვნებულობას ცნობილ კლასთან, ან გზას ამ კლასისკენ, ის საკუთარ თავს განსაზღვრავს, როგორც აქტიურ ძალას, რომელიც მიისწრაფვის იმისკენ, რომ პროცესი წარიმართოს სწორედ ასე და არა სხვაგვარად. ის გამოხატავს ისტორიულ პროცესს, რომელიც განსაზღვრავს მის მსვლელობას. ჭეშმარიტი რევოლუციური სოციალისტური რეალისტი – ეს არის ადამიანი, ემოციურად დაძაბული და სწორედ ეს აძლევს მის ხელოვნებას ცეცხლსა და ფერების სიმკვეთრეს“ (ლუნაჩარსკი 1933: 3). მისი აზრით, დიადი პოლიტიკური ბელადის აღწერა – ეს არის გრანდიოზული ამოცანა, რომლის განხორციელებასაც სჭირდება მსოფლმხედველობის მაღალი დონე და დიდი ტალანტი: „დიდმა მწერალმა უნდა ასახოს კოლექტივები, როგორც სინთეტური სახეები. ჩვენ არ გვაქვს მიზეზი, რომ უარვყოთ ჩვენი მხატვრული გზის პროგნოზი. გაიხსენეთ, რა თქვა ლენინმა: არ ვარგა ის კომუნისტი, რომელსაც ოცნება არ შეუძლია“ (ლუნაჩარსკი 1933: 3).

ასე იქმნებოდა ლექსები, მოთხრობები და რომანები ლენინზე, სტალინზე, ბერიაზე და კომუნიზმის სხვა ბელადებზე. ამგვარი „დაკვეთების“ შესრულება, სამწუხაროდ, ნიჭიერ შემოქმედთაც უწევდათ.

აკაკი ბაქრაძემ ზედმიწევნით და ზუსტად წარმოაჩინა სოციალისტური რეალიზმის თეორიისა და სტრატეგიის არსი თავის ნიგნში „მწერლობის მოთვინიერება“ (რომელსაც ჯერ ლექციების სახით კითხულობდა უნივერსიტეტში, ხოლო 1990 წელს შესაძლებელი გახდა მისი ნიგნად გამოცემა). ავტორი ამ ნიგნში ქართველ ხელოვანთა მტანჯველ გაორებას შესანიშნავად წარმოაჩენს: „ლადო

გუდიაშვილს ერთხელ გრიგოლ რობაქიძის პორტრეტი დაუხატავს. ტიციან ტაბიძის სიტყვით, „ეს არის უდიდესი, რაც შეუქმნია ლადო გუდიაშვილს. გრიგოლ რობაქიძე არწივის თავით, რომელსაც გადმოსდის ტვინი ბალღამივით და შუბლი შედრეკია ისე, თითქო მაცხოვარს ჩასცეს ლახვარი“. „გრიგოლ რობაქიძის წინააღმდეგ პამფლეტი „გველის პერანგოსანი“ დანერა კომუნისტმა პუბლიცისტმა გრიგოლ მუშიშვილმა. ეს წიგნი მხატვრულად ლადო გუდიაშვილმა გააფორმა. მხატვარმა გრიგოლ რობაქიძის თავს ქვეწარმავლის ტანი გამოაბა და მწერალი გველად გამოიყვანა. როდის იყო გულწრფელი გუდიაშვილი? როცა არწივისთავიანი რობაქიძე დახატა, თუ მაშინ, როცა გველისტანიანი გამოსახა?! რა თქმა უნდა, მხატვარმა თავისი გულისნადები მაშინ გამოთქვა, როცა არწივისთავიანი მწერალი დახატა, ხოლო როცა გველისტანიანი გრიგოლ რობაქიძე გამოსახა, მაშინ კომპარტიის განკარგულებას ასრულებდა – სხვა გამოსავალი იმ დროს არ ჰქონდა. მისი სიცოცხლეც ბენჯზე ეკიდა. როგორმე თავი უნდა გადაერჩინა. თვითონ გრ. მუშიშვილის ბედიც ნათლად გვეუბნება, რა მძიმე იყო ყოველი ადამიანის ცხოვრება. გრიგოლ მუშიშვილი ადრე სოციალ-ფედერალისტი იყო. მერე ბოლშევიკების ბანაკში გადაბარგდა. პროლეტარიატისათვის ერთგულების დამტკიცება გვარის შეცვლითაც გადაწყვიტა. ნამდვილი გვარი – ხოფერია – მუშიშვილად შეიცვალა, მუშათა კლასის პატივისცემის ნიშნად. სხვებსაც მოუწოდებდა აქეთკენ. „ეული! – საყვედურობდა გრ. მუშიშვილი სანდრო ეულს – როგორ შეიძლება პროლეტარული პოეტი ეული, ე. ი. განმარტოებული, განცალკევებული, გარიყული იყოს პროლეტარიატის დიქტატურის პირობებში. ნ. ზომლეთელსაც და ეულსაც აქვთ საუცხოვო ნამდვილი გვარი „პროლეტარული ბუნების“: ქურიძე. ქურა ქარხნის ელემენტია და დიდი ფიქრია საჭირო, ნამდვილი გვარი კი არა, ანალოგიური ფსევდონიმი გამოიგონო მწერალმა“. მაინც არაფერმა უშველა. 1937 წლის 17 აგვისტოს საქართველოს მწერალთა კავშირის კრებაზე ითქვა: „გრ. მუშიშვილი გამჟღავნებულ იქნა, როგორც ხალხის მტერი, ჯაშუშური და დივერსანტული ბანდის მონაწილე“. იგი გაანადგურეს. არის დრო, როცა მთელი ერი მიეცემა სასონარკვეთილებას, აღარავის სჯერა სამართლიანობის, პატიოსნების, კეთილსინდისიერების და მხოლოდ საკუთარ ტყავს უფრთხილდება ადამიანი. ასეთია

ბაკალავრის დიპლომი

შენიშვნები ლიტერატურაზე

ბაკალავრის დიპლომი

ტფილისი — 1929

ა ვ ტ ო ო ო ს ა ბ ა ე

მალე დარბია ქართული კრიტიკული ლიტერატურა.
არ მოვეუბოცხე მხატვრული მწერლობის მარტახსტული ვაზ-
ხიდე.

ესადა, ეს ჩვენი კულტურული მემკობის დიდი ნაკლია.
მართალია, უკვე ვამოცა ჩამდინებ კრიტიკული მართობი.
სამწუბაროთ, ამ გამოცემებს მხატვრულ ლიტერატურაზე მწი-
ვნიდოვანი კვალი არ დამწნივია.

ჩვენი აზრით, ამის მიზეზია „თეორიული მოუწიფებლობა“:
სტრიქული კრიტიკული ნაწარმოები სთინადო თეორიულ ფუძეს
უწიო დამტაროს, თეორიულად დასბუოდეს.

ეს თეორია მარტახში, დენსინში.
ჩვენი მხატვრული კრიტიკა, სეროოდ, მოკლებულია სთა-
ნადო თეორიულ დირსებს.

ამიტომაც „მიდის-მიდის, კვდის არ ამწივს“.
საჭიროა მხატვრული კრიტიკის თეორიული რეკონსტრუქციამ
„ლიტერატურული შენაშენების“ ამ რეკონსტრუქციის საჭირო-
ბის წამოცენება — და მებო არაფერია, მას არ ამხიოდეს არავითარი
პირტბენი.

ვეტბით მიდლიო მოციერო ლიტერატურულ პიბიდებს.
თბიუ ვაკერით, ჩასაკვარკულია წერალი პირველად „სთიბში“
დათბებდა, სუეცადურია მართობი — ამ ვერწადის თბილდობამ და-
კავწობებია.

ამით ამხინება „შენაშენების“ ფრაგმენტული ხასობით.
ფეტიქობით, ბროწებია ამ ხასობაც მაინც საქობი სარკვებლობას
მოუტბანს მოკბედებს.

კომუნისტების დიქტატურის ეპოქა. ამ ეპოქაში გაბატონებულმა ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპმა ჩამოაყალიბა მწერლის ახალი ტიპი – მწერალი-ფლუგერი, რომელიც პოლიტიკური ქარის მიმართულებით ტრიალებს და ცხოვრობს დევიზით – აბა, ჩემო მანასეო, ხან ისე და ხან ასეო“ (ბაქრაძე 1990: 40).

1934 წლის 17 აგვისტოს მოსკოვში გაიხსნა საბჭოთა მწერლების I ყრილობა, რომელზეც მთავარი მოხსენებით მაქსიმ გორკი გამოვიდა. ამ მოხსენებაში მან ჩამოაყალიბა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპები. ამას მოჰყვა პრესაში წერილების გამოქვეყნება, რომლებშიც ახსნილ-განმარტებული იყო, თუ კონკრეტულად რას გულისხმობდა ეს ახალი მეთოდი. უპირველესად, ეს უნდა ყოფილიყო ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნება. ლიტერატურას უნდა გამოეხატა საბჭოთა სახელმწიფოს მშენებლობაში ჩართული ადამიანი, კოლმეურნეობებისა და სხვა საბჭოთა ორგანიზაციული სტრუქტურების საქმიანობა. მისი მიზანი უნდა ყოფილიყო შეექმნა ახალი ადამიანი – Homo Sovietikus (ეს ტერმინი მოგვიანებით გაჩნდა საბჭოთა რეჟიმის ოპოზიციონერთა წრეში. უფრო ადრე კი, 1918 წელს ფილოსოფოსმა სერგეი ბულგაკოვმა თავის ნიგნში „ღმერთების ნადიმზე“ გამოიყენა ტერმინი homo Socialisticus რევოლუციონერი ჯარისკაცების მიმართ). როგორც სტალინს უყვარდა თქმა, მწერლები იყვნენ „სულის ინჟინრები“ და მათ შეეძლოთ ამ ახალი ადამიანის იდეოლოგიური ჩამოყალიბება. მწერლობას უნდა გამოეხატა ახალი გმირული სულისკვეთება, თუმცა ნეგატიური მოვლენებისთვისაც უნდა მიექცია ყურადღება და აესახა საზოგადოების მანკიერებანი, წარმოეჩინა ის ფაქტორები და ადამიანები, რომლებიც ხელს უშლიდნენ სოციალიზმის მშენებლობას, ემხილებინა კაპიტალისტური, ბურჟუაზიული ხელოვნების ანტიჰუმანური, ანტიხალხური, ფორმალისტური მანკიერებანი. „სოციალისტური რეალიზმის მწერლობა კლასიკურ მწერლობას უნდა გაჯიბრებოდა, როგორც ახალი ტიპის ნოვატორული მწერლობა. ერთი მხრივ, ყოველგვარი პრიმიტივიზმისა და ტრაფარეტის, მეორე მხრივ, ფორმალისტურ ჟონგლიორობასთან წინააღმდეგ ბრძოლაში უნდა განვითარებულიყო თვისობრივად სრულიად ახალი ტიპის მწერლობა. შრომით, ოფლით, წვალებით, შიმშილით, გაჭირვებათა გმირული გადალახვით შექმნილ და აშენ-

ებულ სოციალისტურ საზოგადოებას მისი შესაფერისი მხატვრული ძალისა და ენერჯის ნაწარმოები უნდა შეექმნა და შექმნა კიდეც“ (ჭილაია 1986: 244).

სოციალისტური რეალიზმის, როგორც დისკურსის, პრინციპები ასე ჩამოყალიბდა:

1. პარტიულობა (იდეურობა);
2. ხალხურობა;
3. ისტორიული ოპტიმიზმი;
4. სოციალისტური ჰუმანიზმი;
5. ინტერნაციონალიზმი.

ამგვარად, მთელ საბჭოთა კავშირში დაიწყო ტოტალური კონტროლი მწერლობისა, შექმნა ერთგვარი ჩარჩოები, რომლებიც ყველა მწერალს უნდა გაეთვალისწინებინა. რა თქმა უნდა, ეს იყო შემოქმედის თავისუფლების შეზღუდვა, მაგრამ წინააღმდეგობა სიცოცხლისთვის სარისკო იყო. აკაკი ბაქრაძე კონსტანტინე გამსახურდიაზე, რომელმაც „ბელადი“ დაწერა, წერდა: „ამიტომაც ზოგი ნებითა და ზოგი უნებურად ჩაერთო ამ ყალბ, ერზაცკულტურის შექმნის პროცესში, მათ შორის ცნობილი და ნიჭიერი მწერლებიც. თუ შემოქმედს სურდა, რომ მისი ნაწერები დაებეჭდათ, თუ სურდა, რომ მიეღო ჰონორარი და ეცხოვრა, მაშინ ის უნდა დამორჩილებოდა ახალ წეს-კანონებს, თუ არადა, ემუქრებოდა საზოგადოებისგან გარიყვა, დაპატიმრება და დასჯა“ (ბაქრაძე 1990: 121).

ასე დაიწერა უამრავი ტექსტი, რომლებსაც საერთო არაფერი ჰქონდათ მხატვრულობასთან: კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „ძირს სიმინდის რესპუბლიკა“ (შემდეგ რომ „კოლხეთის ცისკარი“ ეწოდა), გრიგოლ აბაშიძის პოემა „ძღვევის ქედი“ და სხვ. ფართო გასაქანი მიეცა პანეგირიკულ-პროპაგანდისტულ ლიტერატურას. სოციალისტურმა ლიტმცოდნეობამ და კრიტიკამ კი დაიწყო კლასიკოს მწერალთა შემოქმედების იმგვარი ანალიზი, რომ ისინი საბჭოთა კონტექსტში მოექცია. დაიწყო სოციალისტური რეალიზმის თარგზე მოჭრილი ლიტერატურის ისტორიის „გადაწერა“.

შექმნა საგანგებო ბრიგადები მწერლებისა, რომლებიც მიდიოდნენ სხვადასხვა რესპუბლიკაში, ათვალერებდნენ მშენებლობებს, კოლმეურნეობებს და შემდეგ წერდნენ ყოველივე ამის შესახებ. ამან გამოიწვია ის, რომ იქმნებოდა ყალბი პათოსით გამ-

სტვალული უხარისხო ლიტერატურა. ლენინზე, სტალინზე, ბერიასა თუ სხვა პარტიულ მუშაკებზე შექმნილი სახობო ლექსები მხოლოდ დროის კონკრეტული მონაკვეთისთვის იყო გათვალისწინებული. დღევანდელი გადასახედიდან ამ ტიპის ლიტერატურა აღიქმება, როგორც მაკულატურა, რომელიც ვერანაირ კრიტიკას ვერ უძლებს. „კონსტანტინე გამსახურდია მოგზაურობს უკრაინაში და ქმნის სოციალისტური უკრაინის საგალობელ ჰიმნს „უკრაინის თემიდას“, ტიცვიან ტაბიძე მოგზაურობს საბჭოთა სომხეთში და წერს ლექსებსა და ნარკვევების ციკლს „სომხეთზე“. ასევე, კონსტანტინე ლორთქიფანიძე – „ბელორუსულ მოთხრობებს“, რაჟდენ გვეტაძე – „ბელორუსულ ნოველებს“ და სხვ. (ჭილაია 1986: 241).

გიორგი ლეონიძე წერს პოემას „სტალინი. ბავშვობა და ყრმობა“, გალაკტიონ ტაბიძე ლექსს – „იდეა“. თითქმის ყველა ქართველი მწერალი, დღემდე ცნობილი თუ უცნობი, ჩაება ამ რიტუალურ ფერხულში, რომელსაც საბჭოთა სახელმწიფოს იდეოლოგიური კურსი – კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის პერსპექტივები მხატვრული სიტყვით უნდა წარმოეჩინა და ხალხი მიზნის მიღწევაში დაერწმუნებინა.

ერის სულს უპირატესად ხელოვანი, შემოქმედი გამოავლენს, ამიტომაც გრიგოლ რობაქიძემ რომან „ჩაკლულ სულში“ ბოლშევიკური ექსპერიმენტის (საბჭოთა ადამიანის გამოყვანას რომ ითვალისწინებდა) სუბიექტად, ერთგვარ ცდისპირად თამაზ ენგური, მწერალი წარმოაჩინა, ერთი შეხედვით, იოლად რომ არ უნდა დაჰყოლოდა ექსპერიმენტატორებს. საბჭოთა საქართველოდან გაქცეულმა რობაქიძემ ეს რომანი 1932 წელს გერმანულ ენაზე დაწერა და 1933 წ. იენაში გამოაქვეყნა. როგორც რობაქიძე წერს რომანის ბოლოსიტყვაობაში, მან ამ რომანში წარმოაჩინა „ბოლშევიზმის ქვესკნელური გამხრწნელი ძალა მის ატმოსფერულ ზემოქმედებაში“ (რობაქიძე 1991: 155). რომანში იხატება, როგორ ჩაუკლავენ ადამიანებს სულს და როგორ აქცევენ ზომბებად. სახიფათო და საშიში ის იყო, რომ მწერალი ხედავდა, არ არსებობდა ძალა, რომელიც ამ დემონურ იდეოლოგიას წინ აღუდგებოდა. ეს რომანი ქართულ ენაზე მხოლოდ 1991 წელს გამოქვეყნდა.

ძალმომრეობაზე აგებული სახელმწიფო ფეოდორ დოსტოევისკიმ XIX საუკუნის 70-იან წლებში გამოცემულ რომან „ემმაკნში“

წარმოაჩინა და საზოგადოებას მოახლოებული წითელი საფრთხე ამცნო. წიგნს წამძღვარებული აქვს ლუკას სახარებიდან ის ეპიზოდი, როდესაც იესო ქრისტე სნეულის სხეულიდან განდევნის ეშმაკებს. რომანის პერსონაჟი სტეფან ტროფიმოვიჩი ასე „განმარტავს“ ამ იგავს: „ეს ეშმაკი, გამოსულნი სნეულისაგან და შესულნი ღორებში, – ეს სულ მუნუკები და წყლულებია, უწმინდურება და სიბინძურე, ეშმაკი და ეშმაკეულნი... ეს უწმინდურება, მთელი ეს სიბილწე... ეს ჩვენ ვართ... გაგიჟებულნი, გაცოფებულნი გადავეშვებით კბოდეა მას და მოვიშთვებით“ (დოსტოევსკი 1990: 2).

გრიგოლ რობაქიძე თავისი რომანით შეეხმინა დოსტოევსკის და მანაც რევოლუცია ეშმაკეულად წარმოაჩინა, გასაბჭოებული საქართველო კი სნეულებაშეყრილად, რომლის სხეულიდან ეშმაკებს, რევოლუციონერებს ღმერთი, ე.ი. დიდი რწმენა განდევნიდა.

როგორ განხორციელდა დოსტოევსკის „ეშმაკში“ დახატული საზოგადოების „მოდელი“ გასაბჭოებულ საქართველოში და როგორ აისახა ეს რობაქიძის რომანში?

1. „ჯაშუშობა ახლა ატმოსფერული მოვლენაა და გამორიცხული არ არის, რომ თვით ასტრალურმა სხეულებმაც ჯაშუშობა დაიწყონ“. „უნდობლობა და შიში ბატონობდა“. „მასებს შიში იპყრობდა, ვერავინ ბედავდა მეორისთვის სახეში შეხედვას“ (რობაქიძე 1991: 87).

2. დესპოტიზმი შეცვალა დიქტატურამ. „არავინ იყო თავისუფალი, ყველა საკუთარ თავს ადანაშაულებდა. მხოლოდ ერთი ახსნა არსებობდა: მონანიება, თვითმხილება და დანაშაულის აღიარება ეპიდემიასავით მოედო მთელ საბჭოეთს“ (რობაქიძე 1991: 87).

3. „ციცერონს ენას არ აჭრიან, კოპერნიკს არ სთხრიან თვალებს, არც შექსპირს ქოლავენ ქვებით, სამაგიეროდ, ციცერონმა მარქსისტულად უნდა ილაპარაკოს, კოპერნიკმა მატერიალისტურად ჭვრიტოს სამყარო, ხოლო შექსპირმა პროლეტარულად თხზას“ (რობაქიძე 1991: 88). ასე, ძალადობით პროლეტარულად ათხზვევინებდნენ დღეს ჩვენთვის ცნობილსა და აღიარებულ მწერლებს.

ბოლშევიკური იდეოლოგია თანმიმდევრული, მიზანმიმართული პოლიტიკით განდევნიდა ადამიანთა სულიდან, გულიდან და გონებიდან ღმერთს, რელიგიას ანაცვლებდა იდეოლოგიით.

ცალკეულნი კი ტანჯვის ფასად ინარჩუნებდნენ რწმენის ნაპერწკლებს. მთავარი პერსონაჟის, თამაზ ენგურის, გულშიც იფლეთება ღმერთი. ამ თემის სიღრმისა და ხატოვანების გასამძაფრებლად მწერალი შუამდინარულ მითოლოგიას მოიხმობს, კერძოდ, იშთარისა და თამუზის შესახებ მითს, რათა ბოროტებისა და სიკეთის ბრძოლა სიცოცხლის თანმდევ არქეტიპულ ძალებად წარმოაჩინოს.

მწერალს შემოქმედებაში უნდა დაეცვა მთავარი ხაზი, მომსახურებოდა ბოლშევიკურ რეჟიმს. „მთავარი ხაზის მიყოლის მზადყოფნა დროდადრო ფანტასტიკურ ზომებს აღწევდა. ერთმა ფიზიკოსმა განუცხადა კოლეგას: „მას შემდეგ, რაც ამხანაგ სტალინის ბოლო თეზისები მივუყენე ფიზიკას, ჩემთვის ბევრი რამ საოცრად ნათელი შეიქმნა“. კოლეგამ გაოგნებულმა შეხედა, მაგრამ თვითონაც დაფიქრდა, მართლაც ნაყოფიერი ხომ არ იქნებოდა ამ თეზისების გამოყენება და მხოლოდ გაურკვეველი „ჰმ“ ჩაიბურღლუნა. საკვირველი ეს იყო: ფიზიკოსს, მართლაც, სჯეროდა თავისი სიტყვებისა. შეკითხვაზე, თუ რომელ წიგნებს კითხულობდა უპირატესად, ერთმა პოეტმა დამცინავად მიუგო: „წიგნებს? წიგნებს საერთოდ არ ვკითხულობ, განა უკეთესი საკითხავი არ მოიპოვება?! ცენტრალური კომიტეტის ნებისმიერი სხდომის სტენოგრამასავით წარმტაც და საინტერესო რასმე ვერც შეჰყრაზადას ზღაპრებში პოევებთ, ვერც რობინზონის დღიურებში“... ხსენებულ სხდომებზე მართლაც შეუდარებელი ფანტასტიკა მეფობდა. ერთმა მკვლევარმა „ფეოდალური ჟღერადობები“ აღმოაჩინა ბახისა და ბეთჰოვენის მუსიკაში. მეორემ „ბურჟუაზიულ პასაჟებს“ მიაგნო ვაგნერის ოპერებში. მესამემ საკითხი დასვა, გოგენის ფერებში საფრანგეთის კოლონიური პოლიტიკა ხომ არ ცნაურდებო. მეოთხე, თავის მხრივ, მძიმე ინდუსტრიის ეპოქას ჭვრეტდა სეზანის ტილოებში. მეხუთე პროლეტარულ მეტაფორებს აგროვებდა. ხუთივე ბეჯითად ინვალებდა თავს უზარმაზარი დიაგრამების ხატვით და იაჰვეს სიტყვებს ადასტურებდა: „ოფლითა შენითა მოიპოვე პური შენი“ (რობაქიძე 1991: 87).

აკაკი ბაქრაძის აზრით, „კომპარტიამ ბეჯითად და მტკიცედ დაამკვიდრა ინტელექტუალური ექსპლუატაცია, როცა ადამიანს აიძულებენ ის ილაპარაკოს და წეროს, რაც მას არ სწამს და არ სჯერა“ (ბაქრაძე 1990: 67-68).

რობაქიძემ წერილში „სულის დაშლა“ კონსტანტინე გამსახურდიას 1939 წ. დაწერილი „დიდოსტატის მარჯვენა“ ჩათვალა ერთგვარ „დათმობად“. მისი აზრით, რომანში 1. მეფე „გაბითურებულია“ – რაა ის მეფე, რომელიც მონინააღმდგეის მოსაცილებლად ასეთ საშინელებას მიმართავს? 2. „გაბითურებულია“ ხატიც – რაა ის სათაყვანო ხატი, რომელსაც ასე ექცევიან და ასე იყენებენ? ბოლშევიკები, რასაკვირველია, გაიხარებენ, როცა რომანის ამ ადგილს წაიკითხავენ, ხოლო ქართველნი? ყოველ ქართველს ეს სცენა ისარივით მოხვდებოდა და მოხვდება გულში“ (რობაქიძე 1996: 54).

რობაქიძის აზრით, შესაძლოა რომელიმე ქართველი მეფე ვერ იდგა თავის მეფურ სიმაღლეზე; ამის მაგალითებსაც ვხედავთ საქართველოს ისტორიაში, „ხოლო აქ მალულად, თითქოს სუნთქვით, „ხელმწიფების“ იდეაც არის „გაკანრული“, ის იდეა, რომლითაც გამართულია „ცხოვრება ქართლისა“, მაგრამ ეს კიდეე არაფერი. თავიდათავი აქ ხატის შელახვაა. „სვეტიცხოველი“ საკრალური შუაგულია საქართველოს ისტორიისა და მისი ხატი სიმბოლური სახე ამ შუაგულის... და აი გამსახურდიას რომანში ეს ხატია შეგინებული. რელიგიური კულტი რომ განზე დავტოვოთ, ეს შეგინება ფსიქოლოგიურად მაინც ქეძაფივით მწველია. ეს არის ერთი მოკლე ეპიზოდი რომანში, გარნა ვიცით: ხშირად ერთს წვეთს სანამლავისა შეუძლია მონამლოს მთელი წყარო. აი, სადამდე მისულა გამსახურდიას „დათმობა... ამ დათმობით „მონამლა“ მან არა მხოლოდ თავისი წიგნი, არამედ თავისი თავიც. საბჭოეთის ატმოსფეროში რომ არ ეცხოვრა, ამ „დათმობას“ იგი არ დაუშვებდა და ვერც დაუშვებდა“ (რობაქიძე 1996: 55).

დაგლეჯილი ღმერთი – ეპოქის ურწმუნოებას ასეთი თავზარდამცემი მეტაფორით გამოხატავს მწერალი. ბოლშევიზმი თანმიმდევრულად ცდილობდა ადამიანთა გულებიდან რწმენის განდევნას, დევნიდა სასულიერო პირებს, იტაცებდა საეკლესიო ქონებას, ანგრევდა ტაძრებს.

რომანში მოთხრობილია: „საქართველოს ერთ კუთხეში კომკავშირლებმა სასწაულმოქმედ ხატზე მიიტანეს იერიში. საყდარში შეცვივდნენ, ერთმა დაამხო წმინდანის ხატი და ცოფისგან დაბრმავებული ფეხით ზედ შედგა. „აბა, დამსაჯოს თქვენმა ყოვლისშემძლე ხატმა!“ სახეში მიახალა უძრავად მიშტერებულ მღუფარე

გლახებს. ერთმა მოხუცმა გლახმა დაარღვია სიჩუმე, წყნარად მიუგო: „მეტი რალა გიყოს? უკვე გაუგიჟებიახარ და ეგ არის“. თამაზს გაუხარდა. მოხუცის გაურყენელ ტვინში, ჩანს, კიდევ მოქმედებდა თავისი მოდგმის გენი“ (რობაქიძე 1991: 11).

ბოლშევიზმი ცდილობდა ტექნიკური პროგრესი გამოეყენებინა სამყაროდან რწმენის განსაღვენად, თუმცა ეს პროცესი მიმდინარეობდა მთელ მსოფლიოში, მათ შორის, უპირველესად, ევროპასა და ამერიკაში, სადაც „არ კლავენ ღმერთს, იქ იგი თავისით კვდება“... „ახალი ადამიანი იბადება, უღმერთო, მისთვის არ არსებობს საიდუმლო. არავითარი რიდი, მონინება, არავითარი მისტიკა, შიშველი ყოფიერება, ნივთიერი: არსად მეტაფიზიკური“ (რობაქიძე 1991: 83). კომუნისტები ცდილობდნენ, რწმენა სიცრუით აეხსნათ. თვით მარქსის მიხედვით კი, ყოველი კულტი კანონზომიერად უნდა იყოს წარმოშობილი. კომუნიზმის იდეოლოგები რელიგიას ხალხის ოპიუმს უწოდებდნენ და ახალი კომუნისტები ამაოდ ცდილობდნენ მარქსის „კანონზომიერების“ „ოპიუმთან“ მორიგებას.

აკაკი ბაქრაძის აზრით, „კომუნისტური ახალი ადამიანი“ – უღირსებო კაცი – იგი კოლექტივის მოჯამაგირეა. ამ კოლექტივის სასარგებლოდ იგი დაუფიქრებლად მზად უნდა იყოს მკვლევობისთვისაც და მძარცველობისთვისაც. დაკარგული უნდა ჰქონდეს სინდისის ქენჯნის უნარიც“ (ბაქრაძე 1990: 167)

ასეთ ვითარებაში რა ემართება ხელოვანს? რომანის მიხედვით, იგი ჯამბაზს ემსგავსება, რადგან ცდილობს შენიღბოს სათქმელი, ბენვის ხიდზე გაიაროს: „ლიტერატურაში, თეატრში, კინოში – ყველგან მუშაითობდნენ, ყველა ცდილობდა, სწორად გაეგლო ბაგირზე. შესაფერის თემებს ეძებდნენ, ამგვარი ცდებისთვის უფრო გამოსაღვეს... გარკვეული ოსტატობა ჩამოყალიბდა, ერთგვარი აკრობატიკა...“ (რობაქიძე 1991: 95).

თვითონ გრიგოლ რობაქიძემ ვერ გაუძლო ამგვარ „მუშაითობას“ და უცხოეთში გააღწია. დანარჩენები კი, რომლებმაც ვერ დაიდგეს უღელი, ვერ ამოიდეს აღვირი, კომუნისტურმა ხელისუფლებამ დახვრიტა, გადაასახლა, პატიმრობაში ამოხადა სული, მათ შორის იყვნენ: ტიცვიან ტაბიძე, მიხეილ ჯავახიშვილი, ნიკოლო მინიშვილი, სანდრო ახმეტელი და სხვები.

აკაკი ბაქრაძემ „მწერლობის მოთვინიერების“ ერთ თავში, „განჯგონებულობა“ რომ ჰქვია, წარმოაჩინა, რომ კომუნისტების დამოკიდებულება მარქსიზმ-ლენინისადმი იყო რელიგიურის ანალოგიური, ისევე, როგორც ქრისტიანულ მწერლობას, კომუნისტურ ლიტერატურასაც აქვს აგიოგრაფიული ჟანრი. „კომუნისტურ აგიოგრაფიას ეკუთვნის ლენინიაც, სტალინიაც, ძერჟინსკიაც (განსაკუთრებით, კინოში), ხრუშჩოვიაც, ბრეჟნევიაც. „წმინდანისადმი“ დამოკიდებულებით და მხატვრული საშუალებების გამოყენების თვალსაზრისით, ქრისტიანული და კომუნისტური აგიოგრაფიული მწერლობა ჰგავს ერთმანეთს. კომუნისტი „წმინდანიც“ ისევეა უდრეკელი, უშიშარი, უცდომელი, რწმენისათვის თავდადებული და გაუტეხელი, ერთგული, ყოველგვარი ტანჯვა-წამების გადამტანი, როგორც ქრისტიანი წმინდანი. როგორც ქრისტესათვის სიკვდილი იყო უდიდესი ბედნიერება და ნეტარება, ასევეა მარქსიზმ-ლენინიზმისათვის სიკვდილი უდიდესი ბედნიერება და ნეტარება. არის განსხვავებაც. ქრისტიანულ აგიოგრაფიას ტრაგიკული პათოსი აქვს, კომუნისტურ აგიოგრაფიას კი – პაროდული. ქრისტიანული აგიოგრაფოსი რწმენით წერდა, კომუნისტი აგიოგრაფოსი – დაფარული ირონიით. ქრისტიანული აგიოგრაფიული თხზულების კითხვის დროს მკითხველი ღრმა მოკრძალებით იმსჯვალება, ხოლო კომუნისტური აგიოგრაფია ღიმილს ჰგვრის პუბლიკუმს, უნდობლობით მსჯვალავს“ (ბაქრაძე 1990: 91).

სოციალისტურ რეალიზმს მკაცრი კანონები ჰქონდა არა მარტო მწერლების, არამედ კრიტიკოსებისთვისაც, რომლებსაც რომელიმე მხატვრული ტექსტის განხილვისას აუცილებლად უნდა დაემოწმებინათ ლენინის, სტალინის, მარქსისა თუ ენგელსის ციტატები. ეს ვითარება XX საუკუნის 80-იან წლების დასასრულამდე გაგრძელდა.

აკაკი ხინთიბიძე იგონებს, რომ გალაკტიონის არქივში აღმოაჩინა თავისი წიგნი გრიშაშვილზე გალაკტიონის მინაწერებით. ერთგან, სადაც თვითონ ყარაჩოლულ მეტყველებაზე მსჯელობს, დამონმებული ჰქონია მარქსის ციტატა: „ენა აზრის უშუალო სინამდვილეა“. გალაკტიონს კი მიუწერია: „მარქსი და ყარაჩოლელი?“ (ხინთიბიძე 2004: 25). ამგვარად გამოხატავდა ტოტა-

ლიტარული რეჟიმი ძალადობას მწერლებზე, მეცნიერებზე, რომლებიც იძულებულნი იყვნენ მარქსისა და ლენინის ციტატები დაემონუმებინათ, სტალინსა, ბერიასა თუ სხვა პარტიულ ლიდერებზე სახოტბო ლექსები შეექმნათ. თვითონ გალაკტიონიც ხომ ამაყობდა, რომ ქართულ პოეზიაში ლენინი პირველად თვითონ ახსენა ლექსში „გემი „დალანდი“.

„სოციალისტური რეალიზმის გზები.

კოტრიალი. კოტრიალი. კოტრიალი“, – გალაკტიონს ამგვარი თავისებური ირონიით ჩაუნერია თავის დღიურში ეს სტრიქონები(<http://www.galaktion.ge/?page=Articles&year=1948&p=1&id=4326>).

სოციალისტური რეალიზმი საბჭოთა ადამიანის შეგნებაში აყალიბებდა საბჭოთა კავშირის, როგორც ერთადერთი სამშობლოს შეგრძნებას და ამგვარად ანაცვლებდა ტრადიციული ღირებულებებს ფსევდოფასეულობებით. ეს კარგად წარმოჩნდა საბჭოეთში გავრცელებულ ერთ პოპულარულ სიმღერაში, რომლის ტექსტის ავტორი ვლადიმერ ხარიტონოვი, ხოლო მუსიკისა– დავით ტუხმანოვი იყო:

„Мой адрес не дом и не улица,
Мой адрес – Советский Союз!“
(„ჩემი მისამართია არა სახლი და ქუჩა,
არამედ – საბჭოთა კავშირი“)

ჯემს ჯოისის პერსონაჟმა სტივენ დედალოსმა („ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“) კი თავისი მისამართი კი ასე დაწერა:

„სტივენ დედალოსი
მოსამზადებელი კლასი
კლინგოუზ ვუდის კოლეჯი
სელინზი
კილდერის საგრაფო
ირლანდია
ევროპა
დედამინა
სამყარო
უნივერსუმი“ (ჯოისი 2005: 22).

ამ ორი მაგალითის შედარებით კარგად წარმოჩნდება, როგორ ავიწროებდა საბჭოური, სოციალისტური მსოფლმხედველობა ადამიანის აზროვნების თვალსაწიერს.

ღამოწმებანი:

ბაქრაძე 1990: ბაქრაძე ა. *მწერლობის მოთვინიერება*. თბილისი: 1990.

დოსტოვესკი 1990: დოსტოვესკი თ. *ეშმაკნი*. თბილისი: 1990.

ლიტერატურული ენციკლოპედია 2001: *1011 ლიტერატურული ცნებებისა და ტერმინების ენციკლოპედია*. მოსკოვი: „ინტელვაკი“, 2001 (რუსულ ენაზე).

ლუნაჩარსკი 1933: ლუნაჩარსკი ა. სოცრეალიზმი, მოხსენება მწერალთა პირველ ყრილობაზე. 1933. <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticskij-realizm>

რობაქიძე 1990: რობაქიძე გრ. „ჩაკლული სული“. თბილისი: „ივერია“, 1991.

რობაქიძე 1996: რობაქიძე გრ. „ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია (კრებული). თბილისი: „ჯეკსერვისი“, 1996.

ტაბიძე: ტაბიძე გ. *დღიურის ჩანაწერები* <http://www.galaktion.ge/?page=Articles&year=1948&p=1&id=4326>

ჭილაია 1986: ჭილაია ს. *ოცნლეული (წლები და პრობლემები)*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1986.

ქართული ლიტერატურის ისტორია 1982: *ქართული ლიტერატურის ისტორია* ექვს ტომად. ტ. V. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1982.

ხინთიბიძე 2004: ხინთიბიძე ა. *მოგონებანი გალაკტიონზე*. თბილისი: „ლოგოს პრესი“, 2004.

ჯოისი 2005: ჯოისი ჯ. *ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005.

ქართული მწერლობა კულტურული იზოლაციის წინააღმდეგ

მაღალი მოდერნიზმი, მისთვის ნიშანდობლივი განსხვავებული ფორმებითა და შენაკადებით, სწრაფვით რეპრეზენტაციული თავისუფლებისაკენ, აგრეთვე, ჭეშმარიტების ძიებისა და ინდივიდუალობის დამკვიდრების მხატვრული ტენდენციებით მთავარ საშიშროებას წარმოადგენდა სოციალიზმის მშენებლობის იდეით აღტყინებული საბჭოთა დემაგოგებისათვის. ბელა ნიფურჩიას სამართლიანი შენიშვნით, „იმისდა მიუხედავად, რომ ქართველი მოდერნისტების მიერ ჩატარებული მუშაობა, უპირატესად, კულტურულ-ესთეტიკურ არეალში მიმდინარეობდა, დასავლური გამოცდილების ადაპტაცია გავლენას ახდენდა სოციალურ კულტურულ არეალზე“ (ნიფურჩია 2010: 10). მწერლობის ეს ფრთა, რომელიც უარს ამბობდა სოციალისტურ რეალიზმზე, პროგრესული დასავლური სულისკვეთებითა და მოდერნისტული ფილოსოფიით (ინტუიცივიზმი, ფროიდიზმი, პრაგმატიზმი, ნეოპოზიტივიზმი) იყო ნასაზრდოები, თუმცაღა, თითქმის ყველგან შეინიშნებოდა ქართული მწერლობისათვის ესოდენ ტრადიციული სინთეზი ეროვნული ღირებულებებისა დასავლურ ტენდენციებთან: „ქვეყნის [საქართველოს – ი.რ.] განახლების იდეის“ დამკვიდრება, ანუ – სინამდვილის შეცვლის სურვილის დემონსტრირება; ნაციონალური იდენტობის ახლებური გააზრება, „რაც უკავშირდება ევროპეიზაციის პროცესის გარდაუვალობის ფონზე ნაციონალური კულტურული სახის გაცნობიერებას – ევროპული კულტურის წინაშე მტკიცე პოზიციის მოსაპოვებლად“ (ნიფურჩია 2010: 11); მწერლობის მოქმედება „კულტურტრეგერის სტატუსით“ და სხვ.

ქართული პროზის ალტერნატიული ფრთის წარმომადგენლის, სტალინისა და ბერიას ხელისუფლების მიერ 1937 წელს სიკვდილით დასჯილი ქართველი მწერლის, მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებაში სრულად შეიგრძნობა გემო იმ განხეთქილებისა, რომელიც არსებულ, მოცემულ სინამდვილესა და მის პიროვნულ მისწრაფებებს

შორის სუფევდა. მწერლის დამოკიდებულება ქართული რეალობის მიმართ უაღრესი სკეპტიციზმითა და ნეგატიურობით იყო აღბეჭდილი. „გარყვნილებამ იმატა, – წერდა იგი, – ავაზაკობამ, ჭორმა, შიმშილმა; ძონძები ეცვათ. ყველა გამგელდა. სიტყვა, დაპირება, პატიოსნება აღარაფრად ფასობდა... საქართველო დაემგვანა მუნთან მშიერ ძაღლს, სიყვარული მოკვდა“ (ნიქარიშვილი 2001: 90), „გულთა ნგრევა, ტვინთა ნთხევა, სულთა ხევა – აი, ჩვენი ეპოქა“ (ნიქარიშვილი 2001: 91). მომავალი ფუყე და გამოუსადეგარ ცნებად იქცა. არსებული ვითარების უკიდურესად დესტრუქციული ხასიათი მწერალს კატეგორიული შეფასებებისაკენ უბიძგებდა, ცხადი იყო, რომ თავსმოხვეული „იდეალური“ წესრიგი და რეალიზებული უტოპიური ილუზიები მონური მორჩილებისაკენ მიერეკებოდა ხალხს: „ბუნება სმენადახშული იყო, ხოლო ზეცა – ბრმა და უძირო. დარჩა მხოლოდ ირონია და მორჩილება“ (ნიქარიშვილი 2001: 91). მამ სად არის გამოსავალი? გამოსავალი მხოლოდ ადამიანშია, ინდივიდუალური „მე“-ობით გაბრწყინებულ სუბიექტში, რომელიც ილვიძებს, იბრძვის და აყალიბებს საკუთარ კოსმოგონიას.

ჯავახიშვილის მწერლობა რეალიზმისა და მაღალი მოდერნიზმის მიჯნაზე დგას და ითვალისწინებს არა ოდენ ქართული რეალობის ხაზგასმულად ტოტალიტარულ, ინდუსტრიალურ და პრაგმატულ არსებითობას, არამედ მის ტრაგიკულ შედეგს – პიროვნების სრულ გაუცხოებას სამყაროსთან და ლტოლვას თვითლოკალიზაციისაკენ. ამ გაზრდილი სუბიექტივიზაციისა და სამყაროს ესქატოლოგიური შემეცნების მიზეზი არის კომუნიკაციის რღვევა ადამიანსა და გარემოს შორის. ნდობას ცვლის სკეფსისი, სამყაროში ინტეგრირებულ გმირს – ავტონომიურობის ნიშნით აღბეჭდილი ნონკონფორმისტი გმირი. იკვეთება თემა საშიში სამყაროს ჰიპერტროფირებული მოდელის წიაღში გამომწყვდეული უარყოფილი ინდივიდისა, რომელიც ეძებს ხსნას. ამ შემთხვევაში, გადარჩენის შესაძლებლობა წარმოადგენს არა მხოლოდ იმედს, არამედ მოთხოვნილებას, გარდაუვალ აუცილებლობასაც კი, რომელიც აიძულებს ადამიანს, ჩაუღრმავდეს საკუთარ არსებითობას და ფასეული საზღვრის, ამბივალენტური ლიმინალური ზონის ურთულესი, მტკივნეული ტრანსფორმაციების მიღმა გამოიმუშაოს სხვა, ალტერნატიული რეალობა*. დასახული ამოცანების

* უფრო დეტალურად იხ. ი. რატიანი „ტექსტი და ქრონოტოპი“. თბ., 2010.

მასშტაბურობითა და სიღრმით მიხეილ ჯავახიშვილი თავისი თანამედროვე დასავლელი მოდერნისტი ავტორების ღირსეული თანამოაზრეა (ფრანც კაფკა, მიხაილ ბულგაკოვი, ვლადიმირ ნაბოკოვი და სხვ.).

საგულისხმოა, რომ მაღალი მოდერნიზმის თემების ნაკადს ჯავახიშვილი დაბეჯითებით უერთებს ქართული რეალობისათვის მნიშვნელოვან თემატიკასაც, მათ შორის, ქართული რეალობის წიაღში ესოდენ დამუშავებულ „კავკასიის საკითხს“. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პათოსით გაჟღენთილია ჯავახიშვილის მოთხრობები (მაგ., „ლამბალო და ყაშა“), ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მისი მთავარი წიგნი – რომანი „ჯაყოს ხიზნები“. რომანის ანტიგმირი, ჯაყო ჯივაშვილი მკვეთრად დროის სიმბოლიკის მატარებელი პერსონაჟია, ოსური ქუდით, ოსური ჩოხით, თათრული წინდებით, დაბახანური ჩუსტებით, ქართული ხმლითა და რუსული თოფით. „ჯაყო დროის მიერ ხელოვნურად შექმნილი შარიკოვია, რომელიც ძალღური ერთგულებით ემსახურება თავის მშობელს“ (რატიანი 2010: 143). მასში ერთიანადაა აზელილი და გადაზელილი ის, რასაც ჯერ კიდევ დამოუკიდებელი ერთეულების იერსახე აქვს შენარჩუნებული XIX საუკუნეში: „ახალი დროების“ ნაშიერი

ჯაყო ე.წ. „საბჭოური ინტეგრაციის“ შედეგია – ტიპური „უგვარტომო“, ვერავინ გაიგებს, სად იწყება ქართველი და სად მთავრდება დაღესტნელი, სად იწყება ოსი და სად მთავრდება რუსი? ვის სჭირდება ამგვარი მახინჯი ინტეგრაცია, რომელიც განადგურების ტოლფასია? რასაკვირველია, კოლონიალისტს, რუსეთის იმპერიას, რომელიც ახლა საბჭოეთის გაუგებარი სიმბიოზის ნიღაბსაა ამოფარებული. ამ ფონზე ერთგვარ ნოსტალგიურ მნიშვნელობასაც კი იძენს კონსტანტინე გამსახურდიასა და ლეო ქიჩელის შემოქმედებაში გამოკვეთილი პოზიცია კავკასიურ პრობლემასთან მიმართებაში: მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტები ხშირად საბჭოთა იდეოლოგიებისათვის თვალის ასახვევი სოციალური თემებითაა გადაფარული, სიღრმეში ქართველთათვის მტკვინეული კავკასიელი ხალხების იდენტობის პატივისცემისა და ურთიერთდაფასების განწყობილება იკითხება. თუმცა, ეს მხოლოდ გამონაკლისია. „ჩემი მისამართი არც სახლია და არც ქუჩა, ჩემი მისამართია

საბჭოთა კავშირი!“ აი, სლოგანი, რომელიც სპობს განსხვავებებს. განა ვინმეს ეყოფა გამბედაობა, ისაუბროს კავკასიური ეთნოსის დიფერენციაციაზე, როდესაც საბჭოეთის დიქტატორული რეჟიმის სათავეში ეროვნებით ქართველი დგას?

საბედნიეროდ ქართული კულტურისათვის, მიხეილ ჯავახიშვილი არ არის მარტო არც თავის ნაციონალურ მიზნებში და არც თავის ინტერნაციონალურ ტენდენციებში. მის მხარდამხარ მუშაობენ სხვა მნიშვნელოვანი ქართველი მწერლები, რომელთათვისაც ზნეობრივი პოსტულატები და ჰუმანიზმის პრინციპები სრულად აღემატება ბოლშევიზმის ეპოქის პრაგმატულ-პოლიტიკურ ამოცანებს და ჯიუტად უერთდება თავისი დროის წამყვან ლიტერატურულ ტენდენციებს: პიროვნებისა და სამყაროს ურთიერთობის იმპრესიონისტულ მოდელს ამუშავებს ნიკო ლორთქიფანიძე, რომელსაც ქართულ პროზაში თამამად შემოაქვს დასავლურ კულტურულ წრეებში გენერირებული, იმპრესიონიზმისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლები – სამყაროს აღქმა შთაბეჭდილების ეფექტით, ლაკონური ნარატიული ტექნიკა, კონტრასტული ფერების სიუხვე და სხვ.; პიროვნების სულიერი განხეთქილების თემას უღრმავდებათ ვასილ ბარნოვი და ლეო ქიაჩელი; გამოსახვის ექსპრესიონისტულ მანერას ნერგავენ კონსტანტინე გამსახურდია (ადრეული პროზა) და გრიგოლ რობაქიძე: თუ კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ვაკვირდებით „ხელოვნების აქტივიზაციის“ ექსპრესიონისტული პრინციპის რეალიზებას, რაც რეალობის ახლებურად აღქმის სხვადასხვა ფორმების ძიებასა და ორიგინალური სტილისტური გადაწყვეტილებების მიღებაში გამოიხატება, გრიგოლ რობაქიძის, შემდგომში ცნობილი ქართველი ემიგრანტი მწერლის, შემოქმედებაში „ხელოვნების აქტივიზაციის“ პრინციპი ერწყმის ექსპრესიონიზმისათვის ნიშანდობლივ მეორე პრინციპს – „დემონსტრაციულობას“, რის შედეგადაც მიიღწევა სიტყვის ძლიერი გამომსახველობითი ეფექტი და აზროვნების არსობრივი აბსტრაგირება. აქ დასახელებული ქართველი ავტორების ყველა კლასიკური ტექსტი, მიუხედავად იმისა, რომ მათში მეტ-ნაკლები დოზით რეალიზდება მოდერნიზმის კლასიკური პრინციპები, ტიპოლოგიური სტრუქტურის დეკონსტრუქციის შედეგადაა შექმნილი: კლასიკური ტექსტების

ცალკეული ელემენტები თითქოს ექსპერიმენტის საგანს წარმოადგენს – ის, რაც კლასიკურ მწერლობაში დაბალანსებულია, აქ უკვე ავტორის არჩევანს ექვემდებარება. ირღვევა მთავარი: სუბიექტურისა და ობიექტურის თანაფარდობის ბალანსი მხატვრულ სახეში. საგულისხმოა ისიც, რაც ზემოთ აღვნიშნეთ: გრიგოლ რობაქიძის, კონსტანტინე გამსახურდიას, ლეო ქიაჩელის შემოქმედებაში, მართალია, სხვადასხვა აქცენტების გამოსაკვეთად, მაგრამ ერთნაირი პათოსით არის გაშუქებული კავკასიის თემა – ისინი უღრმავდებიან კავკასიური ეთნიკს, ქართველისა და კავკასიის სხვა რეგიონების მცხოვრებლების ისტორიულ წარსულს, დღევანდებლობას, ზნეობრივ და კულტურულ ღირებულებებს და ამ ლოკალურ სატკივარს მაღალი ოსტატობით აქსოვენ მოდერნიზმის ლიტერატურულ ამოცანებში.

კიდევ უფრო ქმედით როლს მოდერნიზმის ევროპული ტენდენციების საქართველოში დანერგვის საქმეში ასრულებენ ქართველი პოეტები: ქართული ლექსის რეფორმატორი და თანამედროვე ქართული პოეზიის გამორჩეული ფიგურა – გალაკტიონ ტაბიძე, ესკიპისტური ფილოსოფიით გაჯერებული ტერენტი გრანელი, აგრეთვე, ქართველი პოეტი-სიმბოლისტები – ტიცვიან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, გრიგოლ რობაქიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, ნიკოლო მინიშვილი, გიორგი ლეონიძე, შალვა აფხაიძე, შალვა კარმელი და სხვ. ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ 1919 წელს, გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების კრებულის „არტისტული ყვავილების“ დასტამბვა. თ. დოიაშვილის აზრით, „გალაკტიონის, როგორც რეფორმატორისა და „ახალი პოეზიის“ მესაძირკვლის პოზიცია გაამყარა ეპოქალურმა წიგნმა „არტისტული ყვავილები“ (1919), რომელიც დღემდე ეროვნული ლირიკის მწვერვალად რჩება... გასული საუკუნის 10-იან წლებში გალაკტიონის მიერ განხორციელებულმა რეფორმამ შვათვისებრივად ახალი პოეზია და ლექსი – განახლებული ვერსიფიკაციით, მრავალხმოვანი რითმით, უნიკალური ევფონიურ-მელოდიური ორგანიზაციით და, რაც მთავარია, მანამდე არ არსებული პოეტური ენით, რომელსაც პიროვნების შინარეალობის ადეკვატური გადმოცემის უნარი ჰქონდა“ (დოიაშვილი 2009: 26). და ზოგადადაც, კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ „ქართულმა მოდერნიზტულმა

პოეზიამ ხელოვნების სასარგებლოდ დაძლია პოეზიისადმი უტილიტარული მიდგომა და სალექსო კულტურის დონე დასავლურ სტანდარტებს შეუთანადა“ (დოიაშვილი 2009: 27). აკვირდება რა ქართული მოდერნისტული პოეზიის კიდევ ერთი ფრთის – სიმბოლისტიკის მოღვაწეობას, ბელა ნიფურია მართებულად შენიშნავს: ქართველმა პოეტმა-სიმბოლისტიკმა, „ცისფერყანწელებმა“, მიზნად დაისახეს და განახორციელეს კიდევაც ერთი საკმაოდ ამბიციური ამოცანა: „საქართველოს, როგორც მოდერნიზმის კულტურული ცენტრის პოზიციონირება. ამით, ცხადია, ისინი უარს აცხადებდნენ მიელოთ საქართველოს, როგორც პერიფერიის (რუსულ იმპერიულ ცენტრთან მიმართებით), მოდელი, რაც, ცხადია, საუკუნეზე მეტხანს კოლონიზებულ ქვეყანაში მოქმედი მოდელი იყო. პაოლო იაშვილის „პირველთქმაშივე“ გაისმის განაცხადი: „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“ (იაშვილი 1916: 4), რაც ნიშნავს, რომ იმპერიული მოდელის საწინააღმდეგოდ, კულტურულ ცენტრად არ აღიარებენ სანკტ-პეტერბურგს ან მოსკოვს, ასეთად აღიარებენ ევროპულ ცენტრს, პარიზს, და ამით იცვლიან კულტურულ კონტექსტს და კოლონიალურ სტატუსს. თუმცა „უწმინდეს ქვეყანად“ – პოეზიის საკრალურ ადგილად სწორედ საქართველო ცხადდება“ (ნიფურია 2012 : 177).

20-30-იან წლებში, ქართული მოდერნიზმი, საბჭოთა ცენზურის ბასრი ცელის მიუხედავად (ლევ ტროცკის ინიციატივა), ჯერ კიდევ ინარჩუნებს საუკუნის დასაწყისში (1905-1920 წ.წ.) ადაპტირებულ მოდერნისტულ პრინციპებს და ავლენს თანაზიარობას საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესთან, რომელიც, თავის მხრივ, საგრძნობლად გლობალური ხდება: XX საუკუნიდან დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ურთიერთობა სცდება ოდენ „ერთმანეთის აღმოჩენის“ ფაზას და ინაცვლებს „ერთმანეთის აღიარების“ ფაზაში – ღრმავდება კულტურათაშორისი დიალოგი; მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის გაგება ფართოვდება ინდური, იაპონური, ჩინური, მოგვიანებით – აფრიკული, აფრო-ამერიკული, სამხრეთ-ამერიკული კულტურების მიმართულებით. ევროპული მოდერნიზმი უარს ამბობს ტრადიციულ კონცეპტუალურ ჩარჩოებზე, მის წიაღში ფორმირებული სკოლები და მიმდინარეობები აშკარა კეთილგანწყობას იჩენენ აღმოსავლური კულტურისა და ლიტერატურის მიმართ: მწერლები

მოგზაურობენ აღმოსავლეთის ქვეყნებში, თარგმნიან, ეცნობიან, ესესხებიან სიუჟეტებს. რაც შეეხება ევროპული ლიტერატურული ტრადიციის გამოვლინებას აღმოსავლურ კულტურულ ზონაში, ნიკოლაი კონრადის საგულისხმო დაკვირვებით, ეს პროცესი „იმ ფორმებსაც ავლენს, რომლებითაც ეს გამოჩენა ხორციელდებოდა“ (კონრადი 1972 : 320). „გამოჩენის“ მთავარ ფორმად კი კონრადი ენას მიიჩნევს: ევროპული ლიტერატურების „შექრა“ აღმოსავლური ლიტერატურების ზონაში ხორციელდებოდა აღმოსავლელი ავტორების მიერ ცალკეული ევროპული ენებისა და ლიტერატურების ზედმიწევნითი ცოდნის ხარჯზე (ჰასეგავა ფთაბათეი, ჩუბოუტი შოო, მირზა მალკოლმი, ზეინ ალ-აბედინი და სხვ.). აღმოსავლური კულტურა და მწერლობა ყურადღებით უსმენს დასავლურს: იხსენებს რა „ოთხ მარტოსულ სტამბოლელ მწერალს“ (თანფინარს, იაჰია ქემალს, აბდულჰაქ შინას ჰისარს და რეშათ ექრემ ქოჩუს), ორჰან ფამუქი წერს: „თავის დროზე ყველა ეს მწერალი დაბრმავებული იყო დასავლური, ძირითადად, ფრანგული ლიტერატურით და დასავლური ხელოვნებით... ფრანგული ლიტერატურით და მთლიანად დასავლური ხელოვნებით გატაცების შედეგად ამ მწერლებმა დასავლური მანერით წერა დაიწყეს და უკან დასახევი გზა აღარ დაიტოვეს... ფრანგულმა ლიტერატურამ მათ არა მარტო თანამედროვე შეხედულებები, არამედ უტყუარობის, თვითმყოფადობისა და სინამდვილისაკენ სწრაფვა შთააგონა“ (ფამუქი 2012: 168-169). ცხადია, ფამუქი აქვე არაერთგზის მიუთითებს პრობლემებზე, რომლებიც აღმოსავლელი ავტორების მიერ მალარმეს, ვერლენის, გოტიეს, ჟიდის, პრუსტის და, მაშასადამე, დასავლური ლიტერატურული კანონის მიღებას მოსდევდა და განსაკუთრებით მწვავედ მიიჩნევს „განხეთქილებას“, რომელიც არსებობდა წერის დასავლურ მანერასა და „ორიგინალურ“ აღმოსავლელ მწერლად დარჩენის რეალობას შორის, მაგრამ ფაქტი ჯიუტია: ორი სამყარო ერთმანეთს უახლოვდებოდა. ამ ფონზე ზედმიწევნით კარგად რეალიზდა ქართული მწერლობისათვის ესოდენ ორგანული ტოლერანტულობა როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური კულტურის მიმართ. უკვე დაძლეული კულტურული გამოცდილებიდან გამომდინარე, ქართველი ავტორებისთვის სირთულეს არ წარმოადგენდა წარსულის პრაქტიკასთან დაბრუნება (XVI-XVIII საუკუნეები). ამის

ერთ-ერთ დადასტურებას წარმოადგენს ტიცციან ტაბიძის ცნობილი ფრაზა, რომელიც ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთ სლოგანად იქცა: „ჰაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში // ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“ (ტაბიძე 2007: 63). თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჰაფიზი XIV საუკუნის ირანელი პოეტი, პრუდომი – XIX საუკუნის ფრანგი პოეტი – „პარნასელი“, ბესიკი – XVIII საუკუნის ქართველი პოეტი, განთქმული აღმოსავლური სალექსო ფორმისადმი მისი სიმპატიით, ხოლო ბოდლერი – თვალსაჩინო ფრანგი პოეტი, სიმბოლისტი, მოდერნისტი, ტიცციან ტაბიძის ფრაზის ინტერპრეტაცია, რომელიც გაჟღერებულია გოეთეს „აღმოსავლურ-დასავლური დივანის“ სულისკვეთებით, დიდ სირთულეს აღარ წარმოადგენს. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის შეხვედრა საკმაოდ მძლავრად რეფლექსირდება იოსებ გრიშაშვილის პოეზიაშიც: გრიშაშვილისეული ქალაქური ტექსტი აშკარად განიცდის აღმოსავლური სალექსო ფორმის ზეგავლენას და ამ თვალსაზრისით ახდენს ქართული რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივი ქალაქური ტექსტის რეკონსტრუქციას. ქართული კულტურისა და ლიტერატურისათვის არ იყო ძნელი ჩაბრუნება ორიენტალურ სუნთქვაში.

ასე თუ ისე, ქართული მოდერნიზმი თავისი სიღრმით, სუბიექტივიზმით, სააზროვნო და სტილური საზღვრების გახსნილობით სერიოზულ სამიშროებას წარმოადგენს საბჭოთა იდეოლოგიური სისტემისათვის. მიუხედავად მისი გარიყვისა საბჭოთა იდეოლოგიების მიერ, უგულებელყოფისა და უარყოფისაც კი, XX საუკუნის თითქმის 20-იანი წლების ბოლომდე, ქართული მოდერნიზმი რჩება მსოფლიო ლიტერატურული პროცესების წიაღში და შეიგრძნობს მის მაჯისცემას.

არანაკლები საფრთხე შეუქმნა საბჭოთა კულტურ-პოლიტიკას ავანგარდმა. მიუხედავად იმისა, რომ ავანგარდმა უარი თქვა მაღალი მოდერნიზმისათვის ნიშანდობლივ „სულიერ პრობლემათა, ექსისტენციურ მიმართებათა მთელ სისტემაზე“ (ნიფურია 2008: 262), ის აქტიურად რეალიზდა გამომსახველობითი ფორმების ექსპერიმენტულ მოდელებში. ქართული ავანგარდი, წარმოდგენილი უაღრესად ნიჭიერი და საინტერესო ავტორებით (სიმონ ჩიქოვანი, ნიკოლოზ შენგელაია და სხვ.), მხატვრულ-ესთეტიკურ ნათესაო-

ბას ამჟღავნებდა ავანგარდის დასავლურ მოდელთან და, ამავდროს, თანაუგრძნობდა რუსულ ავანგარდს (მაგალითად, იზიარებდა ზაუმური ენის კონცეფციას). ცხადია, ავანგარდის როგორც ქართული, ისე რუსული მოდელები გენერირებული იყო ევროპული ავანგარდის წიაღში, თუმცა არცთუ უმნიშვნელო როლს თამაშობდა ტერიტორიული სიახლოვე და მწერლებს შორის გააქტიურებული პირადი კონტაქტები*. ქართული ავანგარდი, მსგავსად ევროპული ავანგარდისა, წარმოადგენდა მხატვრულ რეაქციას ჩიხში მოქცეულ კულტურულ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ პროცესებზე; ის თაყვანს სცემდა ურბანიზაციას, ინდუსტრიულ პროგრესს და მატერიალურ ღირებულებებს, ნერგავდა აგრესიასა და ნგრევის ენერჯიას – ომს კაცობრიობის ერთადერთ ჰიგიენად აცხადებდა (მარინეტი). ლიტერატურის „ჩაფიქრებული განრიდება, ექსტაზი და ძილი“ ჩაანაცვლა „დინამიკამ“, „შეტევითმა მოძრაობამ“, „ქრონიკულმა უძილობამ“ და „სახიფათო ნახტომმა“. „პოლიტიკური და არტისტული რადიკალიზმის ალიანსი“ (პოჯიოლი 2011: 11), დამახასიათებელი ევროპული ავანგარდისთვის, გასცდა ევროპის საზღვრებს და მყისიერად მოედო ჩრდილოეთ და სამხრეთ ამერიკას, იაპონიას. ავანგარდმა კიდევ ერთხელ მძლავრად აგრძნობინა ქართულ მწერლობას საერთაშორისო ლიტერატურულ მოძრაობასთან თანაზიარობის გემო, ესოდენ განსხვავებული უკვე მზარდი, საბჭოური იდეოლოგიის სტანდარტებში ჩაკეტილი სოციალისტური რეალიზმის მომჟავო გემოსგან.

ასეთი პათოსისა და განწყობის მატარებელი მოდერნიზმი და ავანგარდი, როგორც ანტისაბჭოთა დისკურსი, რომელიც გამოხატავდა საბჭოთა რეჟიმისადმი ნეგატიურად განწყობილ შემოქმედთა პათოსს, გამორჩეულს თავისუფალი იდეოლოგიური პოზიციითა და არასტანდარტული ლიტერატურული ჟანრებით, საბჭოთა ხელისუფლების მიერ პრინციპულად იქნა გადანაცვლებული მარგინალურ პოზიციაზე, მის ფონზე კი დომინანტურ მოდელად გამოცხადდა საბჭოთა დისკურსი, გამოვლენილი, უპირატესად, პროლეტარული და სოცრეალისტური მწერლობისა და საბჭოთა პუბლიცისტიკის სახით.

* იხ. ბ. წიფურია, „ცისფერი ყანები“ და ავანგარდი // ლექსმცოდნეობა IV, თბ., 2012.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, შეიძლება დავასკვნათ: „აყვავებული ბოლშევიზმის“ ხანაში მარგინალობის გაგება, ისევე როგორც ზოგადად ლიტერატურული ვითარება, ორმაგ სტანდარტს ექვემდებარება: დიქტომია **საბჭოთა დისკურსი/ანტისაბჭოთა დისკურსი**, შესაბამისად **დომინანტური/მარგინალური** გამოხატავს არა ღირებულებათა რეალურ შკალას, არამედ წარმოადგენს მწერლების შემოქმედებისა და ლიტერატურული პროცესის შეფასებას წინასწარ დადგენილი იდეოლოგიური კრიტერიუმებით:

ა) ანტისაბჭოთა დისკურსი, რომელიც ეწინააღმდეგება წარმართველ იდეოლოგიურ კურსს, საბჭოთა იდეოლოგიების მიერ გამოცხადებულია მარგინალურ დისკურსად, მწერლები კი ან თავად ირჩევენ მარგინალის პოზიციას, ანაც ემორჩილებიან მას იძულების წესით;

ბ) დომინანტურ დისკურსად აღიარებულია საბჭოთა დისკურსი, ვინაიდან სრულად შეესატყვისება იდეოლოგიურ მოთხოვნებს, მწერლები კი კომფორტულად გრძნობენ თავს საბჭოთა სოციალური და კულტურული თეატრის სცენაზე.

ცხადია, ამ გზით შეუძლებელია მარგინალობის ნამდვილი სტანდარტის შემუშავება, ვინაიდან ცნების ობიექტური განსაზღვრების ერთადერთ გზად ლიტერატურული პროცესის, როგორც წინააღმდეგობრივი პარადიგმის შეფასება გვესახება. საბჭოთა დისკურსი ხელოვნურად, ზემოდან შექმნილი სისტემაა, რომელიც იდეოლოგიური დომინანტას პოზიციიდან ეწინააღმდეგება მარგინალურად გამოცხადებულ ანტისაბჭოთა რიტორიკას. მისგან განსხვავებით, ანტისაბჭოთა დისკურსი, ერთი მხრივ, განაგრძობს ქართული ნაციონალური ლიტერატურის განვითარების ბუნებრივ გზას, ხოლო, მეორე მხრივ, წარმოადგენს მიმდინარე საერთაშორისო ევროპული და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესების ადეკვატურ მოდელს. აქედან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ სახეზეა ღირებულებათა შკალის ხელოვნური დეფორმაცია: ის, რაც ღირებულია, მაგრამ იდეოლოგიურად მიუღებელი, გამოცხადებულია მარგინალურ დისკურსად, ხოლო ის, რაც არ არის ღირებული, მაგრამ იდეოლოგიურად მისაღებია – დომინანტურად. სამწუხაროდ, პოსტრევოლუციური პერიოდის ქართველ

(და არა მარტო ქართველ) მკითხველთა დიდი მასა, უპირატესად გაუნათლებელი და გულუბრყვილო, ამ „ოპტიკური ტყუილის“ მსხვერპლად იქცევა, ინტელექტუალური მკითხველები კი, რომელთა რიცხვიც შედარებით მცირეა, მკაცრად დაისჯებიან „აკრძალული გემოვნებისა და სურვილების გამოვლენისათვის“... თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობამ, გადააფასა რა ვითარება, სრულიად საპირისპირო დასკვნა გამოიტანა: 20-30-იანი წლების საბჭოთა ეპოქის მარგინალური ლიტერატურა, ხანგრძლივი დროის მანძილზე მისი უგულვებელყოფის მიუხედავად, შეფასდა როგორც შინაგან ლოგიკაზე დაფუძნებული და მომავალ ლიტერატურულ პერსპექტივებზე ორიენტირებული ლიტერატურული მოდელი – მულტილიტერატურული სივრცის ორგანული ნაწილი, მის წიაღში ფორმირებული ლიტერატურული მიმდინარეობების, ჟანრებისა და ცალკეული ტექსტური ნიმუშების თვალსაზრისით.

თუმცაღა, შეფასებამ რამდენადმე დააგვიანა: პოსტრევოლუციურ ეპოქაში „სხვაგვარად განწყობილი“ მწერლები მარტივად ცხადდებოდნენ „საბჭოთა ქვეყნის მტრებად“, ხოლო მათი ხარისხიანი, ხშირად გენიალური შემოქმედება – ანტისახელმწიფოებრივ მოღვაწეობად, რასაც ყოველთვის ერთი დასასრული ჰქონდა: დასჯა. და ამ მიზეზით დასჯილ პროგრესულ, მოდერნისტული და ავანგარდული ფრთის წარმომადგენელ ქართველ მწერალთა საკმაოდ ვრცელი ჩამონათვალი შეიძლება გაკეთდეს. ვითარების ტრაგიზმს ასეთ შემთხვევაში ქმნის არა მარტო ცალკეული ადამიანების ბედის მსხვერვა, არამედ ლიტერატურული პროცესის მთლიანი პარადიგმის წყვეტა, რასაც, როგორც წესი, ხანგრძლივი კულტურული რეაბილიტაცია ესაჭიროება. „თვალსაჩინოა ის ფაქტი, რომ ავტორიტეტის მიერ ნაკარნახევი პოზიტიური ნორმების ნებისმიერი დარღვევა დაუმორჩილებლობას წარმოადგენს და, შესაბამისად, დამნაშავეობას გულისხმობს (იმისდა მიუხედავად, კარგია თუ ცუდი ეს ნორმები თავისთავად), ნორმების ამგვარი დარღვევა ნებისმიერ ავტორიტარულ სიტუაციაში ფასდება როგორც დანაშაული. ამის პირველი და მკაფიო მაგალითი არის ბუნტი ავტორიტეტის მიერ დადგენილი წესრიგის წინააღმდეგ. დაუმორჩილებლობა „ყველაზე საშინელი ცოდვაა, დამჯერობა – მთავარი ზნეობრივი ღირსება“, – ნერდა ფრომი (ფრომი 1998: 7).

მწერლები მიდიოდნენ მსხვერპლზე, ვინაიდან მიაჩნდათ, რომ ყველა სხვა გზა ან კომპრომისი იყო, რომელსაც ისინი ვერ დაუშვებდნენ, ან არსებობის გახანგრძლივების გაუმართავი მექანიზმი. შედეგად, მონური საზოგადოების „იდეალური ტიპის“ წინააღმდეგ ამბოხებული არაერთი ქართველი შემოქმედი შეგნებულად შეგებებია დახვრეტას (მიხეილ ჯავახიშვილი, ტიცციან ტაბიძე, კოტე ხიმშიაშვილი), დაპატიმრებას (ნიკო სამადაშვილი), ემიგრაციას (გრიგოლ რობაქიძე), ანაც – თვითმკვლელობას (პაოლო იაშვილი). პრობლემის „გადაჭრის“ ყველა ეს ფორმა შინაარსობრივად იდენტური იყო, განსხვავებას მხოლოდ განხორციელების სტრატეგია ქმნიდა. მწერალი თავად იყო ტრაგიკული პერსონაჟი, რომელიც მხვერპლად ეწირებოდა საკუთარ პრინციპებს.

მწერლების ბედს იზიარებდნენ პროგრესულად მოაზროვნე კრიტიკოსები, რომელთა რიცხვიც, მიზეზთა გამო, საკმაოდ მცირე იყო (ასე შეენირა 1937 წლის რეპრესიებს ვახტანგ კოტეტიშვილი).*

იძულებულნი ვართ ვაღიაროთ, რომ **გასული საუკუნის 30-იან წლების ბოლოსთვის, ხელისუფლების მიერ ჩატარებული დიდი „პოლიტიკური წმენდის“ შედეგად ქართული ლიტერატურა (ისევე როგორც სხვა საბჭოთა ქვეყნების ლიტერატურები) სრულიად იზოლირებული აღმოჩნდა საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესისგან:** ქართულმა მოდერნიზმმა და ავანგარდმა შეწყვიტეს არსებობა; ქართულმა მწერლობამ ვერ მოასწრო სრულყოფილად გადანაცვლება ექსისტენციალიზმისა და „ცნობიერების ნაკადის“ მწერლობის სიბრტყეზე; ახალმა, საბჭოთა ლიტერატურულმა კანონმა ჩაანაცვლა უნივერსალური კანონი და ქართული ლიტერატურა დისტანცირდა საერთაშორისო ლიტერატურულ სივრცესთან.

მაგრამ... ეს არ იყო ბუნებრივი მდგომარეობა ქართული ლიტერატურისთვის, რომელიც საუკუნეების მანძილზე მსოფლიო ლიტერატურული რუკის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენდა!** საჭირო რეაქციამაც არ დაახანა: საზოგადოებამ იწყო გამოსვლა **პოსტრევოლუციური შოკიდან**, ანუ იწყო იძულებითი ადაპტაცია კონტექსტთან, მწერლებმა კი „ისწავლეს“ ირიბი გზებით სარგე-

* XX საუკუნის ქართული კრიტიკის ისტორია ცალკე კვლევის თემაა და მისი ამომწურავი ანალიზი ამ ეტაპზე არ შეადგენს ჩვენს ამოცანას.

** იხ. ი. რატიანი ქართული ლიტერატურა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი. შუასაუკუნეებიდან XX საუკუნემდე // ჟ. „ჩვენი მწერლობა“, № 23, 2012.

ბლობა: ტოტალიტარული პოლიტიკური მმართველობა გარდაუვალ ისტორიულ რეალობად შეფასდა, ხოლო მისგან თავის დაღწევა – ხანგრძლივ პოლიტიკურ პროცესად, რომელსაც „შემოვლითი გზებით“ უნდა დაპირისპირებოდა მწერლობა. ანტისაბჭოთა ლიტერატურული დისკურსის ეს მოდელი **ნიღბის ეფექტით** მუშაობდა და კონცეპტუალურად შეიძლება განისაზღვროს, როგორც „ირიბად ნასროლი ქვების“ სტრატეგია; მწერლები იბრძვიან მათ ხელთ არსებული ყველა იარაღით – ალეგორიით, სატირით, ირონიით, აბსურდით; იბრძვიან საკუთარ ტერიტორიაზე და მის გარეთ – ემიგრაციაში, ღიად და იატაკქვეშეთში. ყველა გზა ეფექტურია მიზნის მისაღწევად, თუმცა ასეთ შემთხვევაში მწერალი თავად აღარ არის ტრაგედიის პერსონაჟი, არამედ მხოლოდ ტრაგიკოსია, რომელიც ცდილობს, მითისქმნადობის მძაფრი პროცესით ჩაანაცვლოს რეალობა.

საგულისხმოა, რომ სატირა და იუმორი, რომლებიც საბჭოთა დიქტატურის წინააღმდეგ წარმოებული ინტელექტუალური ბრძოლის ერთ-ერთ ყველაზე მარჯვე იარაღი გახდა, ჯერ კიდევ XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე იქცევა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ქართველი ავტორის – დავით კლდიაშვილის მწერლობის მთავარ ბერკეტად. კლდიაშვილისეული იუმორი თითქმის ყოველთვის წარმოადგენდა დრამატულის, დაძაბულის, ხშირად ტრაგიკულის ესთეტიკურ უკუფენას: XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე მწერლის ტექსტებში, გამწვავებული პოლიტიკური ქაოსისა და სოციალური სიდუხჭირის ფონზე, იუმორმა პაროდირების თითქმის შუასაკუნეობრივი სიღრმე (რაბლე, სერვანტესი) და ამალორძინებელი (დაკარგულ ღირებულებათა) ფუნქცია შეიძინა. დავით კლდიაშვილმა შეძლო სიცილის ორგემაგე ბუნების რეალიზება – სიცილისა საკუთარ უსუსურობაზე და სიცილისა გარესამყაროზე, რასაც დრამატიზმის მძიმე ელფერი დაჰკრავდა. ანტონ ჩეხოვის მსგავსად, სევდიანად მომღიმარმა კლდიაშვილმა ადამიანის არა სიკვდილი, არამედ ცხოვრება აქცია ტრაგედიად!

„იგი სწორედ შეეცოდებოდა კაცს, თვით ამბავი სასაცილო რომ არ ყოფილიყო“, – წერს ქართველი კლასიკოსი, დავით კლდიაშვილი თავის მოთხრობაში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და ამ ფორმულით გამოხატავს მთელი ქართული მწერლობის მიმართებას

იუმორის ხერხთან. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ამ მიმართების წარმატებული მხატვრული იმპლიკაციაა. სიუჟეტი თითქოსდა ბანალურია: გაღარიბებული აზნაური, რომელიც ძლივს ახერხებს საკუთარი ოჯახის რჩენასა და გამოკვებას, თავზარდაცემულია ქვრივი მამის გადანყვეტილებით, შეირთოს ცოლი! მამა და შვილი ერთ სახლში, ერთ ჭერქვეშ ცხოვრობენ და იყოფენ იმ მცირედს, რაც გააჩნიათ. მაგრამ მამის გადანყვეტილებამ შეიძლება ერთბაშად დაარღვიოს ეს ჰარმონია: გამორიცხული არ არის, რომ მამის ახალმა ცოლმა ბავშვი გააჩინოს, ხოლო ბავშვი არა მარტო ძმა იქნება მთავარი პერსონაჟისთვის, არამედ – მემკვიდრეობის მოცილებეც! მემკვიდრეობის თემა, ქართული ლიტერატურული ნარატივის ორიგინალურ ფაბულას – ის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია ყველა ხალხისა და ეპოქის ლიტერატურებისათვის, განსხვავებას კი მწერლის მიზანდასახულობა, ოსტატობა და შემოქმედებითი შესაძლებლობები ქმნის: სიუჟეტი ან ბანალურ დონეზე დარჩება, ანაც ძლიერ ფსიქოლოგიურ და ემოციურ მუხტს შეიძენს და სამუდამოდ აღიბეჭდება მკითხველის მეხსიერებაში. ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში ავტორი ორი არჩევანის წინაშე დგას: 1. მაქსიმალურად გაამუქოს ფერები და დრამატიზმით დატვირთოს თავისი პერსონაჟების ისედაც აუტანელი ყოფის სურათი; 2. აღმოაჩინოს დრამატულში კომიკური და გარდაქმნას იგი თავდაცვის მექანიზმად. დავით კლდიაშვილი მეორე გზას ირჩევს: მომავალი დედინაცვლის შერჩევას პოტენციური გერი ითავებს და შეუდგება ძიების რთულსა და ტრაგიკომიკურ გზას. ტრაგიკომიკურობის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ პერსონაჟი მიზნად დაისახავს, მოძებნოს, სულ მცირე, ორჯერ განათხოვარი ქალი, რომელსაც წინა ქორწინებებში შვილი არ ჰყოლია და, შესაბამისად, ვერც მის მამას მიანიჭებს ამ ბედნიერებას! რომ არა კომიკური ანტიურაჟი, რომელიც წარმოადგენს ამბის ბირთვს – ორჯერ განათხოვარი და უშვილო ქალი (პაროდია რაინდული რომანების მაძიებელ პერსონაჟებზე) – ეს ამბავი იქნებოდა კიდევ ერთი მოსაწყენი აღწერა იმ ტრაგიკული სოციალური კატაკლიზმებისა, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა საქართველოში XIX საუკუნის მინურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში.

ეს მიზანდასახულობა – კომიკურის აღმოჩენა დრამატულში და დრამატული სიტუაციის იუმორით შენიღბვა – რაც ახასიათებდა

ქართულ მწერლობას და რასაც დავით კლდიაშვილმა მხატვრული ასახვის მეთოდის სახე შესძინა, განსაკუთრებით გააქტიურდა XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან, როდესაც საქართველო საბჭოთა ტერორმა მოიცვა. იუმორი დიქტატურის წინააღმდეგ წარმოებული ინტელექტუალური ბრძოლის ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ იარაღად იქცა და საფუძვლად დაედო ისეთი სპეციფიკური ლიტერატურული ჟანრების ფორმირებასა და დამკვიდრებას, როგორებიცაა საბჭოთა სატირული დრამა, სატირული რომანი, იუმორისტული მოთხრობა, ნოველა, ფელეტონი. სატირისა და იუმორის გამოყენება პოსტრევოლუციურ ლიტერატურაში ზნეობრივი და ეთიკური ღირებულებების ძიებისა და აღმოჩენის მცდელობად შეიძლება შეფასდეს, ეკლიან გზად, რომელიც ტოტალიტარული რეჟიმის ჯურღმულებიდან მოიკლაკნება და გზას იკვლევს დაშინებული ადამიანების გულებისაკენ. ამის ნათელი მაგალითია პ. კაკაბაძის პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1929 წ.).

1929 წელს, საქართველოში საბჭოთა რეჟიმის დამყარებიდან სულ რაღაც რვა წლის შემდეგ, მწერალი და დრამატურგი პოლიკარპე კაკაბაძე აქვეყნებს ცნობილ პიესას „ყვარყვარე თუთაბერი“, რითაც საგონებელში აგდებს ახლადფეხადგმული საბჭოთა მთავრობის მესვეურებს. პიესაში მოთხრობილია უსაქმური, მშიშარა, გაუნათლებელი და ეშმაკი კაცის, ყვარყვარე თუთაბერის „რევოლუციური“ თავგადასავალი უმოკლეს დროში, საბჭოთა წესწყობილების დამყარების პირველ თვეებში: ყვარყვარე ხან მეფის ხელისუფლების მომხრეა, ხან დროებითი მთავრობის წარმომადგენელია და ხანაც – ბოლშევიკების მხარდამჭერი. მის პოზიციას ყოველთვის ერთი პრინციპი განსაზღვრავს: ვინ არის ხელისუფლების სათავეში? თუ ხელისუფლების სათავეში მეფეა, მაშინ ყვარყვარე მისი ერთგულია, თუ დროებითი მთავრობაა – ყვარყვარე მის ჯარს მეთაურობს, ხოლო თუ ბოლშევიკებმა გაიმარჯვეს – ყვარყვარე მათი ამხანაგია. ახალგაზრდა საბჭოთა ცენზურა უკიდურესად დააბნია პიესის იუმორისტულმა ხასიათმა: სცენები გაუღენთილია კომიკური სიტუაციებით, დიალოგები – აბსურდული, დაუფერებელი „ლოგიკით“, პერსონაჟები კარიკატურული და ხშირად ჰიპერბოლიზებულია. პიესა, ერთი მხრივ, იყო პოლიტიკურად უმნიშვარი, „ახალი დროებისათვის“ მენტალურად მოუშზადებელი, ბრიყვი, მლიქვნელი ადამიანისა და მისთანების გაშარყება, რაც

სავსებით მისაღები იყო საბჭოთა კრიტიკისათვის, ხოლო, მეორე მხრივ – მოცემული გარემოსა და მისი მკვიდრების სატირულ-გროტესკული დაცინვა, რასაც აღარ ჩაეჭიდა საბჭოთა ცენზურა ტექსტის იუმორისტული განწყობილების გამო. იუმორმა პირველად შეასრულა იდეოლოგიისაგან დამცავი მექანიზმის მხატვრული ფუნქცია! დღეს, თითქმის ასწლიანი გადასახედიდან, სავსებით ცხადია პიესის ავტორის მიზანი: ყვარყვარე იმ ამაზრზენი და მიუღებელი თვისებების სიმბიოზია, რომლებიც არასოდეს წარმოიქმნება ნორმალურ საზოგადოებაში, არამედ მხოლოდ ისეთში, რომელიც იდეოლოგიური წნეხის ქვეშაა მოქცეული. ყვარყვარე გარემო-პირობების, ამ შემთხვევაში, საბჭოთა რეჟიმის უშუალო ნაყოფია, ტრაგედიაა, უბედურებაა, რომელსაც ვერასოდეს და ვერც ერთი დიქტატორული მმართველობა ვერ დააღწევს თავს, ხოლო ყვარყვარეში – ნონკონფორმისტების მიერ დასაძლევნი ბარიერია*.

ტოტალიტარიზმის ჩიხიდან გამოსავალს მხოლოდ ნონკონფორმისტები პოულობენ იმ ისტორიული გარანტიით, რომ ჭეშმარიტი ლიტერატურული სახეების გადარჩენას უკიდურესად ტირანულ ვითარებაშიც კი არ ემუქრება საფრთხე, ვინაიდან ღირებულს გადაარჩენს დრო და არა ცალკეული ადამიანების ნებასურვილი, როგორც ნარმატებული დიქტატორებიც არ უნდა იყვნენ ისინი. არსებობს ისტორიული გამოცდილება, რომელიც გვაფრთხილებს: ღირებული ლიტერატურა, დიქტატურის პირობებში იქმნება ის, თუ ლიბერალური პოლიტიკისა, ერთნაირად ემყარება თავისუფალ აზროვნებას, რომელიც მხოლოდ საკუთარ თავთან ჭიდილში გამომუშავდება. დიქტატურის, როგორც დამატებითი წინააღმდეგობის პირობებში ეს უფრო რთული ამოცანაა, ლიბერალური პოლიტიკის პირობებში – შედარებით ადვილი, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში ეკლიანი არჩევანია: კონტექსტი განსაზღვრავს მხოლოდ რაოდენობას და არა ხარისხს. ბოლშევიკურმა ტერორმა შეინირა არა მარტო ცალკეული მწერლების სიცოცხლე, არამედ ბევრი იდეა, ჩანაფიქრი, დაუნერვლი ტექსტი. ეს იყო არარეალიზებული შემოქმედებითი პროექტების ეპოქა, რომელიც აუცილებლად უნდა შეცვლილიყო პოსტსტალინურ რეალობაში.

* „მწარე იუმორი“ ქართული მწერლობის საბჭოთა პერიოდის შედარებით გვიანდელ ეტაპზე იჩენს თავს ისეთი ცნობილი ავტორების შემოქმედებაში, როგორებიც არიან: ნოდარ დუმბაძე, რევაზ ინანიშვილი, რეზო ჭეიშვილი.

დამოწმებანი:

დოიაშვილი 2012: დოიაშვილი თ. „იგი, თანამგზავრი, ხშირად მეჩვენება“. წგ-ში: *გალაკტიონოლოგია*, VII. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

იაშვილი 1916:

კონრადი 1972: Конрад, Н. И. “К вопросу о литературных связях”. В кн: *Запад и восток*. Москва: Главная редакция восточной литературы, 1972.

პოჯიოლი 2011: Poggioli, R. *The Theory of the Avant-Garde*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts London, England, 2011.

რატინი 2010ა: რატინი ი. *ტექსტი და ქრონოტოპი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტი გამომცემლობა, 2010.

ტაბიძე 2007: ტაბიძე ტ. “L’art Poétique”. წგ-ში: *ცისფერყანწელები. 100 ლექსი*. თბილისი: ინტელექტი, 2007.

ფამუქი 2012: ფამუქი ო. *სტამბოლი – მოგონებების ქალაქი*. თბილისი: 2012.

ფრომი 1998: ფრომი ე. *ავტორიტარული სინდისი*. თბილისი: ლოგოსი, 1998.

წიფურია 2008: წიფურია ბ. „პოსტმოდერნიზმი“. წგ-ში: *ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

წიფურია 2010: წიფურია ბ. „მოდერნისტული გამოცდილება საქართველოში“. წგ-ში: *ქართული ლიტერატურე მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

წიფურია 2012: წიფურია ბ. „ცისფერი ყანწები“ და ავანგარდი“. წგ-ში: *ლექსმცოდნეობა. IV*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

წიქარიშვილი 2001: წიქარიშვილი ლ. „სინამდეთა დესაკრალიზება, როგორც განსახოვნების ერთ-ერთი ასპექტი მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით“. კრ.: *ლიტერატურული მედიტაციების სამყაროში*. თბილისი: 2001.

ნეორეალიზმის დასავლური მოდელი და ქართული ლიბერალური დისკურსი

ტერმინი „ნეორეალიზმი“, როგორც სამუშაო ტერმინი, თანამედროვე ქართულ ლიტერატურასთან მიმართებაში მოიცავს პოსტსტალინურ ქრონოტოპში – 50-70-იანი წლების საბჭოთა იდეოლოგიურ და სოციოკულტურულ სივრცეში დამკვიდრებულ იმ მსოფლმხედველობრივ და ფორმალურ სიახლეებს, რომლებმაც ბევრწილად განსაზღვრეს სახელოვნებო, მათ შორის, ლიტერატურის სივრცის სპეციფიკა – კონფიგურაცია და ფაქტურა – და განვითარების თავისებურებები ისტორიის ხანგრძლივ პერსპექტივაში. ერთის მხრივ, შიდა პოლიტიკურ-იდეოლოგიურმა პროცესებმა, მეორეს მხრივ კი ე. წ. „რკინის ფარდის“ ჩამოხსნამ გზა მისცა სხვადასხვა ტიპის ინფორმაციული ნაკადების მოძრაობას და ქართულ კულტურულ-ინტელექტუალურ სივრცეში დასავლური ფილოსოფიის, ლიტერატურისა და ხელოვნების ადექვატურ ხედვასა და რეცეფციას.

50-იანი წლებიდან მოკიდებული ქართლი მწერლობა დიდ ძალისხმევას ახმარს საბჭოთა იდეოლოგიური კონუქტურის, მის მიერ დანერგილი ღირებულებების აშკარა თუ ფარულ უარყოფას და ასე თანდათან, ბუნებრივ კალაპოტს უბრუნებს ლიტერატურის განვითარების მაგისტრალურ ნაკადს. ეს ეტაპი ლიტერატურის განვითარებისა ხასიათდება: სოციალისტურ რეალიზმთან და უკონფლიქტობის თეორიასთან დაპირისპირებით, მნიშვნელოვანი თემატური და კონცეპტუალური სიახლეებით, ფორმისა და მასალის დამაკავშირებელი ახალი გზების ძიებით, ტექსტის საზღვრებისა და თხრობის შესაძლებლობათა გაფართოებით, მხატვრული მეტყველების ახალი ფორმების დამკვიდრებით.

მწერლობის წინაშე წამოჭრილმა სერიოზულმა პრობლემებმა განსხვავებული ტემპერამენტის, მსოფლმეგრძნებისა და შემოქმედებითი პოზიციას ახალგაზრდა პროზაიკოსები გააერთიანა: გურამ რჩეულიშვილი, გურამ გეგეშიძე, ოთარ ჩხეიძე. არჩილ

სულაკაური, ერლომ ახვლედიანი, ნოდარ დუმბაძე, რეზო ქვიშვილი, ოტია იოსელიანი, თამაზ ჭილაძე, რევაზ ინანიშვილი, ნოდარ ნუღისკირი, ვოვა სიხარულიძე, გურამ ფანჯიკიძე, ჭაბუა ამირეჯიბი, ოთარ ჭილაძე, გურამ დოჩანაშვილი, ჯემალ ქარჩხაძე, თამაზ ბიბილური და სხვები.

მათ შორის განსაკუთრებით გამოვყოფდი **გურამ რჩეულიშვილს**. არა იმიტომ, რომ ის არ მოსწრებია თავისი თაობის „ხმის დანმენდას“ და 1960 წლის ტრაგიკული შემთხვევის გამო უკვე ლიტერატურის ისტორიის კუთვნილებად იქცა, არამედ იმიტომ, რომ, დღეანდელი გადასახედიდან, მის პროზაში ყველაზე ძლიერად იგრძნობა იმ ვითარების შეუფერებლობა ადამიანისთვის, რომელიც მას საკუთარ პიროვნულ „მე“-ზე უარის თქმასა და მხოლოდ „დიდი ფარის ნაწილად“ თავის შეგრძნებას კარნახობს. იგრძნო თავისუფლება-თანასწორობის კონცეპტების რადიკალური შეუთავსებლობა და ამ საფრთხის უარყოფითი პერსპექტივა – გადაგვარება, ათქვეფა, მოსპობა. გ. რჩეულიშვილმა გადალახა არსებული ლიტერატურული კლიშეების საპირწონედ აღმოცენებული ის ზომიერება და ერთგვარი სიმარტივეც, რომელსაც მისი თაობის ლიტერატურული ტალანტი მოხმარდა და რომელიც ახალი რეალობის ასახვისას არასაკმარისი გამოცდილებითა თუ უნებლიე სიყალბის შიშით იყო ნასაზრდოები. იდეოლოგიურად ჯერ ისევ მოუმზადებელ გარემოში მან დაიწყო ისეთი ლიტერატურული სახეებისა და მოდელების აგება, პრობლემათა იმ რიგის დამუშავება, რომელთა ღრმა და ყოვლისმომცველი გააზრების ობიექტური სარეალიზაციო გარემოც მხოლოდ ორი-სამი ათწლეულის შემდეგ ჩამოყალიბდა („ალავერდობა“, „იულონი“, „შაშას რევოლუცია“, „ირინა და მე“ და სხვ.). ამ აზრით, შეიძლება ითქვას, რომ გ. რჩეულიშვილი „ადამიანის ფილოსოფიის“ ლიტერატურული „ექსტერიორიზაციის“ საფუძვლებთან დგას.

ახალი კულტურულ-ცნობიერებითი რეალობიდან გამომდინარე, ქართული მწერლობის თემად იქცევა ადამიანის პოზიციური არამდგრადობა სამყაროში, მისი გარე და შიდა სივრცეების ღრმა კონფლიქტურობა, პიროვნების შიდაფსიქიკური სტრუქტურების წინააღმდეგობრივი ხასიათი, მოკლედ, საკითხთა და პრობლემათა ის წრე, რომელიც ზოგადად დამახასიათებელია ეგზისტენცი-

ალიზმისათვის. „ცნობიერების ფილოსოფია“ ქართულმა ლიტერატურამ საკუთრივ ეროვნულ პრობლემებთან ერთიანობაში გაიაზრა და დასავლურ ეგზისტენციალიზმთან მიმართებაში ეს ფაქტორი მის განმასხვავებელ ნიშნად ჩამოყალიბდა. ამ პერიოდთან მოკიდებული, ეგზისტენციალიზმის პრობლემატიკა და კონცეპტები, მეტ-ნაკლები სიღრმითა და ნაირგვარი მოდიფიკაციებით, და რაც მთავარია, ქართული სპეციფიკითა და აქცენტებით, მთლიანად ფარავს 50-80-იანი წლების კულტურულ-სააზროვნო სივრცეს.

თუკი პროცესს საერთო კულტურული რეკონსტრუქციის ქრილში განვიხილავთ¹, მას ბუნებრივად თან ახლავს ჰუმანისტურ-ლიბერალური დისკურსის გაძლიერება. მწერლობა ახდენს ჰუმანიზმის, თანასწორობის, თავისუფლების საბჭოურად გააზრებული კონცეპტების გადააზრებას, ბინარული ოპოზიციის წევრთა შორის იმ ბალანსის აღდგენას, რომელიც ხანგრძლივი დროით წაიშალა საბჭოურ ღირებულებათა სისტემის ძალადობრივი დამკვიდრების პროცესში. აქვე, ძალზე ზოგადად, უნდა ვახსენოთ ეგზისტენციალისტური კონცეპტებისადმი ქართული შემოქმედებით აზროვნების მიმართების, ჩვენი აზრით, რამდენიმე დამახასიათებელი ნიშანი:

პირველი: ადამიანის მოძრაობისა და თავისუფლების იდეებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი, რომელიც პირდაპირ დაუკავშირდა საზოგადოების ყველაზე არსებით სულიკვეთებას. ქართული მწერლობა სამყაროში ყოფნას გაიაზრებს, როგორც მოქმედებას და მოძრაობას („ერთადერთი, რაც ადამიანს საშუალებას აძლევს იცხოვროს, მოქმედებაა“ (სარტრი 2006: 45).

მეორე: ფრანგული ეგზისტენციალიზმის მსგავსად, იგი არ აღიარებს ინსტინქტებს „მეს“ პრობლემების პირველმიზეზად და უარს ამბობს მხოლოდ ბიოლოგიური ფაქტორით, კერძოდ, ლიბიდოთი ახსნას ადამიანური ცნობიერების დეტერმინირებულობა.

ყოფიერების აფსურდულობა, როგორც ეგზისტენციალიზმის უმთავრესი კონცეპტი, ნაკლებაქცენტირებულად, მაგრამ პერიოდულად მაინც იჭრება ქართულ მწერლობაში. ცხადია, მას ვერ ექნებოდა ისეთი მასშტაბები, როგორც ევროპულ ცნობიერებაში და ამის ერთ-ერთ მიზეზად, მწერლობის ტრადიციასთან ერთად,

ქართული მსოფლალქმა და ხასიათი უნდა დავასახელოთ. გასათვალისწინებელია 50-იანი წლების ქართული ლიტერატურული რეალობაც: ფარული ბრძოლისა და დაპირისპირების რეჟიმი (გ.ასათიანმა მას „დაჭიმული სიმი“ უწოდა), რომელიც ამ დროს, უკვე მერამდენედ, ხელახლა იწყებს ჩამოყალიბებას, კრძალავს ყოველგვარ მოდუნებასა და უიმედობას ბრძოლის წინა ხაზზე (ასათიანი 2003: 198)

გ. რჩეულიშვილს „სამყაროში ყოფნა“ ესმის, როგორც მოძრაობა, რომელსაც წარმართავს „ვნების სიმძაფრე“. გურამი მას კონკრეტულ კონცეპტად მოიაზრებს — შენებად („ვნების სიმძაფრე შენებაშია...“) და არა „ტკბობად“ ანუ ჭვრეტად („...და არა აშენებულით ტკბობაში...“).

ეგზისტენციალიზმის თანახმად, ზოგადი ყოფიერება „მეს“ ყოფიერებად მხოლოდ წარსულის მეშვეობით იქცევა (კუზნეცოვი 1969: 100-105). წარსული, ისტორია არის სუბსტანცია, არსი. რჩეულიშვილთან „დიდ დროში“ შენახული საზრისები სწორედ წარსულის გამოცდილების სახით ავლენენ თავს (გ. რჩეულიშვილის „უსახელო უფლისციხელი“, „ალავერდობა“). ხსოვნა წარმოდგება, როგორც ცნობიერების მატრიცის საფუძველი, მისი ფაქტურის უმნიშვნელოვანესი, ამ შემთხვევაში – ჩამოშლილი ნაწილი. ცნობიერების „ტოტალურ გაგლეჯას“ წარმოსახვის გზით, ისტორიაში შეჭრას სწორედ მეხსიერების აღდგენის (ჩანაცვლების, სტრუქტურის რესტავრაციის) ფუნქცია აკისრია. წარმოსახვის სივრცეში ალავერდის ისტორიულ-კულტურული ხატის შემოჭრით ხდება დიდი და მცირე დროების შეხვედრა. „ალავერდობის“ გმირი თანამედროვეობას აღიქვამს როგორც ქაოსს, კულტურულ დესტრუქციას. ქაოსის მოწესრიგება კი, ადამიანის ფილოსოფიის, თანახმად, პოტენციურადაა ჩადებული ცნობიერების ინტენციურობაში, როგორც ყოფიერების ცვლილებისა და განვითარების პირობა. გენეტიკურ-კულტურულ გარემოსთან ადამიანის არაცნობიერი ფსიქოსომატური კავშირის საფუძველზე ხორციელდება ისტორიასთან, როგორც ყოფიერებასთან შეხვედრის აქტი. უსიცოცხლო და უენერგიო სივრცეში შემოტანილი ისტორიის, ხსოვნის, სიძველის კონცეპტები აღადგენენ შრომის, კულტურის, მშენიერების დავიწყებულ ეტალონს. პიროვნების კერძო გამოცდილება გადა-

იზრდება ადამიანის, საზოგადოების ზოგად სამოქმედო ფორმულაში – „ვნების სიძაფრე შენებაშია და არა აშენებულით ტკობაში“...

ამ პერიოდის ქართული პროზის განსაკუთრებული შემოქმედებითი ინტერესის საგნად იქცევა „სიტუაციის“ ეგზისტენცი-ალური სიღრმეების გახსნა, ასახვა ყოფიერების იმ მომენტებისა, რომლებიც თავისთავად ატარებენ „შიშველ ფილოსოფიურ მუხტს“. სიტუაცია თავისუფლების ტოპოსია (გ. რჩეულიშვილის „იულო-ნი“, „ალავერდობა“, გ. გეგეშიძის „შურისძიება“, „აპრილი“, ა. სუ-ლაკაურის „ლუკა“ და სხვ.). მის სივრცეში არაფერია გაჩერებული, სტატიკური, ყველაფერი ხდომილებაა, გამოვლინება და თავისჩე-ნაა. პერსონაჟი მძაფრად, გამახვილებულად აღიქვამს ხდომილე-ბა-ტოპოსის შინაგან მოძრაობას, მის განსხვავებულ რიტმებს. ამ მოთხრობათა ეგზისტენციალისტური პერსონაჟები ცნობიერების მოუსვენრობით, „ვერმილწეულის ვნებით შეპყრობილობით“ და მისი თანამდევი „ამბოხებებით“ სწორედ თავისუფალი არჩევანის სუბიექტურ ნებას ახორციელებენ.

გ. რჩეულიშვილი არჩევანის თავისუფლების სრულ გამოხა-ტულებას, უპირველესად, წერის აქტში ხედავს. ამ გზით იგი შინა-გან გამოცდილებად გარდაქმნის ცხოვრების მექანიკურ დეტერმი-ნაციას, ქმნის ამბავს, რომელიც „აკლია სამყაროს“. შესაბამისად, წერის პროცესი მისთვის, ერთის მხრივ, ყოფიერებასთან შეხვედ-რა, სასჯელი და დეტერმინაციაა: „ისევ დამეცა თავზე ჩემი ბორო-ტი წერა“ (შდრ.: თავისუფლების სარტრისეულ განსაზღვრებას: „ადამიანს მისჯილი აქვს თავისუფლება“ (სარტრი 2006: 34); მეორეს მხრივ კი ძალაუფლების ნების დემონსტრირება და ძალაუფლების დისკურსია (ამაზე ქვემოთ).

თამაში სრულყოფილი თავისუფლებაა. როგორც ჩანს, რჩეუ-ლიშვილის განსაკუთრებული ინტერესი დრამისადმი გამოწვეუ-ლია დრამის სპეციფიკით, სადაც ამბავი კი არა, სწორედ „მოქ-მედება იქცევა თხრობის ობიექტად“ (ბარტი 1986: 135). „იულონი“ ავტორის ნებისა და თავისუფლების (=ძალაუფლების) დემონსტრი-რება ექსპერიმენტის სახეს ატარებს და გამოხატავს ავტორის სუ-ლისკვეთებას: შემოიტანოს ლიტერატურაში ახალი სახე მეამბოხე ახალგაზრდა კაცისა, რომელიც სხვისი გამოცდილების გამზიარე-ბელი კი არაა, არამედ თავადაა მძებნელი გამოცდილებისა, გზები-სა, პასუხებისა, თავადაა შემკრები ცნობიერება.

ასეთი ექსპერიმენტი 50-იანი წლების ლიტერატურულ გარემოში, ცხადია, იდეოლოგიურ-კულტურულ ქვეტექსტზე გარკვეულ მინიშნებებსაც შეიცავს, მათ შორის: „მოთვინიერების“ წინააღმდეგ დაწყებულ, ქართული მწერლობის ხანგრძლივ და უშეღავათო ბრძოლას; ტერმინ „ლიტერატურული გმირისა“ და სოციოკულტურული გარემოს ურთიერთშეუთავსებლობას (გურამის ზოგიერთი პერსონაჟი, ამ აზრით, ჯერ ისევ შეესაბამება გმირის ტერმინოლოგიურ მნიშვნელობას); და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ადამიანსა და რეჟიმს (ფართო გაგებითაც – რეალობა, ადამიანის ყოფიერება, როგორც „რეჟიმი“ და დეტერმინაცია) შორის მძაფრი კონფლიქტურობის ჩვენებას.

„ახალი“ და „თანამედროვე“ რჩეულიშვილთან გაიაზრება გლობალურად, მსოფლიო ლიტერატურის ტენდენციათა კონტექსტში და ამავდროულად, ფხიზლად და კრიტიკულად არამხოლოდ საბჭოთა, არამედ დასავლური ლიტერატურის მიმართაც: „მთელი ამ საუკუნის ლიტერატურა... მელანქოლიითაა გაჟღენთილი... მსოფლიოში, ჩემი აზრით, არსებობს ახლა ორი სახის მელანქოლია – დასავლურ-ევროპული, ამერიკითურთ, და საბჭოური. იქით სატირა მთლიანად შეცვალა უაზრო ანგლობამ, უშტრიხო ხუმრობამ და უგრძნობო აზრმა, საიდანაც ყოველ ნაბიჯზე სრულიად დაუფარავად იპარება საშინელი სიცარიელე, დაღლილობა, უმნეობა... მეორე სახის მელანქოლიაა გამეფებული საბჭოთა კავშირში, აქ ძირითადი მასა აღტაცებულია უკიდურესობამდე ყველაფრით... რაც შეიძლება მეტი აღტაცება! ასეთია ლოზუნგი – რომ ერთი მაინც არ ჩავარდეს მელანქოლიაში, თორემ გადასდებს სხვას... მელანქოლიკებში შედის ხალხი, რომელიც არ ყვირის, რომელიც აზროვნებს – ყველაზე შეუწყნარებელია ეს სიტყვა და, მე მგონი, ორივე ბანაკისთვის ... ხელოვნების მოღვაწეთა სახეზე და მათი ნაწარმოების გმირთა აღნაგობაში გაქრა ყველაზე ძლიერი ადამიანური, დრამატული, არტისტული ელემენტი, დამახასიათებელი დიდი ხელოვნებისათვის, სახელმწიფო მოღვაწისთვის, ლიტერატურისთვის – ღრმა უკმაყოფილების გამოხატავი ტანჯვა (სკორნ)... უცნაურად ჩაიშალა და დანვრილმანდა ეს დიდებული გრძნობა – სიამაყე, სკორნ, იგი შეცვალა... უკმაყოფილების იერმა და ამ იერის გაუთავებელმა დაცინვამ... იკარგება სიამაყე და პატივისცემა, გამოწვეული ერთი

პიროვნებისადმი; სრულიად იკარგება არენიდან ფილოსოფია (ანუ, როგორც გურამი სხვაგან ამბობს, „ძალაუფლების დისკურსი“ – მ.კ.), როგორც ცალკე მეცნიერება, მისი უკიდურესი დაქუცმაცების გამო; ისპობა მონოლითური აზროვნება, მონოლითური პიროვნება – ცოცხალი თუ ხელოვნების გმირი... ჩემი მოგზაურობა ტარდება, საბედნიეროდ თუ სამწუხაროდ, ადამიანთა ვნებების იმ ნაწილში, სადაც აღტაცებაა გამეფებული, მუდმივად ჰორიზონტის სიშორეზე მყოფი კომუნიზმის სახელით...“ (რჩეულიშვილი 2007, 5: 418-420).

როგორც ცნობილია, მთხრობელის ლეგიტიმაციის და ტექსტის ავტორობის პრობლემა 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მძაფრი თეორიული დისკუსიებისა და სპეკულაციების საგანი ხდება დასავლურ ლიტერატურაში. მხედველობაში გვაქვს ავტორის მონოლითური ფიგურის, როგორც გამომსახველი შემოქმედებითი სანყისის დაშლის ტენდენცია და ტექსტის ანონიმურობის შესახებ აზრის გაძლიერება (ბახტინი თვლის, რომ „ავტორის კრიზისის“ პრობლემა, „გმირის დაკარგვა“, „ესთეტიზმი, რომელიც ფარავს სიცარიელეს“ თან ახლავს სასიცოცხლო ძალების ნაკლებობას, სიცოცხლის კრიზისს (ბახტინი 1979: 179). ეგზისტენციალიზმში, ტენდენციის დონეზე, უკვე ჩნდება დეკონსტრუქციის ავტორთა მიერ მოგვიანებით ღიად გამოთქმული „ავტორის სიკვდილის“ პარადიგმალური კონცეპტი: „ლაპარაკობს ენა. ადამიანი ლაპარაკობს იმდენად, რამდენადაც სრულყოფილად ფლობს ამ ენას“ (ჰაიდეგერი).

საბჭოთა რეალობაში დაშლის ტენდენციის მიზეზი განსხვავებულია: იგი ავტორის ნებაზე რეჟიმის მხრიდან პირდაპირი წნეხის შედეგია.

ამავე პერიოდში შექმნილი გ. რჩეულიშვილის ლიტერატურულ-დოკუმენტური ტექსტები ამ საფრთხის გაცნობიერებისა და მასთან დაპირისპირების საინტერესო მცდელობად შეიძლება განვიხილოთ: „ძალაუფლება – აი, რა მინდოდა მე და რის ანანიზმსაც წარმოადგენს ჩემთვის ლიტერატურა – ქალების საქმე.

სხვა არის ფილოსოფია და დოკუმენტური ნაწერები – ეს პირდაპირი გზაა ძალაუფლებისაკენ“ (რჩეულიშვილი 2007, 5: 389). მწერლობა მისთვის ძალაუფლების დისკურსის პერვერსირებული სახეობაა: არამამაკაცური, შესაბამისად, უძლური და სევდიან-სენ-

ტიმენტალური, „ქალური“ საქმიანობა („სევდა – მუღმივი და ზიზ-
ლამდე მოსაწყენი...“ (იქვე).

გ. რჩეულიშვილის მთელი შემოქმედება წარმოადგენს განა-
ცხადს იმაზე, რომ „ავტორი – ეს მე ვარ“. ავტორს უხდება არა
მხოლოდ „ვარ“-ის ტოპიკის ფუნდამენტური პრობლემის დაძ-
ლევა, რომელიც მე-20 საუკუნის ფილოსოფიური აზრის მთა-
ვარ თავსატეხად იქცა, არამედ ნარაციის პროცესში ავტორის
უფლებამოსილების საგანგებო ხაზგასმაც.

გურამი ცდილობს შეაჩეროს დაშლის პროცესი ავტორი-
მთხრობელის წარმოსახვითი ხატის გაძლიერებით ტექსტში. ავ-
ტორი რჩეულიშვილთან — ესაა ავტორის ახალი ტიპი („ირინა და
მე“, „უსახელო უფლისციხელი“, „დღიური“, „სიკვდილი მთებში“,
„ალავერდობა“), პერსონაჟის სტრუქტურაში რეალიზებული
მთხრობელი, მისი „მე“-ს „სხვა“ სახე, რეალური რჩეულიშვილის
ალტერ ეგო ტექსტში. ამდენად, მისი დამოკიდებულება თხრობის
პროცესის მიმართ ერთდროულად ორივე ტენდენციის სიგნალებს
შეიცავს: ავტორის „მე“-ს ნგრევის დროით მოტანილ ნიშნებსაც და
მისი გაძლიერების მცდელობებსაც.

პრობლემათა ამ რიგთან შესაბამისობაში თანდათან კონცეფ-
ციად ყალიბდება მისი შემოქმედებითი ამოცანაც: დაამკვიდროს
ტრადიციულ-კლასიკურისგან (მოძღვრის) თუ საბჭოთა მწერლის
სტატუსისაგან (იდეოლოგიური ლიდერი) განსხვავებული მოდე-
ლი, რომლის საშუალებითაც მოახდენს ადამიანის თავისუფლების
ნების დემონსტრირებას მწერლობის სცენაზე და ქართული ღირე-
ბულებათა სისტემის რეკონსტრუქციას (ამაზე პირდაპირ ლაპა-
რაკობს დღიურებსა და პირად წერილებში). დოკუმენტალიზმისა
და ფილოსოფიური რეფლექსიის გაძლიერებით (გ. რჩეულიშვილის
„სიკვდილი მთებში“, „იულონი“, გ. გეგეშიძის „სიშორე“, „ემშაკის
მოსახვევი“ და სხვ.) გამოიხატა მწერლობის (მწერლის) ძალაუფ-
ლების ნებისა და შესაბამისად, ავტორიტეტის გაძლიერების ტენ-
დენცია 50-60-იანი წლების ლიტერატურაში.

გ. რჩეულიშვილი კიდევ უფრო შორს მიდის. მისი მიზანია, სი-
ტყვის საშუალებით ტექსტში შეიტანოს ეგზისტენციალური სტრუქ-
ტურა, მისი ესთეტიკური ექვივალენტი. მას სურს, თავისივე ტექ-
სტის მოვლენითი ყოფიერების მონაწილედ იგრძნოს თავი, იყოს

არა მხოლოდ ქვემდებარე, არამედ ქვემდებარე შემასმენელთან ერთად, მოქმედების, მოვლენის განმახორციელებელიც და თვით ეს მოქმედებაც და მოვლენაც („იულონი“).

რჩეულიშვილის ფაქიზ ინტუიციას არ ეპარება XX საუკუნის ლიტერატურის კიდევ ერთი, ძალზე მნიშვნელოვანი სიახლე: „არასოდეს ავტორი ისე ახლოს არ მისულა თავის ნაწარმოებთან, როგორც ეს ჩვენს ეპოქაშია...“ (რჩეულიშვილი 2007, 5: 431). ეს „ახლოს მისვლა“ არის სწორედ ტექსტის გაჩენის აუცილებელი პირობა. ტექსტი ამ სიახლოვითაა დეტერმინირებული, მისი ნებით იქსოვება (მათ შორის, სხეულებრივი სიახლოვითაც წერის პროცესში) და თავისუფლებასთან ერთად ავტორსა და მის ენას (ცნობიერებას) შორის ამ შინაგან დეტერმინაციასა და ფსიქოსომატური მთლიანობის დემონსტრირებას ახდენს.

გულწრფელობის პრობლემის გადაჭრა შემოქმედებითი თავისუფლების პრობლემასთან ერთად ამ პერიოდის მწერლობას იდოლოგიურ-პოლიტიკურ მემკვიდრეობად ერგო იმ აუცილებლობასთან ერთად, რომელიც ონთოლოგიურადაა ჩადებული თვით შემოქმედებით აქტში. ამ კონტექსტში, ლიტერატურას ხედვის არეში პირველად ექცევა ფაქტისა და არტიფაქტის, თამაში-გულწრფელობის პარადოქსული კავშირი. გულწრფელობა გურამთან გაიგება, როგორც შინაგანი თავისუფლების საზომი; შემოქმედებითი გულწრფელობა კი – როგორც ამ თავისუფლების ყველაზე სრულყოფილი ფორმა, მეტიც, როგორც ძალაუფლების ნების ღია და გამომწვევი დემონსტრირება.

ავტორის „მე“-ს რეპრეზენტაცია ამ პერიოდის ტექსტებში სხვადასხვა გზით ხორციელდება:

ავტორი შემოდის ტექსტში, როგორც მთხრობელი და პერსონაჟი.

დოკუმენტალიზმი, როგორც სათქმელის თემატიზების მხატვრულ-ესთეტიკური მეთოდი, ხელს უწყობს მთხრობელის მკაფიო ხატის შექმნას ტექსტში, ამყარებს „მე“-ს, როგორც ჭეშმარიტი ყოფიერების ლეგიტიმურობას. იგი სტრუქტურულად აძლიერებს ავტორის სიტყვის რეალობას, ხაზს უსვამს მის „ყოფნას“ ტექსტში.

50-იანი წლებიდან სხეული ყოველთვის თვალშისაცემ ადგილზეა, როგორც „მე“-ს დესპანი, მისი რეალურობისა და უტყუარობის არგუმენტი. ავტორის „მე“ განსაკუთრებით მკაფიო და

რელიგიურია, შესაბამისად, „ხილვადია“ პირველი პირით დაწერილ მოთხრობებში. ქცევა, ჟესტი, სხეულის პლასტიკის საგანგებო ხაზგასმა აჩენს არამარტო „მე“-ს რეალურობის, დამაგრებულობის აღქმას, არამედ ნიშანთა დამატებითი ჯგუფებსაც ავტორი-მთხრობელის შინაგანი ემოციური მდგომარეობის აღსანიშნად. მოკლედ, როგორც დოკუმენტალიზმი, ისე სხეულის ენა მწერლის ძალაუფლების დისკურსის გამაძლიერებელ სტრუქტურებს წარმოადგენენ. სამივე ზემოაღნიშნული მხატვრული მეთოდი ხელს უწყობს „მე“-ს რეპრეზენტაციას და ე. წ. „Self-ის ლიტერატურის“ დამკვიდრებას ქართულ სალიტერატურო სივრცეში.

ავტორის პრობლემასთან ერთად, ამავე პერიოდის საბჭოთა სოციოკულტურულ სივრცეში თანდათან აქტუალიზდება ტექსტის თავისუფლების პრობლემაც. გარდამავალ ეტაპებზე თავისუფლების სახელით ირღვევა ავტორი-ტექსტი-მკითხველის ურთიერთმიმართებათა დადგენილი საზღვრები, მყარი ჟანრული კანონები, ლიტერატურული ნორმები, („მდგრად“ ისტორიულ პერიოდებში თავისუფლების საზღვრებს პირდაპირ ან არაპირდაპირ აკონტროლებს პოლიტიკური დისკურსი). ახალი ტენდენციები რადიკალურად ცვლის ლიტერატურაზე მკითხველის წარმოდგენებსა და მოლოდინებს. 50-იანელთა შემოქმედება თავისი მცდელობებით, გააფართოვოს მთხრობელის შესაძლებლობები და შესაბამისად, ტექსტის საზღვრები, მოიძიოს ფორმისა და მასალის დამაკავშირებელი ახალი გზები, ამკვიდრებს შეცვლილი კულტურულ-ცნობიერებითი სივრცის შესატყვის ლიტერატურულ დისკურსს: ერთმნიშვნელოვანი პერსონაჟების ადგილას ჩნდებიან ღრმა და საინტერესო, რთული და წინააღმდეგობრივი ხასიათები. ქართული და დასავლური მოდერნისტული პროზის ტრადიცია განახლებულ კონტექსტში ახალ ჟღერადობას იძენს.

კონტრასტული ფსიქოლოგიური ხასიათები ოპოზიციურ ცნობიერებათა დაპირისპირების ქრილში ვითარდება **არჩილ სულაკაურის** მოთხრობაში „ტალღები ნაპირისაკენ მიისწრაფიან“ (1957). მოქმედების გაუცხოებული ფონი, სიმბოლურობა, დრამატიზმი, ომის თემატიკის საინტერესო გააზრება საეტაპო მნიშვნელობას სძენდა მოთხრობას. 50-60-იანი წლების „ფსიქოლოგიური რეალიზმი“ ინტერსუბიექტურობის პრობლემისადმი განსაკუთრე-

ბულმა და ღრმა დაინტერესებამ განაპირობა. იგი არაა მიმართული მხოლოდ ხასიათის გაღრმავებისა და სიტუაციის დეტალიზაციისაკენ. იგი ადამიანის შინაგანი არსის, ყოფიერებასთან მისი დამოკიდებულების, ადამიანში ყოფიერების სტრუქტურის აღმოჩენის გზა და მეთოდია. ვინაა „სხვა“, როგორც ჩემს წინაშე მდგომი თავისუფლება, როგორც მომხრე ან მოწინააღმდეგე, სად გადის „მეში“ „სხვისი“ საზღვრები? „ადამიანი მუდამ საკუთარი თავის გარეთ მდებარეობს. ზუსტად საკუთარი თავის პროექციით და საკუთარი თავის გარეთ დაკარგვით, ის არსებობს როგორც ადამიანი“ (სარტრი 2006: 60).

ამ პერიოდის ქართულ მოთხრობისთვის სწორედ ეს რაკურსი აღმოჩნდა განსაკუთრებით მიმზიდველი: „ო, როგორ მტანჯავს ეს სხვის მსგავსება და თანაც როგორ მინდა, რომ ვგავდე სხვას“ (რჩეულიშვილი 2007, 5: 420). ახალი თაობა ინტერესდება ადამიანის სასიცოცხლო ენერგეტიკით, „მე“-ს მტაფიზიკური, ეგზისტენციალური, ნებელობითი გამოვლინებებით. მწერლობის ინტენსიური დამუშავების ობიექტი ხდება სურვილის ეგზისტენციალური და ფსიქოლოგიური ბუნება – როგორც ლტოლვა და გაუცხოვება ერთდროულად, როგორც სურვილის ობიექტის ნგრევა, უარყოფა, მოსპობა. პერსონაჟების პრობლემად იქცევა ფსიქიკის შიდა სტრუქტურების პარადოქსული დინამიური კონფლიქტი და სიყვარულის განცდის ამბივალენტურობა.

როცა „მეს“ ცნობიერება „სხვისთვის“ დახშულია, მაშინ ადამიანის მოქმედება დესტრუქციული ხდება და თვითნგრევისკენაა მიმართული (რჩეულიშვილის „ბათარეკა ჭინჭარაული“, „შაშას რევოლუცია“, გ. გეგეშიძის „ემშაკის მოსახვევის“, „შურისძიების“ პერონაჟები). რჩეულიშვილის მოთხრობაში „მუნჯი ახმედი და სიცოცხლე“ სიყვარულის დაკარგვა იწვევს სიცოცხლის ჩაკეტვას საკუთარ შინაგან უსასრულობაში, პერსონაჟი კარგავს ყოფიერებასთან კავშირს და ეუფლება უნდობლობისა და იმედგაცრუების განცდა ყველაფრის მიმართ, რაც მის გარეთაა. „შაშას რევოლუციაში“ (მოთხრობა მწერლის სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა) ეგზისტენციალური დესტრუქციულობის გაღვივებას ხელს უწყობს მასობრივი გამოსვლები. შაშას შეერთება რევოლუციასთან, როგორც მხატვრული იდეა, დიდი ალბათობით, ვითარდება იმ აზ-

რობრივ ქვეტექსტთან შესაბამისობაში, რომ რევოლუცია ყოველთვის იკრებს თავის რიგებში მარგინალებს, სოციოკულტურულად და ფსიქოლოგიურად განუხორციელებელ, ტრამვირებულ ადამიანებს, შესაბამისად – შურისმაძიებლებს. სამყაროს სიმეტრიულობას (სიმეტრიის თემა – მათ შორის, ვფიქრობ, საკუთრივ ეთიკურ ოპოზიციათა სიმეტრიულობისაც – როგორც „შამას რევოლუციის“ შენიშვნებშია მითითებული, გურამის სერიოზული ინტერესის საგანი იყო მოთხრობაზე მუშაობის პერიოდში (რჩეულიშვილი 2004: 291)). იგი ხიფათით ემუქრება ამ თემის წამონევა 50-იანი წლების ბოლოს, საბჭოთა იდეოლოგიურ-კულტურული სივრცის დაშლის დასაწყის ეტაპზე წარმოდგენდა რევოლუციის მითის – მასების სოციალური სამართლიანობის აღდგენისაკენ მიმართული მორალური „შემოქმედების“ – კრიტიკულ გადაზრებას საზოგადოების მოაზროვნე ნაწილის მიერ.

კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც გარდამავალი პერიოდების ლიტერატურებისთვისაა დამახასიათებელი, საზღვრების პრობლემაა. ამჯერად არ ვგულისხმობთ არც გეოპოლიტიკურ საზღვრებზე საბჭოთა ადამიანის წარმოდგენებს, არც მხოლოდ ლიტერატურულ გვარებსა და ჟანრებს შორის საზღვრების ცვლილებას, არამედ ზოგადად საზღვრის კონცეპტის მიმართ კაცობრიობის ცნობიერების დამოკიდებულებას სხვადასხვა ისტორიულ-კულტურულ ეტაპზე – დანყებული სამყაროს, მატერიის საზღვრებზე წარმოდგენიდან, მწერლის თავისუფლებისა და ენის (სიტყვის) შესაძლებლობების ზღვარით დამთავრებული. ბახტინის მოსაზრებით, ადამიანის სამყაროს შინაგანი და გარეგანი საზღვრების ხანგრძლივი, გულდასმით დამუშავება „თხოულობს ატმოსფეროს ღირებულებით სიმკვრივეს“, მის გარეთ მყოფი პოზიციის მდგრადობას და დაცულობას, რომელშიც სულს შეუძლია ხანგრძლივად დაჰყოს, ფლობდეს საკუთარ ძალებს და თავისუფლად მოქმედებდეს (ბახტინი 1979: 177),

ბუნებრივია, რომ ამ კონტექსტში ქართული მწერლობა საკუთარ დროსა და სივრცეს მოიაზრებს, როგორც დაუცველს, საზღვრებმორღვეულს არა მხოლოდ „მე“-ს შინაგანი ეგზისტენციალური დეტერმინირებულობის გამო, არამედ გარეგანი – ისტორიული, სოციალური და პოლიტიკური ფაქტორების გამოც (საზღვრების

შემოკავება და რადიკალური მონიშვნა ლიტერატურამ 70-იანი წლების ბოლოსთვის დაასრულა). ერთი ჩანაწერში რჩეულიშვილი ჩანიშნავს, რომ იგი შეიგრძნობს „რალაც მოცემულობის ბოლო ჟამს“, რომელიც „ისტორიულადაც ბოლო დღეა“ („ალავერდობა“).

პირველ მოთხრობებში ახალი თაობა ჯერ ისევე „ზედაპირის გაცნობით“ იყო დაკავებული. ხედვის გადანაცვლება საგნიდან საგანზე, ადამიანიდან ადამიანზე (გ. გეგეშიძის „მდინარესთან“, „მთებში“, „გიგი და ლეო“, გ.რჩეულიშვილის „ასვლა“ და სხვ.), განწყობილებათა სიფაქიზე, გამახვილებული ინტერესი იმის მიმართ, რასაც, ჩვეულებრივ, ცხოვრებას და ადამიანთა ურთიერთობას ვეძახით – ჯერ ისევე ძალების მოსინჯვის ელფერს ატარებს. მწერლობის ძიებათა და ინტერესთა მაგისტრალური ხაზი მოიცავდა უამრავ ნიუანსს, მიმართულებას, შეხედულებას, სხვადასხვა მხატვრულ საშუალებებს, თხრობის თანმიმდევრობის განსხვავებულ მოდელებს, ჟანრულ ძიებებს და ენობრივ ექსპერიმენტებს. ოტია პაჭკორიას ვარაუდით, ამ პერიოდის ლიტერატურის ზოგიერთი ფორმოზრივი სისუსტე პოზიციის გამჟღავნების ხერხი იყო და ადასტურებდა „მეტყველების კონსტრუირებას მეტყველებაში“. ბანალური ფორმებისათვის კარის ფართოდ გახსნით, ფრაზის სიმყიფით, „ელემენტარულობით იგი თავისებურ ირონიზმსაც გამოხატავდა“ (პაჭკორია 1973: 85). 60-იანი წლების დასაწყისში მწერლობამ შესძლო გარემომცველ სინამდვილეზე არა მხოლოდ სოციალური წარმოდგენების, არამედ მორალური საზღვრების მონიშვნა და შემოკავება, რომლის გარეშეც აზრი ეკარგება ადამიანის „მე“-ს რეალიზაციის ყველა პირობას.

თანდათან ხედვის პრინციპი იცვლება. „ზედაპირის კომპოზიციაში“ იჭრება სიღრმისეული ნიშნები, მწერლის ყურადღების არეში ექცევა ადამიანის შინაგანი სამყაროს უხილავი მოძრაობა, მისი დამოკიდებულება დროისა და სივრცის მიმართ, ახალი რეალობის პრიზმიდან დანახული ურბანული და პასტორალური ყოფა. პირველადი სტრუქტურების სახით ჩნდება პრობლემათა რკალი, რომელიც მომდევნო პერიოდებში უკვე მთლიანად იპყრობს მწერლობის ინტერესის სფეროს: ყოფიერების სიმბოლურ-ალგორითული შინაარსის მხატვრული ასახვა; ფილოსოფიური, მითოსური და ბიბლიური სტრუქტურების დამუშავების ტენდენცია (ა. სულაკაურის

„აბელის დაბრუნება“, ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“, გ. გეგეშიძის „ცოდვილი“, ვლ. სიარულიძის „მეთაე მონმე“, გ. შატბერაშვილის „მკვდრის მზე“, ნ. წულეისკირის „თუთარჩელა“). ახალი თაობა შეუპოვრად ცდილობს საკუთარ ნებას დაუმორჩილოს ენის ურჩი, მოუხელთებელი სეგმენტები; ძალას ცდის ყოფიერების რთული, მირიადი კავშირით შექმნილი ტექსტური ფაქტურის ჩვენებაში. ადამიანისა და რეალობის „ახალი პარამეტრების“ ძიებას ახლავს განსაკუთრებული ხარისხის სასიცოცხლო დაძაბულობა და „აზროვნების ვნება“, გამუდმებული ფიქრი იმაზე, რითაც შეიძლება ადამიანმა „პატივი სცეს საკუთარ არსებობას“ (გ. გეგეშიძის „სიშორე“).

60-იანი წლების დასაწყისში ახალი თაობა ჯერ ისევ საკუთარი-პოზიციის, საკუთარი სათქმელისა და ინდივიდუალური ხმის ძიებითა დაკავებული. იგი აცნობიერებს ჰუმანიზმის ცნების საზღვრების, მისი პრინციპების გაფართოების აუცილებლობასაც და ამ პროცესებში ჩართვის მზადყოფნას გამოხატავს.

ამ პერიოდის პროზას მშობლიურ გარემოში დაბრუნების ხიბლი ახლავს. „მშობლიურს“ აქ ორმაგი მნიშვნელობა აქვს: რეალური ცხოვრებისეული გარემო – განუმეორებელი კოლორიტით, სიკეთის ბუნებრივი გენეტიკური მადლით დამუხტული ხალისიანი ყოფა (ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“, ოტია იოსელიანის, რევაზ ინანიშვილის, რეზო ქვიშვილის, მერაბ ელიოზიშვილის მოთხრობები) და ადამიანის შინაგან „მე“-ში მზერაჩაბრუნებული, მის ლაბირინთებში გარკვევის მოსურნე, მაგრამ ერთგვარად შემკრთალი და მორიდებულიც მის სიღრმეებში არსებული უფსკრულებისა და მწვერვალების წინაშე (ა. სულაკაურის, გ. გეგეშიძის, თ. ქილაძის მოთხრობები). დაბრუნების პროცესში, ტრადიციული ზნეობრივი და კულტურული ღირებულებებისადმი განსაკუთრებული პასუხისმგებლობით, ერთევა ძველი თაობაც (გ. ლეონიძის „ნატვრის ხე“; გ. შატბერაშვილის „მკვდრის მზე“).

ყველაზე ადრე მონუმენტალიზმი და პომპეზურობა დაიძლია. საბჭოური ცხოვრების ზეიმურობის განცდა ქალაქისა და სოფლის სადა, მარტივმა ყოველდღიურობამ, ცხოვრების ნათელმა და სევდიანმა განწყობილებებმა ჩაანაცვლა (ა. სულაკაური, თ. ქილაძე, ო. იოსელიანი). ნიშნეულია ისიც, რომ ობიექტივაციის მკაფიოდ

გამოხატული ტენდენციის მიუხედავად, „ახალი რეალიზმის“ ქართველ წარმომადგენლებს არ გაუზიარებიათ ის სამწერლო პრაქტიკა, როცა, მიშელ ბიუტორის ფორმულირებით, „პერსონაჟები უკანმოუხედავად საგნდებიან“ (ბიუტორი 1978: 401). თხრობის ობიექტივაცია, როგორც ადამიანის ნატურალიზაცია, განივთება, გასაგნება, „რომელშიც არაა ჭეშმარიტი დიალოგურობისთვის დამახასათებელი „შენ“ (ბახტინი 1979: 291), პერსონაჟის ფსიქოლოგიური რეალობისა და ტექსტის ესთეტიკური მთლიანობის დაშლის საფრთხედ იქნა აღქმული.

ერლომ ახვლედიანიმა სულხან-საბას ფილოსოფიური იგავის ტრადიცია გააცოცხლა, „ვანო და ნიკო“ ადამიანის არსებობაზე ყველაზე არსებით და მნიშვნელოვან სათქმელს ამბობს. მწერალი აქ მარტივი ოპოზიციური სქემებით გვესაუბრება და სიმარტივის სიმბოლურ ბუნებას დაგვანახებს. სწორედ სიმარტივე ინახავს საწყისების ხსოვნას, სიმარტივეში არის უბრალოება და მშვენიერება, ცხოვრების მთელი სიბრძნე და მარილი. ცნებების, აზრების, ოპოზიციების გადახედვა, პარადოქსები, მნიშვნელობათა გაფართოება, მოკლედ, ენის შესაძლებლობებით თამაში ერლომ ახვლედიანის შემომედებაში არაორაზროვნად მიგვანიშნებს, რომ მისთვის სამყარო ერთ ადგილზე არ დგას, რომ ადამიანი, მით უფრო, მწერალი, „დროის ისარია“ და ცვლილებების აღნუსხვა ევალება. მწერალს აინტერესებს ამ ცვლილებათა მორალური შინაარსი და შედეგი, ცხოვრების მარადიულ, უცვლელ არსთან მათი შესაბამისობის პრინციპი.

გურამ გეგეშიძის „სიმორე“ პიროვნების თვითშემეცნებისკენ გაჭრილი გზაა. კაცობრიობა, რომლის ნაწილადაც გმირი თავს შეიცნობს, ჯერ მხოლოდ ემოციური დამოკიდებულების ობიექტია. „შურიძებით“ შევდივართ იმ პრობლემათა რკალში, რომელიც გ. გეგეშიძის ეთიკურ კონცეფციას უდევს საფუძვლად. ესაა მოთხრობა არჩევანის გზით მიღწეულ თავისუფლებაზე, სიკეთის გამოღწევის ურთულეს გზაზე ადამიანური ინსტინქტების ბნელი წიაღიდან. მწერლობის მიერ უახლესი ისტორიული ეტაპის შეფასება და პირველივე ნაბიჯი ამ მცდელობისა გაბედული მხილებით გამოირჩეოდა: **ოთარ ჩხეიძის** რომანებსა და მოთხრობებში კრიტიკული ინტონაციები გაისმა სოციალურ უსამართლობისა და ადამიანური

გულგრილობის მიმართ („ტინის ხიდი“, „ბურუსი“, „მეჩეჩი“, „კვერნაქი“, „აღმართ-აღმართი“). პიროვნებასა და საზოგადოებაზე, ისტორიის მსვლელობაზე სისხლიანი კომუნისტური რეჟიმის პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ძალადობის თემას მიეძღვნა „ბორიაყი“ (1974 წ.), რომლის მთავარი „გმირი“ უხილავი, ყველგანშემღწევი შიშის ფანტომია. გ. გეგეშიძის „დევნილში“ ბედისწერის პრობლემა პირველად დაისმის სახელმწიფოებრივი დეტერმინაციის კონტექსტში და თავის მარწუხებში კეტავს საზოგადოების მორალური განვითარების შესაძლებლობებს.

ადამიანური არსებობის სიპატარავე, უმნიშვნელობა ტრაგიკულ-ფარსული სახითაა გადმოცემული **ვოვა სიხარულიძის** მოთხრობაში „მეათე მონწე“. საზოგადოების მიერ დავიწყებული, უარნათქვამი კაცი საკუთარ არსებობას ამ უარყოფის გზით შეიცნობს და იმასაც ხვდება, რომ „არსებობას მოქმედებით სჭირდება დადასტურება“ (პაჭკორია 1973: 88). სწორედ უარყოფის გზით იღვიძებს მისი ცნობიერება და უსულგულო, არაადამიანური საზოგადოების მიმართ აქტიური პროტესტის გრძნობით იმსჭვალება. ლოდები, რომელსაც იგი სოფელს პროტესტისა და შურიძიების მიზნით უშენს, იმ ლოდთან ასოციაციას აღძრავს, რომელსაც აბსურდის გმირი მთის მწვერვალიდან აგორებს, თუმცა სიზიფესაგან განსხვავებით, ეს პროტესტი შედეგიანია, იგი რაღაცას აღვიძებს ადამიანის ბედის მიმართ დაუინტერესებელ, გულგრილ, მეხსიერებადაკარგულ სოციუმში. „საბალახო“ – ავტორის სატირული მზერის სივრცე-ობიექტი – სოფლის სახელწოდებასთან ერთად, მისი ამქვეყნიური დანიშნულების მეტაფორაა, სავლენსაირთა პოლიტიკური თუ პრაგმატული ამბიციების განსახორციელებელი არენა.

ნოდარ დუმბაძის უჩვეულო ჰუმანიზმი ადამიანში კეთილსაწყისზე აკეთებს აქცენტს და სიკეთეს მიიჩნევს ადამიანურ ურთიერთობათა მამოძრავებელ, გარდამქმნელ საწყისად. იმ დამაჯერებლობაში კი, რომლითაც თავის მიზანს აღწევს, მისი იუმორი უკანასკნელ როლს არ თამაშობს. თანაც, ეს იუმორი „დასვენებული სულის“ ნაყოფი კი არაა, არამედ ცხოვრების დრამატიზმის გადადება, გადავადება, მისგან დროებით განთავისუფლების სურვილი და ადამიანებისთვის რწმენის, სიკეთის, სიბოლეს განაწილების აქტი ლიტერატურის „შესაძლო განცდილი ცხოვრების“ (ს. ლანგერი) სივრცეში.

70-იანი წლების პროზა, არსებითად, უპირისპირდება 60-იანელთა „ზომიერი რეალიზმის“ პირობებში აღმოცენებულ „სენტიმენტალურ ჰუმანიზმს“. ამავე „ზომიერი რეალიზმის“ საპირიონედ ლიტერატურის ნიაღშივე ჩნდება მოთხოვნილება ბანალურ ყოველდღიურობას გარიდებულ, ამაღლებულ, მემბოხე ხასიათებზე. გ. გეგეშიძემ ერთ-ერთმა პირველმა გადადგა ნაბიჯი მისკენ: რომანი „ცოდვილი“ (1966) ზუსტად ეხმიანებოდა 60-იანი წლების საზოგადოებრივ განწყობილებათა იმ გამას, რომელმაც განსაკუთრებული დაძაბულობა და ენერგია მიანიჭა ადამიანის კონცეფციის დამუშავებას შემდგომ ათწლეულებში.

ამ პერიოდიდან დაწყებული, რომანის ჟანრის უჩვეულო გააქტიურება საზოგადოების მომწიფებული პრობლემების მასშტაბებსა და ძიებათა სიღრმეზე მეტყველებდა.

* * *

ჰუმანიზმი იმ უიშვიათეს ცნებათა რიგს მიეკუთვნება, რომელთა შინაგან, არსებით მთლიანობას ორგანულად ერწყმის გამოვლენის ფორმათა უსასრულო მრავალფეროვნება.

60-იანი წლების დასასრულს ჰუმანიზმის ცნებამ ქართულ ლიტერატურაში დაჰკარგა ის სიმტკიცე, რომელიც მასთან დამოკიდებულებაში იმთავითვე კრძალავს ყოველგვარ ეჭვს. ქართულმა მწერლობამ საარსებო ზნეობრივ სივრცეში ჰუმანიზმის ცნებას ამოფარებული მოშვეულობისა და მოდუნების სახიფათო ნიშნები შეიგრძნო. შეგრძნო მწერლობის პასუხისმგებლობის შესუსტებაც იმ სახიფათო ატმოსფეროს მიმართ, რომელიც ჰუმანიზმის, სიკეთის, სიყვარულის, სამართლიანობისა და შემწყნარებლობის სახელით ეთიკურ უპასუხისმგებლობას („ორმაგ სტანდარტს“) ამკვიდრებდა. მწერლობამ უარი თქვა ე. წ. „სენტიმენტალურ ჰუმანიზმზე“ და მის უარში რადიკალური, გაღიზიანებული ნოტა გაისმა. შემწყნარებლობა, დათმობა ახალ პოლოტიკურ სოციალურ და ზნეობრივ ვითარებაში ჰუმანიზმის ცნებასთან შეუთავსებელი აღმოჩნდა უფრო მეტად, ვიდრე დაპირისპირება, ბრძოლა, მოპოვება, თუმცა ამ დაპირისპირებას გ. ასათიანის დაკვირვებით, ქართული მწერლობის ტრადიციისამებრ, „ძალისადმი რეალური ძალის დაპირისპირება ედო საფუძვლად... და არა „სისხლი სისხლის წილ“ (ასათიანი 2003: 197).

„რეალური ძალის“ შინაარსში ამ სიტყვების ავტორი ქართული ხასიათის ისტორიულად გამომუშავებულ საყრდენს – სიცოცხლესთან თანხმიერებაში მყოფ დადებით ენერგეტიკას, გაუტყეხლობასა და ჭირთათმენას მოიაზრებდა.

არცთუ იშვიათად კრიტიკულ პათოსს იუმორის ელფერი ახლდა, მაგრამ ქართული მწერლობისთვის იგი დომინანტურ ტონალობად არ ქცეულა, სამაგიეროდ, ძალზე ფასეული იყო მისი მოთხოვნილება სიცოცხლისა. ნოდარ დუმბაძის მზიანი სამყარო სიმხნევეს ანიჭებდა მკითხველთა მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან აუდიტორიას. **თამაზ ჭილაძის** სევდიანი და ნათელი რომანები ახალგაზრდა ინტელექტუალის ფსიქოლოგიური ცხოვრების ნიუანსებს ათვალსაჩინოებდა. მისი პერსონაჟების ადვილად მოწყვლადი, პოეტური სამყარო, დახატული „რბილი საღებავებით“, მაგრამ დასამახსოვრებელი შტრიხებითა და დეტალებით, ვერშემდგარი ადამიანების თემას ეხმიანებოდა.

წინააღმდეგობის სულისკვეთებით იყვნენ აღბეჭდილნი **გურამ დორიანაშვილის** უცნაური, თავისუფლებისმოყვარე პერსონაჟები. იმედსა და რწმენას აღვიძებდა მისი უჩვეულო ცხოვრებისეული სიტუაციები, ფსიქოლოგიურად ზუსტად მოხაზული ხასიათები და კოლორიტული გარემო. „შერეკილობის მოტივის“ დამუშავება, რომელიც ამ პერიოდის ქართული კინემატოგრაფისთვისაც გახდა დამახასიათებელი, ეროვნული ხასიათის უცნაური მომხიბლაობის, გამძლეობი, გნებავთ, რაინდობის ხატად რჩებოდა მეხსიერებაში. ცხოვრების ლირიზმისა და დრამატიზმის ურთიერთგამჭოლი დაძაბულობა ისმოდა **რეზო ჭეიშვილის** მოთხრობათა ციკლიდან „მუსიკა ქარში“. კომპლიენტურობისაგან დაცლილი, გროტესკული და იმავდროულად, სევდიანი იყო მისი მოთხრობების საერთო ინტონაცია. სიცოცხლის მიუწვდომელი მშვენიერების, ადამიანური მადლის იდუმალი სხივი ეფინა **რევაზ ინანიშვილის** სიკეთითა და სევდით სავსე მხატვრულ სამყაროს. თხრობის უჩვეულო სისადავესთან შერწყმული მისი უფაქიზესი სმენა და უმდიდრესი ფერწერა ქართული მოთხრობის მიერ დაპყრობილ სიმაღლეებზე მეტყველებდა.

50-70-იანი წლების ისტორიულ-პოლიტიკურმა ვითარებამ ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების წინაშე მთელი სიმწვავეთ

დააყენა გადარჩენის პრობლემა. ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა სფეროში განუწყვეტლივ იგრძნობოდა მოუთმენლობა იმ იდეოლოგიური და ზნეობრივი ვითარების მიმართ, რომელიც ღია თუ ფარული იმპერიული ზენოლის შედეგად ჩამოყალიბდა (1956 წლის მარტისა და 1978 წლის აპრილის მასობრივი პოლიტიკური გამოსვლები).

ისტორიული რომანის ჟანრის განვითარება ისტორიასთან მძიმე და ხანგრძლივი დიალოგის აუცილებლობამ განსაზღვრა.

ისტორიზმის განცდა, მისადმი დამოკიდებულება ოდნავ განსხვავებულია ამ ვრცელი პერიოდის სხვადასვა ეტაპებზე. რჩეულიშივითან იგი წარსულის ეგზისტენციალური საიდუმლოს გამხელის, ერთგვარი „ცნობის აქტია“. ისტორიის, კულტურის ზოგადი სუბსტანცია „ეხება“ „მე“-ს ცნობიერების ყველაზე ღრმა ფენებს, ცნობიერების პირველად მატრიცას. „ალავერდობაში“ კოლექტიურ არაცნობიერთან შეხვედრის ექსტატიური წამი ღრმა და ყოვლისმომცველ ეროვნული იდენტობის განცდაში გადაიზრდება და საბოლოოდ საკუთარი ხალხისა და ისტორიის შემფასებელ, შემკრებ ცნობიერებად ყალიბდება.

მოგვიანებით ქართულმა რომანმა ისტორიული პერსპექტივის იდეა წამოსწია და იგი არა მხოლოდ ეთიკურ და ეგზისტენციალურ პრობლემათა ჭრილში, არამედ ბედინერის იდესთან კორელაციაშიც გაიაზრა. სამყაროსა და კაცობრიობის, დროისა და ადამიანის უწყვეტ დიალოგურობაში მწერლობა კითხულობდა დიდ დროში ჩაკირული საზრისების ფარულ მოთხოვნილებას გაცოცხლები-საკენ, ხელახალი გახმოვანებისაკენ. კულტურის, ცნობიერების ამ სიგნალებთან ერთად შემოდოდა წარსულის ღირებულებითი აღქმა და ყოფიერების მყარი, მდგრადი ელემენტი, მასთან ერთად კი – იდენტობის გაცნობიერებული განცდა და მომავლის პერსპექტივა. ისტორიის რეალისტური ნარატივის (ლ. გოთუა, რ. ჯაფარიძე, გ. გეგეშიძე, გ. მალულარია...) პარალელურად, იმავე სივრცეში 70-იან წლებში იქმნება ოთარ ჭილაძის ახალი ტიპის რომანი-მეტაფორები – ისტორიის ეპიკურ-ტრაგიკული ხედვისა და მძლავრი ლირიკულ-პოეტური ნაკადის მხატვრული სინთეზი. მითოსური და ბიბლიური სახეების რეკონსტრუქცია წარსულთან პოლემიკური დიალოგის წამყვან ფორმად იქცევა.

მითოსთან მიბრუნება ლიტერატურის განვითარების შინაგან-მა კანონზომიერებამ განსაზღვრა, უპირველესად კი – ენერჯისა და ძალის პირველწყაროსთან მიბრუნების აუცილებლობამ, ნაციონის მითოლოგიური ფესვების ძიებამ.

ოთარ ჭილაძის რომანები შეკითხვებია მითის, ისტორიის, კოლექტიური და ინდივიდუალური ცნობიერების უღრმესი შრეების – სიცოცხლის, ბედისწერის, წარსულისა და მომავლის მიმართ. ისინი პასუხს ეძებენ ვებერთელა ტევადობის, ლამის უსასრულო სემანტიკურ სივრცეში.

მწერალი ემპირიულ და ყოფით დონეზე ჭვრეტს ისტორიის ტრაგედიის მეტაფიზიკურ დასაბამს, მის პირველსაფუძველს. სწორედ აქ გამოხატავს ბედისწერა თავის შორეულ მიზანს და იძლევა ნიშნებს, რომლებიც უნდა ამოვიცნოთ. ო. ჭილაძე ხატავს არა პოლიტიკურ პანორამას, არამედ ფსიქოლოგიურ სიტუაციებს. რეალურ ისტორიულ პროცესს, მაგალითად, იმპერიის ნგრევას იგი ხედავს ყოფით სიმბოლოებში და განუწყვეტლივ გვითრევს მათი მნიშვნელობების დადგენის პროცესში. ო. ჭილაძის მრავალპლანური სამყარო მკითხველს ამოცნობის პოეტიკას სთავაზობდა, უფრო ზუსტად კი ამოცანა-ამოხსნის ოპოზიციის, როგორც კითხვა-პასუხის დიქტომიის გადაწყვეტას. კითხვები საზოგადოებრივი ცნობიერების მომნიშვნელო პრობლემებს ეხებოდა, პასუხები კი – გზის ძიებას ამ პრობლემათა გადასაწყვეტად.

ო. ჭილაძის პერსონაჟები ცნობიერების მიმართულებათა, სულიერ მდგომარობათა, იდეათა რთული კომპლექსური ნიშნებია. კონკრეტულ გრძნობად-ემოციურ სახეობრიობასთან ერთად, ისინი ქმნიან თავისუფლების, ძალაუფლების, გადარჩენის, სიკეთის, ბოროტების, სიძულვილის, მონანიების, მოთმინების, სიყვარულის, ღალატისა და ერთგულების იდეათა სიმბოლოებს. ადამიანის შიდა და გარეკოსმოსი ძირფესვიანად მსჭვალავს ერთმანეთს კონოტაციურ დონეზე. მნიშვნელობათა ასოციაციური ფენების გააქტიურებით ცდილობს ო. ჭილაძე საგანთა ბუნებრივი წესრიგის, კავშირებისა და შესაბამისობების, მათი სიღრმისეული ფუნქციებისა და უხილავი ძირების ამოწევის, რათა უპასუხს კითხვას: „რა სჭირს ადამიანს, რა შეეყოლა ღმერთმა მინას ამისთანა მოურჩენელი?“ („ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“).

დროთა კავშირის იდეა უკავშირდება ხსოვნას და ამ გზით – გადარჩენას („მომავალში რომ გადავიდეს, ანმყოფ ჯერ წარსული უნდა გაიაროს“). წარსული განფენილია ყველგან – ჭილაძის მხატვრული ენის მთელ ქსოვილზე და განუწყვეტილ მოედინება ანმყოფთან, სიცოცხლესთან ერთად. მხატვრული და მსოფლმხედველობრივი ამოცანის შესაბამისად, ძირითადად, უპირატესობა ენიჭება ციკლური დროის მოდელს. როგორც დროის ფსიქოლოგიური არქექტიპი, ჟამის ციკლური სვლა მოვლენათა შექცევადობის, დაკარგულის დაბრუნების, გარდაცვალებისა და არა კვდომის, ბუნებრივი და სამართლიანი ცვალებადობის რწმენას უკავშირდება და იმედის, გადარჩენის, მომავლის იმპულსს ატარებს.

ამ პერიოდის ქართულ რომანში დროის მოდელების მრავალფეროვნება არა მხოლოდ ცხოვრებისა და ადამიანის კონცეპტებთან დაკავშირებულ პრობლემათა სიმრავლემ განსაზღვრა, არამედ ამ პრობლემათა ხედვის ვერტიკალური და ჰორიზონტალური პლანების ინტერფერენციამ და მათი მხატვრული ასახვის სირთულემაც. ამ პერიოდის ლიტერატურაში ყველაზე ინტენსიურად ციკლური დროის მხატვრული მოდელი გამოიყენება (ო.ჭილაძე, გ. დოჩანაშვილი, გ. გეგეშიძე). წრე, როგორც ყოფიერების ეგზისტენციალური პრასტრუქტურა, კავშირისა და კომუნიკაციის, დაუსრულებელი ბრუნვის, ურთიერთგადასვლის, უსაწყისობისა და უსასრულობის სიმბოლოა გურამ დოჩანაშვილის რომანში „სამოსელი პირველი“. წრის დრო-სივრცული მოდელის წყალობით, რომანის მხატვრულ უნივერსუმში თაობათა კავშირს, კულტურულ ფასეულობათა მიმღეობის ჯაჭვს განყვეტა არ ემუქრება. დომენიკო – უძღები შვილი – ხანგრძლივი ხეტიალისა და განსაცდელის მერე ყოველთვის დაუბრუნდება თავის დიდ მამას და ყოველთვის მიიღებს მისგან საჩუქრად სიტყვას, როგორც „სამოსელ პირველს“ – თავისი ადამიანური გამოცდილების „შესამოსად“ და გასაავრცელებლად.

„ნებისმიერი ისტორია წარმოადგენს ბედისწერის ზემოქმედებას მოვლენებზე“. გურამ გეგეშიძის რომანი „ხმა მღალადებლისა“ ისტორიისა და ბედისწერის დაპირისპირების სწორედ ამგვარი გააზრების ნაყოფია. გ. გეგეშიძის ისტორიული კონცეფცია ერთ მთლიანობად კრავს რომანის მხატვრული სამყაროს სამ მამოძრავებელ ძალას: ბედისწერის იდეას, ზნეობრივ პრობლემასა და

ეროვნულ ამოცანას. ბედისწერის რეალური მოქმედების არე რომანის სოციალურ-პოლიტიკურ ურთიერთობათა სფეროა; ზნეობრივი პრობლემა უკავშირდება ეროვნული ტრადიციის რღვევასა და მის მიადაგზე აღმოცენებულ, საზოგადოების მახინჯ ეთიკურ ფიზიონომიას; რაც შეეხება ეროვნულ ამოცანას, იგი რომანში გზის იდეის სახით არსებობს. პირველ ორ სფეროში არ არის თავისუფლება, თავისუფალი მხოლოდ გზის მხატვრული იდეაა. რომანის ყველა სიუჟეტური თუ აზრობრივი ნასკვი სწორედ მასთან მიმართებაში იხსნება.

ამ პერიოდის ლიტერატურაში როგორც თემატურად, ასევე ფორმობრივად საფუძვლიანად მუშავდება რამდენიმე, ქართული რეალობისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი კონცეპტი და სივრცული მოდელი.

თავისუფლების ნება წარმოდგენილია როგორც ადამიანური ყოფიერებისა და ცნობიერების უღრმესი სტრუქტურა, ადამიანის ძირითადი სასიცოცხლო სწრაფვა, როგორც „ბძოლის უფლება“ და ადამიანის ყელაზე ღრმა „მე“-ს სარეალიზაციო გარემო. 70-იანი წლების პროზაში – რომანსა თუ მოთხრობაში – თავისუფალი თემის დამუშავების ტენდენციამ მთლიანად მოიცვა სოციალური, პოლიტიკური და ეთიკური კონტექსტი და შექმნა პერსონაჟთა მრავალფეროვანი, საინტერესო გალერეა.

ადამიანის **პასუხისმგებლობის** ეგზისტენციალური პრობლემა, ანუ პასუხი კითხვაზე: ვინ აგებს პასუხს ადამიანის მოქმედებაზე – 70-იანი წლებიდან ასევე იპყრობს სააზროვნო სივრცეს. მწერლობის გამახვილებული ინტერესის ობიექტად იქცევა ამ თემის სოციალური ასპექტი – ადამიანის უფლებათა დაუცველობა და ინდეფერენტიზმი ვალდებულებების მიმართ, ადამიანის შესაძლებლობების მიმართ გაჩენილი დამანგრეველი ეჭვი (ა. სულაკაური, „ლუკა“). მწერლობა ადამიანს – „გარემოებებით შეკრულ არსს“ – ორი რაკურსით წარმოგვიდგენს: „გარედან“ – გარემომცველ სამყაროსთან ურთიერთობაში, იმ ვითარებაში, რომელიც გარედან ზღუდავს მისი შესაძლებლობების ფარგლებს და „შიგნიდან“ – ადამიანის ბუნების პარადოქსული სიღრმეებიდან, მისი ლტოლვებისა და ნების უხილავი, დაუდგენელი საზღვრებიდან. ნებასა და უფლებას შორის განფენილ თავისუფალ სივრცეში შემოდის

სწორედ კაცობის კონცეპტი, როგორც ნების განუწყვეტელი სვლა უფლებისაკენ და მთელი ტრაგიზმი ამ ლტოლვისა: „თავზარდამცემი სისასტიკითა და დაუნდობლობით იგრძნო, თუ რა მძიმე ტვირთია კაცობა, რა მძიმე სატარებელი“ (ო. ჭილაძე).

ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხიას“ ქართულმა კრიტიკამ (კ. იმედაშვილი) „მხმობი“ უწოდა. იგი კრებითი სული იყო, „არსებაგრძელი სიკეთის“ მხატვრული ხატი, მარადიული არსებობის უფლებამოსილებით განფენილი ეროვნულ ცნობიერებაში. დათას მხატვრულ სახეს რომანშივე ახლდა თავისი მითოსური „ზეკაცური“ მოდელი და მთელი რომანის მანძილზე თუთაშხიას ზნეობრივი სრულყოფა სწორედ მასთან მიახლოების გზით ხორციელდებოდა. მიახლოების ყოველი მომდევნო საფეხური ტრაგიკულად იყო გამძაფრებული: „და იქმნა ძე იგი ხორციელი ღმერთად“... დათას სახის მითოსური ტრანსფორმაცია მხოლოდ ავტორის, ჭაბუა ამირეჯიბის ნების გამოხატულება არ ყოფილა. იგი საზოგადოების ყველაზე ღრმა ინტერესის გამოძახილი იყო. დათას დილემა – „ვერ გამოვიტანე აზრი, რა ვქნა და როგორ ვიყო“ – თავისი არსით სხვა არაფერია, თუ არა არჩევანის, გადანყვეტილების თავისუფლების პრობლემა, ანუ სიზიფეს კითხვა: რას უნდა დააფუძნოს ადამიანი თავისი ადამიანური მოწოდება: წმინდა ადამიანურ ნორმებს, მიწიერ ცხოვრებისეულ ხედვას თუ ღმერთის მოწოდება, ღმერთის მიერ სანქცირებულ ქცევებს? ეს კითხვები ჭ. ამირეჯიბმა დიდი დროის კონტექსტში წაიკითხა და „გამარჯვებული მსხვერპლის“ რწმენაზე დააფუძნა. მწერლობამ ადამიანის ამ, რელიგიური შეფერილობის იდეალის აღდგენისა და გაცოცხლების აუცილებლობა მას შემდეგ შეიგრძნო, რაც არა მხოლოდ რეალობიდან, არამედ ლიტერატურიდანაც მთლიანად გაქრა ადამიანის ის ტიპი, რომელიც „განსაკუთრებულის“, „მარადიულის“ სახელითაა ცნობილი ლიტერატურაში; მას შემდეგ, რაც თავად იდეალი, ამ ცნების შინაარსი აღმოჩნდა გაქრობის საფრთხის წინაშე. ცნობიერებამ საფრთხედ აღიქვა საუკუნის ჭეშმარიტი დრამა: განხეთქილება დროში მოქცეულ და ზედროულ ადამიანს შორის, დრო და ვითარება, რომელიც უფსკრულს ნებას აძლევს გაიზარდოს. ამ, მარადიულ სიღრმისეულ განზომილებასთან ერთად, საირმის მთისა და ვირთაგვების ეპიზოდებში, მუშნი ზარანდიას, გუდუნას

სახეებში, ანუ რომანის „სიმბოლურ განზომილებაში“ კომუნიზმის იდეის გროტესკული მოდელები, პოლიტიკურ რეალობაზე მკაფიო მინიშნებები იკითხებოდა.

მწერლობის ყურადღების არეში ექცევა სივრცის ზედაპირული ვიზუალური აღქმის მიღმა არსებული სისტემურობა და ანალოგურობა, მხატვრული სახეებისა და რეალობის ჰომოლოგიური შესაბამისობა. ახალი შემოქმედებითი ამოცანა ანუ მხატვრულ ტექსტში ამ ტიპის ხედვის კოდირება მოითხოვს სივრცული ხატების შექმნის განსხვავებულ პრინციპს: სივრცის ტექსტური ფაქტურის აღქმას, მის გააზრებას დროის კონტექსტში, დროსივრცულ მთლიანობად, შესაბამისად, დროითი სტრუქტურის რეაორგანიზაციას (გართულებას) და სივრცის ცვლილებათა რიტმის გამახვილებულ გრძნობას. ახალ მხატვრულ ამოცანასთან შესაბამისობაში, საგანგებო ყურადღება ექცევა თხრობის ნაკადების განაწილებას დროით პლანებს შორის. „დროის ცნობიერება“ სამყაროს სურათს აღიქვამს არა მხოლოდ ლინეარულ თანმიმდევრობაში, არამედ ნყვეტილობაში, გამეორებები, შექცევადობაში, ნახტომებში, სხვადასხვა სიჩქარეთა კორელაციაში. მომენტის, სიტუაციის მნიშვნელოვნების ასახვა მწერალს კარნახობს მზერის შეყოვნებას სივრცის მთელ მოცულობაზე, სეგმენტების თანაფარდობის პრობლემის გადაწყვეტას. მაგალითად, ბედიას თოკი საათის ციფერბლათია, რომელზედაც აისახება სივრცული სტრუქტურის ცვლილების, ანუ ზღვის უკანდახევის (კატასტროფის) დრო. ბედია ამ თოკით, ფაქტობრივად, არა მხოლოდ სივრცეს, არამედ დროსაც ზომავს. საგრძნობლად ფართოვდება რეალობის აღქმის საზღვრები. წარმოსახვა, თავისი არამატერიალური საგნობრიობით, მოუხელთებელი ფსიქოლოგიური მატერიით მწერლობის ასახვის ობიექტად იქცევა. რომანის სტრუქტურა რთულდება და „იზიდავს“ დოკუმენტურ ნარკვევს, ესეს, დღიურს, აღსარებას, ჟურნალისტურ რეპორტაჟს.

თუ როჟე გაროდის წიგნის სათაურს მეტაფორად გამოვიყენებთ, ეს მოვლენა სხვა არაფერია, თუ არა „რეალიზმი საზღვრებს გარეშე“ („უნაპირო რეალიზმი“). რედეკერი ამ მოვლენის ამგვარ ახსნას გვთავაზობს: „ლიტერატურული გამოსახულების მოდელირებული ხასიათი (ბუნება) ამკვიდრებს გარდათქმას (გარდასახ-

ვას, მხატვრულ პირობითობას – მ.კ.), როგორც რეალისტური გარდასახვის ფორმას. ამ გარდასახვისას ერთი მოვლენა აღინერება მეორის მეშვეობით შედარების გზით. ორივე მოვლენის ელემენტები ხარისხობრივად განსხვავებულია, მაგრამ სტრუქტურულად – იზომორფული. ის, რომ პარაბოლის საშუალებით ობიექტურად შესაძლებელია პროცესების აღწერა მოდელების მეშვეობით, ეფუძნება ანალოგიების არსებობას რეალობაში“ (რედეკერი 1971: 32).

ოთარ ჭილაძესთან სივრცული წესრიგი, უპირველესად, სიკვდილ-სიცოცხლის სამართლიან ურთიერთგაცვლას ემსახურება: მკვდარი ცოცხალს უთავისუფლებს ადგილს, სამაგიეროდ გადადის ხსოვნაში, ანუ წარმოსახვით სივრცეში, სადაც ყველასთვის გამოინახება ადგილი. უხეიროს აფრისხელა ტილო („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“) განუხორციელებელი ცხოვრების ხატია, სადაც წარსული, როგორც ადამიანის შინაგანი გამოცდილება, მთლიანად სივრცულ ხატებად – გარეგანი გამოცდილების ფორმებადაა გარდასახული და ადამიანის შიდაკოსმოსის ტექსტურ ფაქტურაზე მეტყველებს.

ახალი შემოქმედებითი ამოცანების გათვალისწინებით მუშავდება „ერთისა“ და გზის“ სიმბოლიკაც (ო. ჭილაძის, ქ. ამირეჯიბის, გ. დოჩანაშვილის, გ. გეგეშიძის რომანები).

გზა ღია სივრცის არჩევანის მეტაფორაა, გაურკვეველი, დაუხარჯავი სივრცული მოდელი, დაუხურავი სიუჟეტური ხაზი, მოულოდნელობა, შემთხვევითობა, მოლოდინი. მისი დაუსრულებლობა, ღიაობა სამომავლო პეტსპექტივის რწმენაზე მიგვანიშნებს. გზაზე გამოსული კაცის მოდელი ამ პერსპექტივის გამოხატულება და მარადიულო მარტოობაზე, მაგრამ ამასთანავე, მარადიულ ბრძოლაზე (მოდრაობაზე, მოქმედებაზე=სვლაზე) პროეცირებული ადამიანის ხატია.

„ერთი“ უბრუნდება საკუთარ კერას, მიწას, ენას, მთელ იმ სასიცოცხლო გარემოს, რომელშიც იშვა, „ერთივე“ იბრძვის მის გადასარჩენად. ერთის კონცეპცია გახმოვანდა დათა თუთაშხის, ფარნაოზის, ალექსანდრეს, ვამეხ გურამიშვილის, დომენიკოს, იგის სახეებში. ყველა ისინი განკცების სიმბოლური გზის ეული, მარტოხელა მგზავრები არიან, ნებისყოფის საშინელი დაძაბვით, ბრძოლით რომ ცდილობენ ადამიანურ „შესაძლებლობათა ბოლო ზღუდემდე“ მიღწევას.

იგის სახის არქექტიპული მოდელირებით („იგი“) **ჯემალ ქარჩხაძემ** იმ პროტესტული სულის სიმბოლიზება მოახდინა, რომელიც განუშორებლად თან ახლავს ანთროპოსის, კულტურული გმირის განვითარების წინააღმდეგობრივ გზას. ადამიანის მტკივნეული, შეუპოვარი მოძრაობა ზოგადი „იგი“-დან საკუთარი „მე“-საკენ, „აბსოლუტური მოტივირებისაკენ“, მთავარი ნიშანსვეტები და ანთროპოლოგიური აქტები ამ გზაზე, თავის მხრივ, ადამიანის სოციალიზაციის ნიშნებად იქცევა. მოთხრობის სიუჟეტი აგებულია, როგორც უწყვეტი, ზეალმავალი, მაგრამ არათანაბარი განვითარების პროცესი მუდმივი ფლუქტუაციების თანხლებით. პერსონაჟის ცნობიერება ვითარდება უხეში ბიძგებით, აფეთქებებით, ტალღოვანი ტრაექტორიით, მაგრამ ჯიუტად და თანმდევრულად, აგრესიულადაც კი. „ამ მტკივნეულ პროცესში იბადება ადამიანი და ახლად თვალახელილი, უპიროვნო არსებობიდან გამოსხვავებული, აღქმაში გაჩენილი ნაპრალიდან ინტერესით უმზერს იმას, რასაც დაშორდა, სვამს ახალ კითხვებს და პასუხებსაც აგნებს“ (კვაჭანტირაძე 2013: 108-115).

თანამდროვე სოციალური ყოფისადმი მწერლობის აქტიურმა პროტესტმა წარმოშვა 70-იანი წლების პროზასა და პოეზიაში ირონიულ-პაროდიული ნაკადი.

ამ პერიოდის ლიტერატურში გაჩენილი კრიტიციზმის ახალი ტალღა ძალზე მნიშვნელოვანი იყო თავისი ფუნქციით, მიზანდასახულებით, სასიცოცხლო ამოცანებით. მწერლობამ კრიტიკულად გააცნობიერა ეროვნული ხასიათის თავისებურებათა ის უარყოფითი გამა, რომელიც ყოველთვის ტოვებდა საკუთარი დანაშაულის შეგრძნებას ისტორიული გზის შემეცნებისას. ამ კრიტიციზმში ორი თაობის ხმა გაჟღერდა: 50-იანელთა უკვე დაბრძენებული, ცხოვრების გამოცდილებით გამდიდრებული, საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვა ტრადიციით ნასაზრდოები... და 70-იანი წლების ბოლოს მოსული ახალი თაობისა – ახალგაზრდული მოუთმენლობითა და რადიკალიზმით, გამძაფრებული ემოციებით დატვირთული და ზნეობრივი მაქსიმალიზმის პოზიციებიდან დანახული სამომავლო გზით. პიროვნული თავისუფლების სარეალიზაციო გარემოს არარსებობა, ადამიანის სოციალური დაუცველობის, მისი ვერშემდგარი ცხოვრების მიმართ პასუხისმგებლობა ბადებდა ტრაგიკულ

ბგერას ახალგაზრდულ პროზაში: ადამიანისა და გარესამყაროს გათიშვის აპოკალიფსურ ხილვებს (გ. ჩოხელის „არწივთან ფრენა“, „თევზის წერილები“; ჯ. თოფურიძის „დიოსკურია ზღვაში ჩაძირული ქალაქია“; გ. ლომაძის „კროსვორდი“, მ. ალექსიძის, გ. ბაქანიძის, მ. აბაშიძის მოთხრობები); ადამიანის ქცევის, მისი ტრაგიკული ბედის სოციალური და ფსიქიკური საფუძვლების ძიების პათოსს (ნ. გელაშვილის „სერსო“, „ანაბეჭდები“), საკონცენტრაციო ბანაკების, თაბაშირის კაცების, თევზთან გასაიდუმლებული მარტოხელა, ტანჯული ადამიანების უცნაურ ხატებს. მაგრამ 80-იანელთა ტრაგიკული მსოფლშეგრძნება მაინც არ ქცეულა კრიზისულ ცნობიერებად და სწორედ პასუხისმგებლობის ძალამ იხსნა იგი ამ ხიფათისგან. მასში ყოველთვის იყო ურჩობის შინაგანი ძალა, ან სულაც, სასონარკვეთის უცნაური ფორმა, რომელიც მეტის დათმობაზე უარს ამბობს და ამ უარით სიცოცხლის ნებისმიერ ფორმას ღირსეული არსებობის სახეს უნარჩუნებს.

70-იანის ბოლოსთვის რეკონსტრუქციის პროცესი დასრულდა. დასასრულის ნიშნები გამოიკვეთა როგორც პროზასა და პოეზიაში, ისე კრიტიკასა და ესეისტიკაში. მურმან ლებანიძის ლექსის სტრიქონებში სამომავლო პერსპექტივის იდეა და რადიკალური დაპირისპირებისთვის სრული მზადყოფნა გაცხადდა: „უფლისციხესთან სისხლისფერი ყაყაჩოს წვეთი/ არა დაღვრილის, დასაღვრელის, ალბათ, მაცნეა/ არავითარი სხვა სამშობლო ამაზე მეტი.../სხვა გზა, სხვა ხსნა არ გამაჩნია“.

პროზაში ამ იდეამ ადამიანის დანიშნულების ეგზისტენცი-ალური კონტექსტიც მოიცვა, რომლის ყველაზე მკაფიო, პირდაპირი გამოხატულება იყო ოთარ ჭილაძის რომანის („ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“) ფინალი: „მტვერით იოლად გაიფანტა საუკუნოვანი ეჭვი და ქარში აფაფრფატებული ფოთოლივით უბრალო და უფესვო აღმოჩნდა საუკუნოვანი გამოცანა: ვინა ვარ და რატომ ვარ...“ გ. ასათიანის შეფასებით, „ამ კაცმა თავისი თავი იპოვა მაშინ. არსი თავისი პიროვნებისა, თავისი თვისტომობისა, თავისი კაცობის ესენცია“... (ასათიანი 2003: 200).

70-იანი წლების კრიტიკულ დისკუსში მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, ორივე რაკურსიდან წარმოჩნდა ქართული ხასიათის წინააღმდეგობრივი გამა, გურამ ასათიანისა გამამხნეველები

(„სათავეებთან“) და აკაკი ბაქრაძის გამაფრთხილებელი („მკვახე შეძახილი“) ინტონაციებით შეჯერებული.

ამ პერიოდის ლიტერატურას არ შეუქმნია მომავლის დასრულებული კონცეფცია – ეს ლიტერატურის საქმე არც არის. იმხანობით, როგორც ვთქვით, იგი ჰუმანისტური, ეროვნული, თავისუფლების იდეების გადარჩენისთვის იბრძოდა. ეს ფაქტიც რეალობის გამომატველი კანონზომიერება იყო. სამაგიეროდ, მან შექმნა ამ კონცეფციის საფუძველი: ტოტალიტარული სახელმწიფოს პირობებში სიცოცხლისათვის, ნამდვილი ყოფიერებისთვის ბრძოლის იდეა; შექმნა მსხვერპლის ფასად გადარჩენილი ეროვნული მეხსიერებისა და მომავლის რწმენის ტრაგიკული და იმედიანი მხატვრული მოდელი. დაბოლოს: მთელი ამ პერიოდის ლიტერატურას ბუნდოვანი, ძნელადშესამჩნევი, მაგრამ დაჟინებული საერთო განწყობა ახლავს: რომანტიზმის ანალოგიურად, თითქოს ხელახლა იღვიძებს და ესთეტიკურ ღირებულებას იძენს სიცოცხლის საზრისსგარეშე საწყისი.

შენიშვნა:

1. პოლიტიკური, იდეოლოგიური და კულტურული სივრცის მთლიან და რადიკალურ დეკონსტრუქციას, რომელიც 20-იანი წლების ბოლოდან იწყება და სტალინის გარდაცვალებით, პიროვნების კულტის გამოცხადებითა და 56 წლის მოვლენებით სრულდება, საქართველოში მოსდევს ეროვნული იდეოლოგიის მომზადების ხანგრძლივი, მზარდი და ფრთხილი პროცესი, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც რეკონსტრუქციის ეტაპი და ლოგოცენტრიზმის დაბრუნება. ამ პროცესში თანდათან ერთვებიან რელიგიური და პოლიტიკური ჯგუფები, ლიტერატურული ყურნალ-გაზეთები, გამომცემლობები, თეატრი, კინემატოგრაფი, სტუდენტობა. ძალზე ფრთხილად იწყება ეკლესიის ინსტიტუციონალური გაძლიერება, რასაც ახლავს რელიგიური კონცეპტების დაბრუნება ქართულ სამოქალაქო ცნობიერებაში (ა. ბაქრაძე), ქართული ხასიათის თავისებურებათა კვლევა ფოლკლორული და ლიტერატურული სახეების მაგალითზე (გ. ასათიანი), ზნეობრივ და ჰუმანისტურ ღირებულებათა რესტავრაცია, ლიტერატურული და მითოსური არქეტიპების რეკონსტრუქცია, ისტორიული გზის, ისტორიული ნიშანსვეტების ხელახალი გააზრება ქართულ მწერლობაში და ა. შ., მოკლედ, საფუძვლის მომზადება ტოტალიტარიზმთან რადიკალური დაპირისპირებისათვის.

მთელი საბჭოთა იმპერიის მასშტაბით „სოვეტური დეკონსტრუქციის“ არსებობას ადასტურებს მიხეილ რიკლინიც, როცა 1992 წელს მოსკოვში გამართულ ცნობილ დისკუსიაზე (ამ დისკუსიაში რიკლინთან ერთად მინანილობდენენ ჟაკ დერიდა, ვასილ პოდროგა და ნატალია ავტონომოვა) დეკონსტრუქციის ავტორისაგან – უკვე პოსტსაბჭოთა დეკონსტრუქციის კონტექსტში – განმარტებას თხოულობს ამ „სპეციფიკური კულტურული სიტუაციის შესახებ“.

დერიდას პასუხი რიკლინს არ აკმაყოფილებს: „თქვენი პროცედურები ვერ იქნება მთლიანად მისაღები ჩვენი სიტუაციისათვის, რამდენადაც... მეტაფიზიკის შესაძლებლობები არ ყოფილა რეალიზებული ჩვენს კულტურაში. თუკი ჩვენ ლოგოცენტრიზმს გავაკრიტიკებთ, მაშინ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენში გაბატონებული იდეოლოგიაც ყოველთვის აკრიტიკებდა იმას, რასაც შეიძლება ლოგოცენტრიზმი ეწოდოს. მაგრამ, ცხადია, არა თქვენი პოზიციებიდან, არამედ, უბრალოდ, როგორც ბურჟუაზიულ იდეალისტურ მეცნიერებას“ (ჟაკ დერიდა... 1993: 168)

რეკონსტრუქციის ნიშნების ამოკითხვა დროის აღნიშნულ მონაკვეთში – დაწყებული 1956 წლის მარტის აშკარა პოლიტიკური მოვლენებით, დამთავრებული პერესტროიკის პერიოდის განუწყვეტელი პოლიტიკური აქტივობებითა და რადიკალური პოლიტიკური მოთხოვნებით, მათ შორის, საზოგადოების მასობრივი გამოსვლა ქართული ენის სახელმწიფოებრივი სტატუსის დასაცავად 1978 წელს – არ წარმოადგენს განსაკუთრებულ სიძნელეს. ასე რომ, 80-წლიან ინტერვალში საქართველო ორი დეკონსტრუქციის ქრონოტოპოსია: „სოვეტურისა“ და გლობალისტურის. მათ შორის განთავსდება ქართული კულტურული და სახელოვნებო სივრცის რეკონსტრუქციის პერიოდი 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან 80-იანი წლების ბოლომდე. ვფიქრობ, ამ სპეციფიკის გათვალისწინება ქართული კულტურის სივრცის მკვლევარისთვის აუცილებელია ისევე, როგორც აუცილებელია ტერმინების დეკონსტრუქცია- რეკონსტრუქციის მიმართ ძალზე ფრთხილი დამოკიდებულება.

ამავე იდეოლოგიურ მოვლენათა ჭრილში უნდა განვიხილოთ ტექსტის ავტორობის პრობლემაც, რომელიც დეკონსტრუქციულ-პოსტმოდერნისტულ თეორიებში „ავტორის სიკვდილის“ კონცეპტის სახითაა წარმოდგენილი. ბახტინის თქმით, ამ პრობლემის ფილოსოფიური საფუძველია სიცოცხლის ჩაკეტილობა საკუთარ თავში, საკუთარ შინაგან უსასრულობაში. ამ ინტენციის უკიდურესი განვითარება აღმოაცენებს სასიცოცხლო ძალების ნაკლებობას, უნდობლობას ყოველგვარი გარეარსებობის მიმართ, ღმერთისა და რელიგიის ფსიქოლოგიზაციას (ბახტინი 1979: 176-180). სავარაუდოდ,

თანამედროვე ცნობიერების კრიზისული მდგომარეობა – რეალობის, მნიშვნელობის, ღმერთისა და ადამიანის კრიზისის ჩათვლით, სხვა არაფერია, თუ არა მეტაფიზიკის დეფიციტი. გამოდის, რომ ავტორის განადგურების ორივე „ტექნე“ – „სოვეტურიც“ („მწერლობის მოთვინიერების“ სახელით ცნობილი) და გლობალისტურიც („ავტორის სიკვდილის“ სახელით) – ერთსა და იმავე მსოფლმხედველობრივ „არქეტიპს“ უკავშირდება, სახელდობრ, მეტაფიზიკის, ლოგოცენტრიზმის, როგორც ავტორიტეტული დისკურსისა და უნივერსალური მეტატექსტის განადგურების მცდელობას. სადღეისოდ ამ პარალელის ლეგიტიმურობა აშკარაა: საბჭოთა „დეკონსტრუქციის“ პერიოდში ავტორის ნების აშკარა, პირდაპირმა ფიზიკურმა ხელყოფამ შექმნა სოცრეალიზმის ლიტერატურა; გლობალისტური დეკონსტრუქციის მიერ მწერლობის (ავტორის) ავტორიტეტზე ვუალირებულმა ინტელექტუალურმა შეტევამ კი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურული კლიშეები დაამკვიდრა.

დამოწმებაანი:

ასათიანი 2003: ასათიანი გ. თხზულებათა სრული კრებული ოთხ ტომად. ტ. 4. თბილისი: „ნეოსტუდია“, 2003.

ბარტი 1986: Барт Р. Драма, поэма, роман. *Называть вещи своими именами*. Москва: «Прогресс», 1986.

ბახტინი 1979: Вахтин М.М. *Эстетика словного творчества*. Москва: «Искусство» 1979.

ბიუტორი 1978: Бютор М. Размышления о технике романа. *Писатели Франции о литературе*. Москва: «Прогресс» 1978.

კვაჭანტირაძე 2015: კვაჭანტირაძე მ. ავტორის პრობლემა გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებაში. *სჯანი*, № 16. თბილისი: 2015.

კვაჭანტირაძე 2013: კვაჭანტირაძე მ. „ვექტორები“. თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

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

პაჭკორია 198: პაჭკორია ო. დრო და სახელები. თბილისი: „მერანი“, 1973.

რედეკერი 1971: Редекер Хорст. *Отражение и действие*. М.: «Прогресс» 1971.

რჩეულიშვილი 2007: რჩეულიშვილი გ. *ექვსტომეული*. ტ. 3 (2004); ტ.4 (2006); ტ.5 (2007). თბილისი: „საარი“.

სარტრი 2006: სარტრი ჟან-პოლ. *ეგ ზისტენციალიზმი ჰუმანიზმია*. თბილისი: „ჯეო პრინტი“, 2006.

თანამედროვე ქართული პოეზიის ფორმირება

გასული საუკუნის 50-60-იანი წლების მიჯნაზე ქართული ლიტერატურა აშკარად იდგა ახალი გამოწვევების წინაშე, ხოლო დროისა და კონცეპტების მეტამორფოზის, ისევე როგორც ათწლეულთა (50-ინი და 60-იანი წლების) ლიტერატურული გზაგასაყარის მთავარ ნიშნულად ერთი სიკვდილის ისტორია უნდა მივიჩნიოთ: 1959 წელს ტრაგიკულად დასრულდება XX საუკუნის ქართული პოეზიის ისტორიის მნიშვნელოვანი ეტაპი, აღნიშნული საბჭოთა დიქტატურისა და ჭეშმარიტი პოეზიის საბედისწერო შეჯახებით, – თავს მოიკლავს გალაკტიონ ტაბიძე, რომლის დამოკიდებულებაც საბჭოთა ხელისუფლებასთან იმთავითვე ნეგატიური ნიშნით იყო აღბეჭდილი.* გალაკტიონის თვითმკვლელობამ გაყო არა მარტო ეპოქა, არამედ ქართული მწერლობის ისტორია: მის შემოქმედებასთან მიმართებაში, თანხმობასა თუ წინააღმდეგობაში, ჩამოყალიბდება შემდგომი პერიოდის ქართული პოეზია და ლიტერატურული გემოვნება, აღნიშნული მასშტაბური თემატური და სტილისტური ტრანსფორმაციებით. დროის სწორედ ამ სინკოპაში, ამ ნაპრაღში ფორმირდება კონტურები **თანამედროვე ქართული მწერლობისა და პოეზიისა**, რომელსაც წილად ხვდა ამოზრდა უაღრესად საინტერესო ნიადაგზე: 50-იანი-60-იანი წლების მიჯნაზე ქართული მწერლობის ღირებულ ფრთას უკვე დაძლეული აქვს იდეოლოგიურ რეჟიმთან მწვავე დაპირისპირების – ბრძოლის, ლიკვიდაციისა და კვლავ აღორძინების ეტაპები, ის ახალ ჰორიზონტებს გაჰყურებს – უფრო გამოცდილი, ვიდრე 20-30-იან წლებში, გამოზრდილი, ადაპტირებულიც კი, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში – დამორ-

* განიხილავს რა გალაკტიონის ერთ ლექსს, თეიმურაზ დოიაშვილი აღნიშნავს: „გასაბჭოების თითქმის წინა დღეებში დაბეჭდილი ლექსი „1920“ პოეტისათვის შეიძლება სახიფათო აღმოჩენილიყო. მიუხედავად ინტიმურ-ლირიკული ხასიათისა, ტექსტი აშკარად შეიცავს ახალი, პოსტრევოლუციური დროის ნეგატიურ დახასიათებას: ჩვენ წინაშეა არა ჟამი განახლებისა – დიადი რევოლუცია, რომელსაც ხალხისთვის ნანატრი თავისუფლება უნდა მოეტანა, არამედ „საშინელი ხანა“ – „საუკუნე უმეცარი“, როდესაც „დროის შეჩვენება“ სოციალური თანასწორობის სახელით ფიზიკურად და სულიერად ანადგურებს ადამიანებს“ (დოიაშვილი 2012: 110-111).

ჩილებული: მიუხედავად ჯერ კიდევ ძლიერი რეჟიმისა, ის ემზადება ძლევამოსილი რეკონსტრუქციისთვის.

უნდა აღინიშნოს ერთი გარემოებაც: მიუხედავად იმისა, რომ 50-იანი წლების მიწურულიდან და 60-იანი წლების პირველი ნახევრიდან ქართული ლიტერატურა მასშტაბურად მოიცვა საეტაპო მნიშვნელობის თემატურმა და სტილისტურმა ინოვაციებმა, XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული პოეზია და, ზოგადად, მწერლობა, მიუხედავად მისი განსხვავებული ფორმატისა, მჭიდრო კონტაქტში დარჩა არა მარტო ამავე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ მწერლობასთან, არამედ – წინარე ეპოქების ქართულ ლიტერატურულ ტრადიციასთან. ახალი ტალღის ქართველი პოეტები ანგარიშს უწევენ როგორც ჯერ კიდევ მოქმედ მეტრებს – გიორგი ლეონიძეს, სიმონ ჩიქოვანს, ასევე ქართული კლასიკური პოეზიის ავტორიტეტებს. ვეთანხმებით იმ მოსაზრებას, რომ „XX საუკუნის მწერლობა (ზოგადად – ი.რ.) მემკვიდრეობითობის ერთი „გრძელი ხაზის“ გამოვლინებას წარმოადგენს, სადაც ტრადიციები მიედინება არა მხოლოდ უშუალო წინამორბედებისაკენ, არა მხოლოდ „თაობების მიღმა“ (მაგალითად, „მამების“ თაობებს მიღმა „პაპების“ თაობებისაკენ), არამედ ისინი ხშირად მიედინება კულტურის სიღრმისეული ისტორიული პლასტებისაკენ (ეს იქცა კიდევაც ინტერტექსტუალობის, როგორც მოვლენის აღმოჩენის ერთ-ერთ სტიმულად)... მემკვიდრეობითობის ხაზები, მხატვრული ურთიერთმიმართების ვექტორები არა მარტო გრძელდება და მიემართება საუკუნეთა სიღრმეში, კულტურის დასაბამთან, არამედ განიტოტება კიდევაც. განტოტებულობა და განშტოებანი კულტურისა და მისი ძირებისა ვლინდება იმაში, რომ XX საუკუნის ევროპული კულტურა მიემართება არა მარტო საკუთარ, ევროპულ ტრადიციებს (შუასაუკუნეების კულტურული ტრადიცია უმბერტო ეკოს რომანებში), არამედ აფრიკულ ტრადიციებს (პიკასოს კუბიზმი) და აღმოსავლურ ტრადიციებს (ფაზილ ისკანდერის მოთხრობები)“ (ბორევი 2001დ: 461-462). ამ ტენდენციას ვერც საბჭოური მანქანა აღუდგა წინ, მით უფრო ომგამოვლილი, როდესაც რიგით ჯარისკაცებსაც კი ევროპული ქვეყნების ნახვისა და დაგემოვნების საშუალება მიეცათ (ბევრი მათგანი აღარც დაბრუნებულა საბჭოეთში): „მემკვიდრეობითობისა“ და „განტოტების“ მსოფლიო

ტენდენციამ ნელ-ნელა იჩინა თავი ან უკვე მოდიფიცირებულ საბჭოთა ლიტერატურულ სივრცეში. კოჰერენტულობას არა მხოლოდ ქართულ, არამედ არაქართულ, მსოფლიო კულტურულ და ლიტერატურულ ტრადიციასთან ავლენს XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მწერლობაც, რომელიც თანდათან ხსნის რეჟიმის მიერ ჩაკეტილ წრეს, აქცევს მას ჯერ სპირალად, შემდეგ კი გახსნილ კონსტრუქციად, რათა საბოლოოდ მოიპოვოს თავისუფლება.

პირველი ავტორი, რომელსაც ტრანსფორმაციების ამ რთულ გზაზე დავასახელებთ, არის ანა კალანდაძე, რომელმაც საბჭოთა ხელისუფლებასთან ურთიერთობის საკმაოდ რთული და ხანგრძლივი გზა დაძლია, ვიდრე თავისი პოეზიის ღირებულ ფრთას გააჟღერებდა. სწორედ ანა კალანდაძის შემოქმედება იქცევა ერთ-ერთი უადრეს გამოვლინებად **პოეტური დისკურსის ლიბერალიზაციისა** საბჭოთა პოლიტიკური ზეგავლენისგან. გარდა იმისა, რომ მისი პოეტური ხმა ახალი ეპოქისათვის აქტუალური ინოვაციურობით, მსოფლმხედველობრივი, ესთეტიკური და სტრუქტურული პროგრესულობით გამოირჩა, ნიჭიერი პოეტი-ქალის გამოჩენა სამწერლო სივრცეში, სადაც ქალთა ლიტერატურა მარგინალურ პოზიციაზე იყო გადანაცვლებული, მნიშვნელოვან გენდერულ დატვირთვასაც ატარებდა: ღრმა, ემოციური, ფიქრიანი, გამოხატვის *მინიმალისტურ მანერაზე* დაფუძნებული ლექსის მეშვეობით კალანდაძის შემოქმედება ორგანულ თავსებადობას ამჟღავნებს თავისი თანამედროვე დასავლელი ქალი-პოეტების შემოქმედებით ხედვებთან:

ასკილი, მოცხარი, მოცვი...
გზადაგზა კუნელიც გვხვდება...
აღარ წვიმს... ლამაზი მხრები
გაშალეს ლამაზმა მთებმა...
მივდივართ, მივდივართ, ცივი
სექტემბრის ქარები ქრიან...
სველ გზებზე ნაბლის და იფნის
და მუხის ფოთლების ყრია...
(ბეთანიის გზაზე)

თუმცა, ანა კალანდაძის პოეზიაში ქალური ხედვა ელეგანტურად იკვეთება ნაციონალური ცნობიერების ტრადიციულ ქართულ მოდელთან, ისტორიული, მითოლოგიური და კულტურული არქეტიპების სისტემასთან, რაც ორიგინალური პოეტური მოდელის სახეს უნარჩუნებს მის პოეზიას:

ფეხი დამადგით,
გულზე დამადგით ფეხი ყოველმან,
წყალობა ჰყავით...
საქართველოს ყოვლის მპყრობელმან
ვისურვე, დავით...
ფეხქვეშ გაცვიოთ საფლავის ლოდი
ყურძნის მტევნებით...
– ასეთი ცოდვა რა გაქვს, მეფეო,
მიუტევები?
ღირსმსახურობდი ქართულ მიწა-წყალს,
რაი გადარდებს?
გასწიე იგი „ნიკოფსიითგან
დარუბანდამდე“...
(„ფეხი დამადგით“)

50-60-იანი წლების მიჯნაზე და შემდგომ, 60-70-იანი წლებში, თანამედროვე ქართული პოეზიის ისტორიას – **ლიბერალიზებული პოეტური დისკურსის სახით** – ანა კალანდაძესთან ერთად ქმნიან: შოთა ჩანტლაძე, ოთარ ჭილაძე, თამაზ ჭილაძე, მუხრან მაჭავარიანი, მურმან ლებანიძე, გივი გეგეჭკორი, შოთა ნიშნიანიძე, არჩილ სულაკაური, ტარიელ ჭანტურია, ვახტანგ ჯავახაძე, მიხეილ ქვლივიძე, ჯანსუღ ჩარკვიანი, ემზარ კვიციანიშვილი, მორის ფოცხიანიშვილი, რეზო ამაშუკელი. აი, არასრული ნუსხა ქართველი „სამოციანელებისა“, რომელთა პოეტურ ტექსტებში ცხადად შეიგრძნობა ზეგავლენა დასავლური ლიტერატურული მოდისა, მოჭარბება თავისუფალი პოეტური სტილისა, რომელიც, ამავდროს, ორგანულად ერწყმის ქართულ ტრადიციულ პოეტურ სულისკვეთებას: გააქტიურებულია პატრიოტული და ანტიიდეოლოგიური თემატიკა ციკლი (მაგალითად, მუხრან მაჭავარიანის 1832 წლის შეთქმულების ლექსების ციკლი), ხდება ეროვნული ღირებულებების ხაზგასმა:



თენგიზ მიჩაელაშვილი. „შემოდგომა“.

ქართული მარტო ენაა?!-
ქართული ქართველთ რწმენაა!
ღმერთია!
ბედისწერაა!
ზღვა როა!
იმოდენაა!
(მ. მაჭავარიანი, „ენა ქართული“)

უნდა აღინიშნოს, რომ ამავე პერიოდში, პოეტთა ახალგაზრდა თაობის გვერდით მუშაობენ, მაგრამ ანტიიდეოლოგიურ პათოსს ემიჯნებიან შედარებით უფროსი თაობის პოეტები – ირაკლი აბაშიძე, გრიგოლ აბაშიძე, იოსებ ნონეშვილი, რომელთა პოეტური გემოვნების ფორმირება საბჭოეთის პოლიტიკური და კულტურული აღმავლობის პერიოდს დაემთხვა და ბევრი საკამათო ფურცელიც მიითვალა*, თუმცაღა მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა „ახალი დროებისა და თემების“ პირობებში (ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია ირ. აბაშიძის პალესტინის ციკლის ლექსები).

„სამოციანელები“ კი თანდათანობით იპყრობენ ლიტერატურულ სივრცეს: იბეჭდებიან წამყვან ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებში, გამოსცემენ პოეტურ კრებულებს და ქართველ მკითხველს სთავაზობენ ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებულ პოეტურ ხედვებსა და რითმებს, შინაარსობრივ თუ ფორმალურ ინოვაციებს... გურამ ასათიანის დაკვირვებით, „სწრაფვა ორიგინალურობისკენ ცალკეულ შემთხვევებში თვითმიზნურ ხასიათს ატარებს. მაგრამ არსებითად ეს მაინც საღი მიდრეკილებაა – პრინციპული უარყოფა იმ მეტად დამაღონებელი ტენდენციისა, როდესაც ერთგვაროვან თემებში, განწყობილებებში და შესატყვის უნისონურ ინტონაციებში უმოწყალოდ ითქვიფებოდა მთვარი, რითაც პოეზია ცოცხლობს – შემოქმედის ინდივიდუალობა...“ (ასათიანი 2009: 483-484)

თუმცა, დისკურსის ეს შედარებით თავისუფალი, პროდასავლური მოდელი, ერთნაირად დამკვიდრებული ქართულ პოეზიასა და პროზაში, არცთუ ხანგრძლივი პოლიტიკური „დათბობის“ შე-

* წინამდებარე სტატიის მიზანს არ შეადგენს ამ საკითხის კვლევა.

დეგი აღმოჩნდება: 70-იანი წლებიდან, როგორც კი ყინულის დნობამ საშიში სახე მიიღო, საბჭოთა ლიდერებს კვლავ გაუაქტიურდათ უცხო ხილის აკრძალვის ინსტინქტი – მძაფრდება საბჭოთა ხელისუფლების აგრესია ყოველგვარი სიახლისადმი, რაც, ერთი მხრივ, იძენს უკიდურესად ხელოვნურ ხასიათს, ხოლო, მეორე მხრივ, არღვევს კომუნიკაციის ელემენტარულ ნორმებს. შედეგად, მწერალი, როგორც ინფორმაციის ერთ-ერთი ყველაზე კვალიფიცირებული მომხმარებელი, განიცდის ინფორმაციულ დეფიციტს. პოლიტიკური მარწუხებით შებოჭილმა ამ ახალმა ეპოქამ სამართლიანად შეიძინა „უძრაობის“ ხანის სტატუსი, ხოლო მწერლობა მოთმინებით შეუდგა რეპრეზენტაციის ალტერნატიული გზების ძიებას. მიუხედავად იმისა, რომ „მწერლობის მოთვინიერება“^{*} გრძელდება და წარმატებითაც (ცალკეულ მწერლებს, ისევე როგორც კულტურის სხვა სფეროს პროგრესულ მოღვაწეებს, „თავაზიანად“ სთავაზობენ ქვეყნის დატოვებას, ზოგიც ნებაყოფლობით ირჩევენ ემიგრაციის გზას), ამ პერიოდის ქართული მწერლობის ალტერნატიული ფრთა მაინც აღარ იზიარებს ქართველ მოდერნისტთა განწირული თაობის ტრაგიკულ ბედს. ეს, ერთი მხრივ, საბჭოთა ხელისუფლებაზე დასავლეთის გაძლიერებული ზეწოლის შედეგია, ხოლო, მეორე მხრივ, მწერლობის მიერ შეძენილი გამოცდილებისა: ვინქართო ნელა!

შექმნილ ვითარებაში, ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში, მათ შორის პოეზიაში, დისკურსთა დიდი მრავალფეროვნება აღინიშნება. გამოიკვეთა ექსისტენციალური, სუბიექტივისტური, მითოლოგიური, რეალისტური, ფსიქოლოგიური და სხვა ტიპის დისკურსები. არც საბჭოთა დისკურსი გამქრალა სადმე: უბრალოდ, გარესამყაროდან გაძლიერებული პოლიტიკური თუ კულტურული ზეწოლის ფონზე, სახეცვლილი იდეოლოგიური მართვის პირობებში, მანაც იცვალა სახე და **მოდერნიზებული ფორმა** შეიძინა – მომრავლდნენ წინდახედული აპოლოგეტები, რომლებიც, ერთი მხრივ, „თანაუგრძნობდნენ“ და ყოველმხრივ „ეხმარებოდნენ“ შედარებით თამამ და ამის გამო მარგინალიზებულ კოლეგებს, ხოლო, მეორე მხრივ, სიამოვნებით იღებდნენ ხელისუფლებისაგან სხვადასხვა სახის პრივილეგიებს... აღნიშნული ტენდენციები, ცხადია, იწვევდა შინა-

* აკაკი ბაქრაძის ტერმინი.

გან დუალიზმს, თავისებურ კონცეპტუალურ რყევებს, რომლებიც დაკვირვებული თვალისათვის საკმაოდ კარგად იკვეთება ცალკეულ პოეტთა შემოქმედებაში.

ხარისხის თვალსაზრისით რამდენადმე მოისუსტებდა მწერლობის რადიკალური ფრთა (ე.წ. დისიდენტური მწერლობა)*, თუმცა, საზოგადოების იდეოლოგიური გამოფხიზლების თვალსაზრისით მას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა (ზ. გამსახურდიას, მ. კოსტავას ლექსები, პ. გრუზინსკის – „მე მეცოდება ჩემი თაობა“ და სხვ.). ანტისაბჭოთა დისკურსის უტერირებული მოდელის პოეტიკური ხარვეზები მეტ სივრცეს ტოვებდა **მოდერნიზებული საბჭოთა დისკურსის** აყვავებისთვის. თუმცაღა, რადიკალურ ფრთას „ეხატებოდა“ განსხვავებული მიზანდასახულობისა და ფუნქციის კონცეპტუალური მოდელები: ა) **„სხვაგვარად მოაზროვნენი“** – სუბიექტივისტური დისკურსი, როგორც **ანტისაბჭოთა ნარატივის** შენიღბული, სიღრმისეული მოდელი; ბ) **ნეიტრალური დისკურსი**, ჩაურევლები, როგორც ანტისაბჭოთა დისკურსის პასიური მოდელი, რომელიც შინაგანად ენათესავებოდა სუბიექტივისტურ დისკურსს, თუმცა განსხვავდებოდა მისგან პოზიციის აქტივობის თვალსაზრისით და გ) ე.წ. **ადაპტირებული დისკურსი**, კონფორმისტები, როგორც ანტისაბჭოთა და საბჭოთა დისკურსების ინტელექტუალური მორიგების მცდელობა. **ამგვარი დიფერენციაციის საფუძველი, ცხადია, უკვე აღარ არის მხოლოდ იდეოლოგიური ანტაგონიზმი დისკურსებს შორის ან, თუნდაც, ლიტერატურული პროდუქციის ხარისხობრივი მაჩვენებლები, არამედ მწერლების პოზიცია, პროგრესული თუ რეგრესული, როგორც სოციალური იდენტიფიკაციისა და კომუნიკაციის ფორმის გამოვლინება.**

ასევე მრავალფეროვანი და დისკურსული თვალსაზრისით დატვირთული აღმოჩნდება ქართული პოეზია 70-80-იანი წლებშიც ვლინდება პოეტური ნარატივის როგორც ანტისაბჭოთა, ისე დასავლური ხედვებით გაჯერებული სიღრმისეული მოდელები. ნაციონალური პრობლემებისა თუ ფილოსოფიური ჭვრეტის ზღვარზე იქმნება შესანიშნავი პოეტური ტექსტები, რომელთა ავტორები, სამოციანელებთან ერთად, არიან ბესიკ ხარანაული და ლია სტურუა. მათ ქართულ პოეტურ სივრცეში დიდი წარმატებით შემოაქვთ

* ვაზუსტებთ: არა დისიდენტური მოძრაობა, არამედ – დისიდენტური მწერლობა.

დასავლეთში უკვე აპრობირებული თავისუფალი ლექსის ფორმა –
ვერლიბრი.*

ღმერთო, როგორი წუთიერი არის ცხოვრება,
შეყვარებულნი სიყვარულსაც ვერ მოასწრებენ.
მაგრამ როგორი ხანგრძლივია იგი ჩვენი ტკივილებისთვის,
როგორ არ ჰყოფნის დიდ საქმეებს ერთი ცხოვრება,
მაგრამ როგორი ხანგრძლივია იგი ჩვენი წვრილმანებისთვის.
(ბ. ხარანაული, „ხეები“)

ამავე პერიოდში იბეჭდება გივი ალხაზიშვილის, იზა ორჯონიკიძის, დავით მჭედლურის, თედო ბექიშვილის, ჯარჯი ფხოველის, მამუკა წიკლაურის, თამაზ ბაძალუას (ნაადრევად გარდაცვლილი ნიჭიერი პოეტის), ბათუ დანელიას, ელა გოჩიაშვილის პირველი პოეტური კრებულები, გამორჩეული თემატური და ჟანრული ძიებებით. საგულისხმოა, რომ 80-იანი წლების ქართულმა პოეზიამ სრულად გაიზიარა იმ პერიოდის ქართული მწერლობის ძირითადი ტენდენციები: 80-იანი წლების მიწურულს საქართველო უმძიმეს პოლიტიკურ ფაზაში შეაბიჯებს, წინ არის საბჭოთა რეჟიმის დასასრული, სამოქალაქო ომი, მსხვერპლი, ქაოსი... იცვლება რეალობა, დისკურსი, სტილი; 50-60-70-იან წლებში შემუშავებული ნარატიული მოდელები, როგორც ახალი ტრადიცია, თუმცაღა ინარჩუნებს პოზიციებს, აშკარად ექვემდებარება კონტექსტით ნაკარნახევ ცვლილებებს; მწერლობა თითქოს ავისმომასწავებელ მოლოდინის რეჟიმში გადაინაცვლებს, ის უაღრესად გულახდილი ხდება, რადიკალიზმი ერწყმის თაობის ტრაგიზმს, სოციალური პლანი გაფერებულა ბრაზით, პროტესტით, ტკივილით, ფსიქოლოგიური დილემის შეგრძნებით; ეს ტენდენციები მრავალფეროვან რეალიზებას პოულობს 80-იანელთა პოეტურ შემოქმედებაში.

თანამედროვე ქართული პოეზიის განვითარების მესამე ფაზა, ცხადია, პოსტსაბჭოთა ეპოქაში ფორმირდება, როდესაც დაშლილი საბჭოთა კავშირი, დანგრეული ბერლინის კედელი, დარღვეული ერთ დროს მონოლიოთური ტერიტორიები კარდინალური ცვლი-

* ვერლიბრის მკვლევარი ქართველი კრიტიკოსები ბოლო დროს ხშირად მიმართავენ 50-იანი წლების ქართველი პოეტის, შოთა ჩანტლადის პოეზიას.

ლებების მაუწყებელია. დასავლეთი კვლავაც ირგებს პოლიტიკური და კულტურული ლიდერის როლს: მსოფლიოს დიდ ნაწილში, ყოფილი საბჭოეთის ტერიტორიებზე და სხვა ცხელ წერტილებში გამეფებული კრიზისი ამძაფრებს გარდაუვალი კატასტროფის შეგრძნებას, ხოლო ვითარების დრამატიზმი ხელს უწყობს დასავლეთში ახალი ტიპის მატერიალური და კულტურული დოვლათის დაგროვებას. ლიტერატურული პროცესების თვალსაზრისით, თავის ძლიერების ფაზაში შეაბიჯებს **ინტერტექსტუალობა**, რაც გულისხმობს ტექსტის შინაგან კავშირებს, მიმართულს არა გარეთ, ცხოვრებისეული რეალობისკენ, არამედ ნაციონალური და საერთაშორისო კულტურული წიაღისაკენ. დასავლური კანონი ახალ წესრიგს აწესებს, ხოლო პროცესი განსაკუთრებულ სიღრმეს იძენს გახსნილი საზღვრების პირობებში და თანდათან იპყრობს მსოფლიო სივრცეს.* მსოფლიო ლიტერატურულ სივრცეში მკვიდრდება ინტერტექსტუალობა და მასთან დაკავშირებული ისეთი ცნებები, როგორცაა: ტექსტი, კონტექსტი, ქვეტექსტი, მეტატექსტი და სხვ. ლიტერატურული პროდუქცია გაცილებით ეკლექტური, კოლაჟური ხდება, დაფუძნებული ასოციაციებსა და ალუზიებზე; პოლიტიკური ავტორიტეტების დაცემის კვალდაკვალ იწყება ავტორიტეტების ტოტალური დევალვაცია, იზრდება ირონიისა და თვითირონიის ხარისხი, მაღალ იდეალებს ფსევდოიდეალები ენაცვლება; დეკონსტრუქცია ეუფლება ინტელექტუალურ სამყაროს. შესაბამისად, **პოსტმოდერნიზმი**, რომელიც 70-80-იან წლებში მხოლოდ ევრო-ამერიკული კულტურის მარკერია**, ახლა „მთელი სიდიადით“ მკვიდრდება მსოფლიო ხელოვნებასა და მწერლობაში და ზუსტად ერგება კრიზისული საზოგადოების ფსიქოლოგიას: „აღამიანი ვერ უძლებს სამყაროს ზენოლას და პოსტაღამიანად იქცევა“ (ბორევი 2001გ: 323). **პოსტმოდერნიზმი მსოფლიო მასშტაბით ახალ ნაციონალურ და კულტურულ იდენტობათა ძიებისა და აღმოჩენის წყაროდ იქცევა.** ამ გამოწვევას იღებს პოსტკოლონიურ ფაზაში გადანაცვლებული ქართული მწერლობაც, ქართული პოეზი-

* თუმცა ლიტერატურის კრიტიკოსების ერთი ნაწილის აზრით, აღმოსავლურმა კულტურამ ინტერტექსტუალობის თავისი მოდელი შესთავაზა მსოფლიოს და პირიქითი გავლენა იქონია დასავლურ პროცესზე.

** ჩვენი წერილის მიზანს არ შეადგენს პოსტმოდერნიზმის ფორმირების ისტორიის განხილვა.

ია, და, მართალია, გარკვეული დაგვიანებით, მაგრამ ძალზე საინტერესოდ უერთდება მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესს: პოსტმოდერნიზმი არამარტო კრიზისის ფაზაში შესული კულტურული ცნობიერების რეკონსტრუირების, არამედ საჭოთა კანონის დაძლევის საუკეთესო საშუალებად მოგვევლინება.

გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან და XXI საუკუნის 10-იან წლებში ქართული ლიტერატურის დიდი ნაწილი პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის სივრცეშია განთავსებული, თუმცა, შეინიშნება სხვა ტიპის დისკურსების აქცენტირებაც, მათ შორის: კლასიკური ქართული ნარატივის აღორძინება, პოლიტიკური თემატიკის გამძაფრება, ეგზისტენციალური განწყობილებების რეკონსტრუქცია და სხვ. პოსტსაბჭოთა ქართულმა პოეზიამ წარმატებით შეითავსა ყველა შესაძლო ინოვაცია, თუმცა, ეს სხვა ნარკვევის თემაა.

დამოწმებანი:

ასათიანი 2009: ასათიანი, გ. „ლექსის მადანი“. თანამედვეი სულები. თბილისი: 2009.

**„ფერისცვალების მოლოდინში“
(80-იანი წლების „ახალგაზრდული“ ქართული პროზა)**

დღევანდელი გადასახედიდან ნათელი გახდა, რომ 1985 წელს „პერესტროიკისა“ და „გლასნოსტის“ პოლიტიკით საბჭოთა სახელმწიფომ თავისი ძირითადი დოქტრინის სრული ფიასკო აღიარა. რუსეთის იმპერიულ კულტურულ პოლიტიკას საბოლოო წერტილი დაესვა. წარსულს ჩაბარდა არა მხოლოდ ფორმით მრავალფეროვანი და შინაარსით ერთი საბჭოთა კულტურის შექმნის მცდელობა, არამედ Homo Sovieticus–თა სახელმწიფოს შექმნის იდეაც, სადაც ყველას ერთნაირად უნდა ეფიქრა, ერთი წესით ეცხოვრა და მსგავსი შეხედულებები ჰქონოდა. 70-იანი წლების ბოლოს საბჭოთა პოლიტიკური ელიტა ამკარად კარგავდა რეალობის გრძნობას, გერონტოკრატიის მახინჯი მმართველობის შედეგები ქვეყანაში სულ უფრო საცნაური ხდებოდა” (საქართველოს ისტორია 2012: 487). საბჭოთა იმპერიამ ამონურა თავისი რესურსი, 80-იან წლებში დაიწყო დაშლა და საქართველოც დამოუკიდებლობისაკენ მიმავალ რეალურ, მაგრამ რთულ გზას დაადგა.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის მიხეილ გორბაჩოვის მიერ გამოცხადებული სახელმწიფო კურსის რადიკალური შეცვლა ვულკანის ამოფრქვევას შეგვიძლია შევადაროთ. როგორც ეს ბუნებაში ხდება, ამ პროცესებსაც წინ უსწრებდა ხანგრძლივი მოსამზადებელი პერიოდი და სერიოზული კულტურული ძვრები.

80-იანი წლების დასაწყისში ქვეყანაში წარმოუდგენელი იყო პოლიტიკური სისტემის ასეთი სწრაფი ცვლილება, მაგრამ ყველანაირი სიახლისადმი მგრძნობიარე მხატვრულ აზროვნებაში გარეგნული სიმშვიდის მიღმა გარდაუვალი ქარიშხლის მოლოდინი აისახა. „ლიტერატურას, ბუნებრივია არ მოეთხოვება იმის წინასწარ განჭვრეტა, თუ კონკრეტულად რა სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენებია მოსალოდნელი და როდის, მაგრამ ლიტერატურა სა-

ფარველს აცლის საზოგადოების სულიერი და ზნეობრივი მდგომარეობის შინაგან ხედს და იმის მიხედვით, როგორია იგი, შესაძლებელია თუნდაც მიახლოებით წარმოვიდგინოთ, რას გვიმზადებს მომავალი“ (ვასაძე 2010: 307).

საგულისხმოა, რომ ტოტალიტარული რეჟიმის დამთრგუნველი წნეხის ქვეშაც ქართველ მწერალთა და შემოქმედთა გარკვეულ ჯგუფებში, ვინც ჯოგურ „ერთსულოვნებასა და მორჩილებას“ ვერ ეგუებოდა, ინდივიდუალური აზროვნების გამოხატვა მაინც იყო შესაძლებელი. ყველა მწერალი პარტიული იდეოლოგიის „ხმაგაკმენდილი მონა-მორჩილი“ ვერ იქნებოდა და იდეოლოგიური დიქტატის ზეგავლენას არ განიცდიდა. საზოგადოებაში დანერგილი შიშის ფენომენის მიუხედავად, 1974 წელს თბილისში შეიქმნა ადამიანთა უფლებათა დაცვის საინიციატივო ჯგუფი, რომელიც 1976 წელს ჰელსინკის ჯგუფად გადაკეთდა. მათ გამოსცეს ლიტერატურული ჟურნალი „ოქროს სანმისი“ და პოლიტიკური ჟურნალი „საქართველოს მოამბე“.

ქართულ კულტურულ სივრცეში გამოჩნდა ახალგაზრდა თაობა, რომელმაც თამამად აიმაღლა ხმა პიროვნების უფლების დასაცავად, რუსიფიკაციის პოლიტიკის წინააღმდეგ, ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის. ამ პროცესებს წინ უსწრებდა 1978 წლის 14 აპრილის საპროტესტო გამოსვლები ქართული ენის დასაცავად და 1983 წლის თვითმფრინავის გამტაცებელთა გახმაურებული სასამართლო პროცესი.

60-ანი წლებიდან ქართული მწერლობაში ფიქსირდება გარდამავალი კულტურული პერიოდისათვის დამახასათებელი ყველა მარკერი, რომელიც 70-იან წლებში, „მწერლობის მოთვინიერების“ (ა. ბაქრაძე) ხანაში, გარკვეულ ტრანსფორმაციას განიცდის. „ყოველი ლიტერატურული ეპოქა წინასწარი, ხშირად ხანგრძლივი კულტურული მომზადების, ერთგვარი პრეპარაციის შედეგია, შესაბამისად, თანამედროვე ქართული მწერლობის ისტორიის ათვლა გასული საუკუნის 50-იანი წლების მიწურულიდან და 60-იანი წლების პირველი ნახევრიდან უნდა დავიწყოთ, იმ ეპოქიდან, როდესაც ქართული ლიტერატურა მასშტაბურად მოიცვა საეტაპო მნიშვნელობის თემატურმა და სტილისტურმა ინოვაციებმა“ (რატიანი 2015: 168). გასული საუკუნის 50-60-იან წლებში კი – მიიჩნევს ნ.კუპრეიშვილი:

„ისტორიულ-კულტურული ანტითეზების გარემოში ჩამოყალიბებული ახალი თაობა „გარეიდეოლოგიური სივრცისკე“ ისწრაფვოდა. მისი პირველი თითქმის რეფლექსური სურვილია წეროს სხვა ენით ნეოსტალინური ფსიქოზის ნაცვლად ეს ახალგაზრდები სერვილური ოფიციალობისგან გამიჯვნის ჯერ ფარულ, შემდგომ კი სულ უფრო თამამად ტრანსლირებულ მისწრაფებას ამჟღავნებენ“ (კუპრეიშვილი 2013: 450).

80-იანი წლების ქართულ მწერლობას, თავისი კოჰერენტულობით მსოფლიო კულტურული და ლიტერატურული ტრადიციების მიმართ, მერაბ კოსტავას ცნობილი სიტყვები „ფერისცვალების მოლოდინი“ შეგვიძლია ვუწოდოთ.

80-იანი წლების მწერლობისთვის დამახასიათებელია ე.წ. „სასაზღვრო ცნობიერება“ – „როდესაც მძაფრდება რაღაც ერთის დასრულებისა და მეორის დაწყების შეგრძნება“ (ბაგნო 2014: 214). აშკარა გახდა კულტურული ეპოქების შენაცვლების გარდამავალი პერიოდისათვის დამახასიათებელი პროცესები: არსებული ლიტერატურული კანონის ტრანსფორმირება და რეალობის ახლებური მხატვრული ხედვა-ასახვის სტილური ძიებები. მართალია, სხვადასხვა დროს იგი გამოვლენის სიმძლავრეს კარგავდა, მაგრამ ძალასაც იკრებდა და ამა თუ იმ ფორმით გრძელდებოდა კიდევ. თანდათან იკვეთება ევროპულ კულტურებში გაცილებით ადრე გაჩენილი მარკერები. ქართული მწერლობა თავისი განვითარების ხელოვნურად შეწყვეტილ ბუნებრივ მოდელთან ცდილობს დაბრუნებას. ის „თანდათან ხსნიდა რეჟიმის მიერ ჩაკეტილ წრეს, აქცევდა მას ჯერ სპირალად, შემდეგ კი გახსნილ კონსტრუქციად, რათა საბოლოოდ მოეპოვებინა თავისუფლება“ (რატიანი 2015: 169) და საბჭოთა (ანდა პოსტსაბჭოური) დისკურსისაგან გათავისუფლებული, მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში ჩართულიყო.

ცვლილებები კულტურულ ცხოვრებაში ახალი მხატვრულობის ძიებაში ჩანს. მაგალითად, გასული საუკუნის 80-იანი წლების სახვით ხელოვნებაში „ნათლად აისახა ეპოქის თანახმიერი მეთოდის ძიების მისწრაფება. იწყება პოსტმოდერნისტული ტენდენციების ქართულ ნიადაგზე დანერგვის პროცესი, მხატვართა გარკვეული ჯგუფი კი ახალი მასალებისა თუ ინოვაციური ფორმის ძიებაში, ექსპერიმენტებში სცდება დაზგური ფერწერისა თუ ქანდაკებების

საზღვრებს და იწყებს საქართველოში პერფორმანსის, ჰეფენინგის დემონსტრირებას, ინსტალაციების შექმნას. თუმცა ზემოდაღნიშნული ჯგუფის ხელოვნება ხშირად ოფიციალური და ფართო მასებისთვის მიუღებელი და არასერიოზულია“ (<http://www.culture.gov.ge/text-10.html>). მუსიკალურ სფეროშიც დიდი ძვრები შეინიშნება: „საკომპოზიტორო შემოქმედებაში ჩაერთო თანამედროვე მუსიკის თითქმის ყველა მხატვრული მიმართულების ნიშან-თვისებები, ჟანრული სინთეზის მრავალფეროვანი ფორმები. ყოველივე ამის შედეგად შეიქმნა თვისობრივად ახალი საკომპოზიტორო სააზროვნო სისტემა, რომელმაც გააერთიანა მკვეთრად განსხვავებული ინდივიდუალური ხელნერის მქონე მუსიკოსები“ (ლორია 2013: 210). 80-იანი წლების ქართული თეატრი (იგულისხმება რუსთაველის თეატრი), სრულიად განსაკუთრებული მოვლენაა არა მხოლოდ ქართული თეატრის ისტორიაში, არამედ მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში, რობერტ სტურუას მიერ შექმნილ თეატრალურ სამყაროში, „ისევე, როგორც შექსპირის „ცხოვრება-თეატრში“ ყველაფერი წარმოსდგება ნიღბების, ხასიათების, ვნებების კარნავალური თამაშიდან“ (გურაბანიძე 2013: 249). მნიშვნელოვანი ცვლილებებია ქართულ კინოში. 80-იან წლებში მოღვაწე რეჟისორებმა ახალი სუნთქვა, პრობლემები და სამყაროს თავისებური ხედვა მოიტანეს. „რომანტიკული განზოგადობისა და პოეტური ფორმებისადმი სწრაფვამ 60-70-იანი წლების რეჟისორთა ძალისხმევით ქართული კინოს ფენომენი შექმნა. ახალგაზრდა რეჟისორების შემოქმედებაში თანდათან ადგილი ეთმობა თანამედროვე პრობლემებისა და გმირის ხასიათის დრამატულ გააზრებასა და მკაცრ, ხშირ შემთხვევაში, ნატურალისტურ სტილისტიკას“ (შუბაშვილი 2013: 270). სწორედ ამ წლებში შეიქმნა ე.შენგელაიას მხატვრული ფილმი „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“, რომელშიც საბჭოთა რეალობაა ასახული და მომავალში მისი ნგრევაა ნაწინასწარმეტყველები. ამ წლებშივე ეკრანზე გამოვიდა რევაზ თაბუკაშვილის ეროვნული სულისკვეთებით აღბეჭდილი დოკუმენტური ფილმებიც.

„სიტყვას“ ქართულ კულტურულ აზროვნებაში ყოველთვის წამყვანი როლი ენიჭებოდა. „80-იან წლებში დომინანტი ქართულ კულტურაში, ტრადიციისამებრ ისევ მწერლობა იყო“ (ნემსაძე

2014: 118). 70-80-იანი წლების მიჯნაზე წინა თაობის უკვე სახელოვან მწერლებს: ჭაბუა ამირეჯიბს, ოთარ ჭილაძეს, ნოდარ დუმბაძეს, ოთარ ჩხეიძეს, თამაზ ჭილაძეს, გურამ გეგეშიძეს, რევაზ ჭეიშვილს, არჩილ სულაკაურს, ოტია იოსელიანს, გურამ დონანაშვილს, ჯემალ ქარჩხაძეს, თამაზ ბიბილურს და სხვებს უერთდებიან შემდგომი თაობის ახალგაზრდა პროზაიკოსები: ჯემალ თოფურაძე*, ნუგზარ შატაიძე, გოდერძი ჩოხელი, ლაშა თაბუკაშვილი**, გია ლომაძე, თენგიზ ჩალაური, მერაბ აბაშიძე, სოსო პაიჭაძე, ბადრი ჭოხონელიძე, მიკა ალექსიძე, ირაკლი ლომოური. ირაკლი სამსონაძე, კოტე ჯანდიერი, მიხეილ ანთაძე, ზაზა თვარაძე, გიგი სულაკაური, გიორგი ბაქანიძე, მამუკა დოლიძე, ზაალ სამადაშვილი, ავთანდილ ჩხიკვიშვილი, ვანო ჩხიკვაძე, მაკა ჯობაძე, ნაირა გელაშვილი, ანა მხეიძე, ქეთი ნიჟარაძე, ნელი ბატიაშვილი, გულო კობიაშვილი, ლალი ბრეგაძე და სხვები. ბევრი მათგანი დღეს, სამწუხაროდ, ცოცხალი აღარ არის.

ნიშანდობლივია, რომ 80-იანი წლების ქართული ლიტერატურული პერიოდიკაც უფრო მრავალფეროვანი გახდა და საკმაოდ დიდი როლი შეასრულა ახალგაზრდა მწერალთა ტექსტების პოპულარიზაციაში: ჟურნალები – „მნათობი“, „ცისკარი“, „ლიტერატურნაია გრუზია“, „განთიადი“, „საუნჯე“, „ჭოროხი“, „ნობათი“, „ლიახვი“, „სათავე“, გაზეთი – „ლიტერატურული საქართველო“. იმ პერიოდის ლიტერატურულ პრესას განსაკუთრებული ზომიერება, სიფრთხილე და ტაქტი მართებდა, „რაც, ხშირ შემთხვევაში, პრინციპების დათმობას სულაც არ ნიშნავდა“.

70-80-იანი წლების ზღვრულზე და შემდგომ პერიოდში ქართულ სალიტერატურო სივრცეში, დისკურსებისა და ნარატიულ ფორმათა დიდი მრავალფეროვნება შეინიშნება – ფილოსოფიური, განსაკუთრებით ეგზისტენციალური დისკურსი, ფსიქოლოგიური რეალიზმი, გენდერული და პასტორალური თემატიკა. ასევე გვხვდება დასავლური ხედვის მოდელირების მცდელობებიც.

რთულმა პოლიტიკურმა და საზოგადოებრივმა ცხოვრებამ აღმოაცენა ნაირგვარი მოვლენები, ისტორიულად წარმავალი,

* მართალია, ჯემალ თოფურაძე 1978 წელს გარდაიცვალა, მაგრამ მისი ტექსტების რეცეფცია, ალბად, უფრო 80-იან წლებს ეკუთვნის.

** ლაშა თაბუკაშვილი და ირაკლი სამსონაძე ამ პერიოდში უპირატესად დრამატურგიის ფანრში მოღვაწეობენ.

იდეოლოგიურად და პოლიტიკურად დეტერმინირებული, მაგრამ ისეთებიც, რომლებმაც შექმნეს ლიტერატურული და კულტურული ტრადიცია, ნორმა და ღირებულება (კვაჭანტირაძე 2013: 69). როგორც ზემოდ აღვნიშნეთ, 80-ანი წლების დასაწყისის ახალგაზრდა ქართველ მწერალთა ტექსტებში უმნიშვნელოვანესი „კულტურული ძვრები“ რეალობის ახლებურ აღქმაში, განსხვავებული ლიტერატურული პრინციპების გადაკვეთასა და სხვადასხვა სტილისტური ფორმების ძიებაში აისახა. ნათლად გამოიკვეთა მხატვრული აზროვნების ის ძირითადი ვექტორები, რომლებიც კულტურული ეპოქების „გარდამავლობის“ დასკვნითი ეტაპისათვისაა დამახასიათებელი.

წარმოდგენილ სქემაში მოყვანილია მდგრად და გარდამავალ ეპოქათა განმასხვავებელი მარკერები (კრივცუნი 1998:)

შედარებით მდგრადი კულტურული ეპოქა	გარდამავალი კულტურული ეპოქა
წარმოდგენა სამყაროს წესრიგზე, როგორც მდგრადზე	წარმოდგენა სამყაროზე, როგორც წინააღმდეგობრივსა და ცვალებადზე
პოზიტიური მსოფლმხედველობითი პარადიგმა – სოციალური ფსიქოლოგიის სტაბილურობა და მიზნობრიობა	მსოფლმხედველობრივი პოზიციების მერყეობა, სოციალურ-ფსიქოლოგიური რხევების მაღალი ამპლიტუდა
მხატვრული შემოქმედების უპირატესად ობიექტური ტიპი	მხატვრული შემოქმედების უპირატესად სუბიექტური ტიპი
შემოქმედებაში რაციონალურ ცნობიერებაზე ორიენტაცია, გონების აბსოლუტური ძალის რწმენა	შემოქმედებითი პროცესისა და ბუნებრივი სტიქიის დაახლოების მცდელობა, ინტუიტიურ-ემოციურისა და გაუთვალისწინებელისადმი ყურადღების მიპყრობა.
მხატვრული ასახვის კანონებზე ყურადღების გამახვილება, ოსტატობის მაღალი სტატუსი, განათლების სფეროს გაძლიერება	მხატვრული თვითგამოხატვის სპონტანური ხერხების პრიორიტეტი

კულტურაში ხელოვნების გამომსახველობითი სახეობების დომინირება (ლიტერატურა, თეატრი, სახვითი ხელოვნება-ფერწერა და სკულპტურა)	კულტურაში ხელოვნების არა-გამომსახველობითი სახეობების დომინირება (მუსიკა, არქიტექტურა, ბალეტი)
გამოსახვის საშუალებათა სპეციფიკური სახეობების გამოყენება	განსხვავებული მხატვრული ხერხების ურთიერთშერწყმისკენ აქტიური სწრაფვა
ჟანრული საზღვრების სიცხადე	ტენდენცია ხელოვნების სხვადასხვა დარგების სინთეზისაკენ
მხატვრული სახის პლასტიკურობის უპირატესობა	მხატვრული სახის მრავალფეროვნების უპირატესობა
მხატვრულ სახეში არსისეული-სა და მოვლენის შედარებითი ერთიანობა	მხატვრული სახის მეტაფორულობის და სიმბოლიკის გაღრმავება
ეპიკურ და ჰეროიკულ ფორმათა პრიორიტეტი	ირონიული საწყისის პრიორიტეტი
მხატვრულ სახეთა მონუმენტურობა	მხატვრულ სახეთა ინტიმურობა და გახსნილობა

ეს მახასიათებლები 80-იანი წლების ქართული მწერლობისთვისაც ნიშანდობლივია. გარე სამყაროზე წარმოდგენა, როგორც წინააღმდეგობრივზე, რომელიც ადამიანის საპირისპირო, მტრული ხასიათის მატარებლად აღიქმება. ადამიანსა და სოციუმს შორის სოციალურ-ფსიქოლოგიური კავშირის მსხვერვეა: პერსონაჟები მარტოობასა და სოციუმისაგან გარიყვას განიცდიან. წინა პლანზე იწევს მხატვრული აზროვნების სუბიექტური ტიპი. მხატვრული სახეები „ინტიმურ“ ხასიათს იძენენ, მწერლის ყურადღების ცენტრშია მათი პირადი განცდები და პრობლემები. იგრძნობა ყურადღება ინტუიციურ-ემოციური (ბუნებრივ-სტიქიური) მსოფლმეგრძნების მიმართ. მხატვრული თვითგამოხატვა უფრო სპონტანური ხდება. შეინიშნება სხვადასხვაგვარი მხატვრული ხერხების შერწყმისკენ სწრაფვა.

მხატვრული რეალობა „არასემიოტიზირებულია“, რადგან წინა სისტემა საბოლოოდ დაიმსხვრა, ახალი კი ჯერ არ არის ფორმირე-

ბული, უცნობია, რა სახეს მიიღებს იგი და როგორ ესთეტიკურ კანონს დაექვემდებარება.

მწერალთა ამ თაობისთვის მხატვრული აზროვნების დამახასიათებელ ნიშნად სრულიად გაცნობიერებული ნეოტრადიციონალური დისკურსის უარყოფა იქცა. ნეოტრადიციონალურ დისკურსს „მწერლობაში – არაკლასიკურ პირობებში, არაკლასიკური მენტალობის საშუალებათა მეშვეობით კლასიკური აზროვნების მცდელობად“ მიიჩნევენ (სკლიაროვი 2014: 217). ტრადიცია – საზოგადოებრივი არსებობის მდგრადობის მატარებელია (გადამერი) და კულტურული ტრადიციისადმი განსაკუთრებული პატივისცემა XX საუკუნის მიწურულის საბჭოთა ტრადიციონალისტთა ახალი თაობისათვისაა დამახასიათებელი. ისინი თავიანთ ტექსტებში მენტალურ კულტურულ გამოცდილებასა და ტრადიციულ ოპოზიციას მიმართავენ: სიკეთე-ბოროტება, ზნეობა-უზნეობა და ა.შ., რათა ამ ფონზე „განვითარებადი ცვლილებების“ პირობებში ადამიანსა და სოციუმს შორის ურთიერთობათა სირთულეები ასახონ. ამ მიმდინარეობის წარმომადგენლთათვის უმთავრესი არა მხატვრულობის, არამედ იდეის პრიორიტეტია. ხშირ შემთხვევაში, რეალისტური თხრობის ტრადიციული მოდელების ვარიანტები გამოიყენება. მათგან განსხვავებით, ნეოტრადიციონალისტები, ამავე პრობლემების ასახვის დროს, არა ტრადიციული მხატვრული ხერხების გამოყენებას არჩევენ, არამედ არსებული ტრადიციის განვითარებას ნოვაციების ინკორპორირების მეშვეობით ცდილობენ. „მათ შემოქმედებაში ჩანს ახალგაზრდული ენერჯია, ტრადიციული გზიდან გადახვევის, გაბატონებული ლიტერატურული ფორმების მსხვერვისა და სიახლის შემოტანის სურვილი, თავისუფლების სურნელიც იგრძნობა... ამ პერიოდის პროზის მთავარი თემატური მარკერი კი ეგზისტენციალური პრობლემატიკა და სამყაროში მარტოდ დარჩენილი ადამიანის ტრაგიკული ბედია: ადამიანი ზნეობრივად დაეცა, ღმერთმა მიატოვა და სოციუმისაგანაც უღვთოდ გაიწირა“ (ნემსაძე 2014: 119). მწერალი წინამორბედთა მხატვრულ-სტილურ მონაპოვრებს აღიარებს თუ უარყოფს, ის მაინც მხატვრული გამოცდილების მთლიან კონტექსტში არსებობს. პირველ შემთხვევაში წამყვანი ტენდენციების გაგრძელებაზე ვსაუბრობთ, მეორეში კი – ინოვაციებზე. „ტექსტს მიღმა“ კი ყოველთვის ლი-

ტერატურული პროცესის მთლიანობა იგულისხმება. 80-ანი წლების ახალგაზრდა ქართველ მწერალთა შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებად 70-ანებში დაწერილი ძირითადი ტენდენციები უნდა მივიჩნიოთ. იმ დროს კულტურული ნოვაციების დიდი ნაწილი ჩაისახა. ეგზისტენციალიზმი პიროვნებისათვის მიუღებელი რეალობისაგან დისტანცირებისა და გაღრმავებული თვითშემეცნების ერთ-ერთი მდგომარეობაა. ამიტომ ის ქართულ მწერლობაში ანტისაბჭოთა ნარატივის სახით ჯერ კიდევ 70-იან წლებში გაჩნდა: „პოლიტიკური მარნუხებით შებოჭილმა ამ ეპოქამ სამართლიანად შეიძინა „უძრაობის ხანის“ სტატუსი, ხოლო მწერლობა მოთმინებით შეუდგა რეპრეზენტაციის ალტერნატიული გზების ძიებას ... შექმნილ ვითარებაში, ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში გამოკვეთილი დისკურსის სხვადასხვა მოდელების ფონზე, განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს ეგზისტენციალური პროზა, სუბიექტივისტური დისკურსი, როგორც ანტისაბჭოთა ნარატივის შენიღბული, სიღრმისეული მოდელი“ (რატიანი 2015: 171-172).

საბჭოთა პერიოდის კულტურა აწყობილი იყო ანტაგონიზმის პრინციპით „ოფიციალური-არაოფიციალური“. ამ ორივე კულტურულ „ზონაში“ იქმნებოდა და ინგრეოდა მითები. სწორედ ამ ზღვარზე არსებობდა „ეგზისტენციური ცნობიერება“, რასაც შემოქმედთა ნაწილიც იზიარებდა. ისინი ეძიებდნენ „ყოფის ჭეშმარიტებას“ და ამ ძიებას ასახავდნენ ხელოვნებასა და პუბლიცისტიკაში. ეგზისტენტური „იდეათა კომპლექსი“ ეწინააღმდეგებოდა საბჭოთა კავშირის ძირითად ტოტალიტარულ დოგმებს, რადგან ცალკეული ინდივიდის ეგზისტენციის რეფლექსია აქტუალური არ იყო იმ საზოგადოებაში, სადაც არსებობის ერთადერთი ალგორითმი იყო გაბატონებული.

ქართულ მწერლობაში 80-იან წლებში პიროვნებასა და სოციუმს შორის კონფლიქტმა უდიდეს დაძაბულობას მიაღწია. 1985 წლის შემდგომ პერიოდში, ე.წ. „პერესტროიკისა“ და „გლასტნოსტის“ პირობებში, ერთგვარად, სუსტდება საბჭოთა ცენზურის პოზიციები, რაც ანტიტოტალური დისკურსის ნაწარმოებების გამოქვეყნების საშუალებას იძლევა. თუმცა, „ის ფაქტი, რომ ჩვენში საბჭოთა იდეოლოგია თვით ტოტალიტარიზმის ზეობის პერიოდშიც კი არასოდეს უღიარებიათ დომინანტურად, სწორედ პერიფერიულად

(მარგინალურად) მიჩნეული ეროვნული დისკურსის აქტიურობის შედეგი იყო და არა – ოფიციალური პასიურობისა“ (კვაჭანტირაძე 2013: 72). რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში რადიკალურად შეიცვალა ადამიანის წარმოდგენა საკუთარ თავზე, არსებულ გარემოსთან დამოკიდებულებაზე, კარდინალურად გადაიხინჯა სულიერი ფასეულობანი. ბუნებრივია, რომ ეს ცვლილებები ქართულ ლიტერატურასაც შეეხო. ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ამოცანად ადამიანის სულიერი სამყაროს სიღრმეებში „შელწევა“ იქცა. მწერლები ცდილობენ, ადამიანის ცნობიერებაში აღმოაჩინონ ჭეშმარიტება. სუბიექტური, ირაციონალური, „მეტაფორული ცნობიერების“ სამყარო თანამედროვე ლიტერატურაში ადამიანის გარშემო არსებული უსასრულო რეალობის უშუალო პროექციაა. გარე სამყარო, ერთი შეხედვით, ადამიანისგან სრულიად დამოუკიდებელი, დაცულია ზღუდით, რომელიც მატერიალურობასა და სულიერებას ერთმანეთისგან აცალკევებს, ავლენს თავის პარადოქსულ ურთიერთკავშირსა და ურთიერთდამოკიდებულებას ადამიანის გონის ირაციონალურ სიღრმეებთან.

ცნობილია, რომ ყოველ ეპოქას იდეოლოგიურ კონტექსტში თავისი გარკვეული ღირებულებები გააჩნია, რომელიც მხატვრული შემოქმედების ყველა მიმართულებას აერთიანებს. სწორედ ეს ღირებულებები ხდება მოცემული ეპოქის ლიტერატურის ნამყვანი თემა. ეგზისტენციალური მოტივები დამკვიდრდა ბევრი ახალგაზრდა ქართველი მწერლის ტექსტებში. ისინი ახალი მხატვრული სისტემის ჩამოყალიბების პროცესში, ცდილობენ მყარი საყრდენის პოვნას - სკეპტიციზმის, ესკაპიზმის, გაუცხოების, მოძველებული ფასეულობებისა და რაციონალური შეცნობის შეუძლებლობის ფონზე. ამ პერიოდში მეტად აქტუალურია ადამიანის ფსიქიკის გაორების პრობლემა, „პიროვნებას ვერ გაუგეს“, მუდმივი შინაგანი კონფლიქტი, ანტაგონიზმი და დაძაბულობა, ჭარბი ემოციები, დარღვეულია პიროვნული წონასწორობა. ეს ის „სასაზღვრო სიტუაციაა“, როდესაც კონფლიქტის მიზეზი თავად ადამიანშია, რომელიც აცნობიერებს „ყოველდღიურობის აბსურდულობას“. ადამიანი, საკუთარ თავს კონკრეტულ სიტუაციაში აღიქვამს, როგორც „მიტოვებულს“ და მისი ნების გარეშე „ჩასმულს“ გარკვეულ ჩარჩოში, ის უშედეგოდ ცდილობს ამ ვითარებიდან თავის დაღწევას.

80-იანი წლების ქართული „ახალგაზრდული ტალღა“ გამოირჩევა იმითაც, რომ მწერლები თავიანთი ეგზისტენციალური განწყობების გამოსახატავად ევროპული მწერლობის მიერ დამუშავებულ მოდელებს მიმართავენ. მაგალითისათვის, „დამსხვრეული სამყაროს“ ორ დაპირისპირებულ რეალობათა შორის მყოფი ვიალომადის „თაბაშირის კაცის“ ქართველი პერსონაჟის განცდებში გაისმის არა მხოლოდ სარტრისეული, არამედ კამიუსეული ინტონაციებიც. აქტუალური ხდება გავლენის პრობლემის თაობაზე ეყენ იონესკოს სიტყვები: „ადამიანი ვაკუუმში არ ცხოვრობს. ჩვენ ვცდებით, როდესაც ვფიქრობთ, რომ მწერლები არჩევანში თავისუფალნი არიან და თავად წყვეტენ რა დაწერონ. სინამდვილეში მღელვარება, „აკვიატებული სახეები“, მსოფლიო პრობლემები ჩვენშია. ოცი წლის წინანდელი შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის უდიდესი შეცდომა ის იყო, რომ ისინი ერთი მწერლის მეორეზე გავლენას განიხილავდნენ, როგორც უშუალო, პირდაპირ ზემოქმედებას. ხშირად საერთოდ არ არსებობს რაიმე გავლენა, უბრალოდ, არის რაღაც მოცემულობა. ზოგიერთი მწერალი ამ საკითხზე ერთნაირად რეაგირებს. ამ მიმართებით ჩვენი ძიება თავისუფალია, მაგრამ იმავდროულად, წინასწარ განზრახული“ (იონესკო 1999: 403).

იმ პერიოდის ქართველ ახალგაზრდა პროზაიკოსებთან გვხვდება, როგორც ევროპული ეგზისტენციალური ლიტერატურიდან კარგად ნაცნობი (ადამიანი – სხვა დანარჩენი, სულიერი სისპეტაკე – უზნეობა, წესრიგი – ქაოსი, ადამიანის თავისუფალი არჩევანის უფლება – ორად დაყოფილ სამყაროს შორის არჩევანის აუცილებლობა, შიში (სარტრისეული გაგებით) და მისი დაძლევა), აგრეთვე უნივერსალური ოპოზიციებიც (სიმახინჯე – სილამაზე, ბედნიერება – უბედურება, ძალა – სისუსტე, თავისუფლება – მონობა, უალტერნატივო ან მხოლოდ ორპოლუსიანი სამყარო, თავისუფლება – პოლიტიკური დეტერმინიზაცია და სხვა). თითქმის ყველა ამ ტიპის ტექსტებისთვის დამახასიათებელია სიმარტოვის ქაოტური და უზნეო სამყაროსგან გაუცხოების განცდის, სინამდვილიდან გაქცევის“, საკუთარ სულში ჩაღრმავების, „მოსაზღვრე სიტუაციებში“ მყოფი ადამიანისთვის რთული არჩევანის აუცილებლობის, პიროვნული თავისუფლებისკენ სწრაფვის და სოციუმთან განწყვეტილი

კავშირის პრობლემის აქტუალიზაცია და აქედან გამომდინარე – მწუხარება, სევდა, შიში, უიმედობა და უსაზღვრო სიმარტოვის შეგრძნება. ამავე დროს, ახალგაზრდა ქართველ პროზაიკოსებთან, იგრძნობა საერთო სულისკვეთებაც – გამოსავლის ძიება, ხანდახან რადიკალური ფორმითაც კი.

80-იანი წლების ქართულ პროზაში ყველაზე გავრცელებულ ხერხად დისონანსები, ტრაგიკული და კომიკური კონტრასტების შერწყმა იქცა, დომინირებს მცირე ჟანრი, შეიმჩნევა თხრობის სტილის მრავალსახეობა, განსაკუთრებით კი შინაგანი მონოლოგი (მიკა ალექსიძის „მდუმარების მეჯლისი“), ისტორიული წარსულის სიმულაკრი (მერაბ აბაშიძის „ცეცხლში განბანილნი“, „სიტყვაი ჭეშმარიტი“, „სერვიუსის მონა“), ალეგორიულ-სიმბოლური (გია ლომაძის „კროსვორდი“) და სხვა.

მწერლები აღწერენ ამ განცდებს, მსჯელობენ თანამედროვე სამყაროში სიყვარულის დეფიციტზე, ხელოვნების არსზე და ჭეშმარიტებაზე.

თხრობის მკაცრ კომპოზიციურ სიცხადეს ენაცვლება გახსნილი სტრუქტურები, ღია ფინალი, თხრობის ფრაგმენტულობა (წყვეტილობა, ეპიზოდების კოლაჟურ-კალეიდოსკოპური მონაცვლეობა): ნაირა გელაშვილის „წერილები სამშობიაროდან“, კოტე ჯანდიერის „საოჯახო ქრონიკა“, გია ლომაძის „თაბაშირის კაცი“, „კაცი გაღავანზე“ და სხვა. ერთიან მხატვრულ სივრცეში მათ კრავს პერსონაჟის მედიტაციები, ზოგჯერ კი – „ცნობიერების ნაკადი“.

ამ პერიოდის პროზაში აღსანიშნავია, სხვადასხვა მხატვრული მიმართულებებისათვის დამახასიათებელი ელემენტების შერწყმის ექსპერიმენტები. მაგალითად, დეტალებისადმი განსაკუთრებული ყურადღება, რომელმაც შესაძლოა ნეორეალისტური ელფერიც მიიღოს და სხვა.

80-იანი წლების ახალგაზრდა ქართველ მწერალთა შორის გოდერძი ჩოხელი „გადაიქცა ერთ-ერთ ყველაზე ორიგინალურ მწერლად მისი შემოქმედების ანალიზი და კვლევა წარმოადგენს ნამდვილ და ღირსეულ გამოწვევას ქართული კულტურის მკვლევართათვის“ (როლბერგი 2012: 43). ყველაფერი, რაზეც ჩოხელი წერს, მისთვის ბუნებრივი და მახლობელია. მისი ტექსტები ყუ-

რადღებას იპყრობს დაფარული ღრმა მითოლოგიური მნიშვნელობით, ფილოსოფიური ლირიზმით, გამომსახველობითი სიღრმით, რეალობისა და შეთხზულის ურთიერთკავშირით, სადაც საზოგადოების გულგრილობა და ფარისევლობა პიროვნების გაუცხოვებას იწვევს. მწერალს აღეღვებს დანგრეული სამყაროს აღდგენის პრობლემა და ადამიანის დაბეჩავებული მდგომარეობა მისადმი უსამართლოდ განწყობილ სოციუმში. ჩოხელის მოთხრობების ზოგიერთი გმირი შერეკილია“ და სწორედ მათი პირით ამბობს ავტორი სიმართლეს. შერეკილები“ 80-იანი წლების ქართული ლიტერატურისა და კინოსათვის საყვარელი თემა იყო, ძალზედ საჭირო და აქტუალური, რადგან რეალობაც, ტრადიციაც და სალი აზრიც თითქოს ადამიანებისათვის გასაგებ და მისაღებ საზღვრებს კარგავდა, კარგავდა ავტორიტეტს და აუდიტორიას“ (კვაჭანტირაძე 2013: 268). ტექსტებში „ბრძოლის ველი“ ადამიანის ცნობიერებაში, მის შინაგან სამყაროშია გადატანილი. სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირება ფატალურ ხასიათს იღებს, რაც ადამიანის სულზე ტრაგიკულად მოქმედებს, „რალაც ამოუცნობი სევდიანი კაეშნით არის ჩემი გული სავსე და ვწერ მოთხრობებს სიკვდილ-სიცოცხლეზე, იქნებ როგორმე სხვას მაინც გაუქარვო ამით სიკვდილის კაეშანი“ (ჩოხელი 1989: 4).

ნუგზარ შატაიძის მოთხრობებისთვის დამახასიათებელია მკაფიო ინდივიდუალობა, თხრობის გამორჩეული მანერა, ფრაზის დახვეწილობა. საკუთარ თავთან ჰარმონიის მოპოვების სურვილი, რაც მის ტექტებს ხანგრძლივი „სიცოცხლისუნარიანობის შენარჩუნების“ შესაძლებლობას აძლევს. ავტორი ორიენტირებულია თავისი მოთხრობების აღქმის ხელმისაწვდომობაზე და ამავდროულად მათ სიღრმისეულ ჰუმანურ-ფილოსოფიურ არსზე (კრებული „მოლხინო“ 1986). მრავლისმთქმელია შატაიძის თანამედროვე პროზაიკოსის, კოტე ჯანდიერის სიტყვები: „ნუგზარის ენა ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და ღრმა ფენომენია ქართული სიტყვიერების ისტორიაში ... ნუგზარ შატაიძე ცხოვრობდა ენაში და აგემოვნებდა ამ ენას, უნდოდა ჩახრაკავდა ამ ენის დახმარებით, უნდოდა ჩაქაფავდა, უნდოდა ისე, უმად დაგიყრიდა ლიტერატურულ ნადიმზე. შემთხვევითი არაა ეს გასტრონომიული შედარებები რომ წამომცდა, ნუგზარი ხომ ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული პი-

რის გემოს მქონე კაცი იყო და მისნაირი გურმანული პროზა შესაძლოა არც არავის დაუნერია მანამდე ქართულად“ (ჯვანდიერი <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/24253749.html>).

მხატვრული სტილის თვალსაზრისით გამოირჩევა მერაბ აბაშიძის ტექსტები. მწერალი მითოლოგიურ თხრობას, ქართული მწერლობის ტრადიციების ინოვაციებს მიმართავს. მისი პირველი მოთხრობა 1975 წელს დისიდენტურ ჟურნალ „ოქროს სანმისში“ გამოქვეყნდა. აბაშიძის თვალთახედვით, იქ სადაც მონობა ბატონობს, თავისუფალი არავინაა. სწორედ პიროვნების თავისუფლებიდან იწყება ყველა სხვა თავისუფლება. აბაშიძის თხზულებათა მკაფიო სიმბოლოებსა და ალეგორიებში, „რეალობის უნივერსალურ ხედვასა და შეუპოვარ პათოსში შეუზღუდავად ბატონობს ეროვნული თავისუფლების იდეა, რომელზე უბრალო ფიქრიც კი ზოგიერთ იმდროინდელ „მოღვაწეს“, დღეს დემოკრატიისა და სამართლიანობის ქურუმად მოვლენილს, შიშის ზარს სცემდა (გოგია 2006: 188).

გია ლომაძის გახმაურებულ და თავისი დროისათვის საკმაოდ თამამად დაწერილ მოთხრობაში „კროსვორდი“, „პირდაპირ გაშიშვლებული ტოტალიტარული სახელმწიფოა დახატული, რომელშიც საბჭოთა კავშირის ამოცნობა არც ისე ძნელია. მოთხრობის თემატიკა და პათოსი სწორედ დროის შესაფერისია, გამჭირვალე მხატვრული ქსოვილი კი, რომელშიც საკმაოდ გამოკვეთილი იდეოლოგიური ფონი კოდირებული სიტყვების ამოსახსნელად (ამისკენ თვით სათაურიც გვიბიძგებს) შორს წასვლას არ საჭიროებს, 70-იანი წლების ბოლოდან დაწყებული პროცესების შესაბამისია“ (ნემსაძე 2014: 135). მოთხრობაში დაგეროიდათ რეზერვაციის ლოზუნგები კინოენის, მონტაჟურად წარმართული თხრობის და ლირიული მონოლოგების მონაცვლეობით იქმნება და კომუნიზმის მშენებელ საბჭოთა ქვეყნის იდეოლოგიას გვახსენებს: „მოჰკალ ძლიერი, რათა თვითონ არ იყო მოკლული“, „ძლიერი უნდა იქცეს სუსტად, მამაცი-ლაჩრად, გონიერი-უგუნურად“, „გიყვარდეს მწერალი, რომელსაც თვითონ ასწავლე წერა და გძულდეს ის, ვინც თავისით ისწავლა“. დაბეზლება არსად არ არის ნაქეზებული და აღზევებული ისე, როგორც ტოტალიტარულ სახელმწიფოში, სადაც იდეალები გაუფასურებულია და მხოლოდ მახინჯი ლოზუნგების

ამარალა დარჩენილი. დაგეროიდა რეზერვაცია საბჭოთა საკონცენტრაციო ბანაკთან საოცარ მსგავსებას ბადებს.

ირონიული საწყისის პრიორიტეტი იგრძნობა ირ. ლომოურის მოთხრობებში. ავტორის ირონია ამსხვრევს სტერეოტიპებსა და ბანალურობას. მწერალთან ირონიას სოციალური მნიშვნელობა აქვს, ის პიროვნების სულიერი თვითგანვითარების საშუალებაა. ავტორი ხშირად ქვეტექსტს, ორაზროვნების ენას ამჯობინებს. მაგალითად, 1982 წელს დაწერილ ერთ-ერთ საუკეთესო მოთხრობაში „შემთხვევა“, რომელმაც უფროსი თაობის ქართველ პროზაიკოსთა დიდი მოწონება დაიმსახურა, ლომოური დრო-სივრცულ კონტინუუმთან თამაშს მიმართავს და ამით ნეორეალისტური ხასიათის ჩანახატი ალეგორიულ-სიმბოლურ ძრილში გადაყავს.

80-იან წლებში შეიქმნა კოტე ჯანდიერის ორი მოთხრობა „საოჯახო ქრონიკა“ და „დაპატიჟება კინოში“. მათში ნათლად იკვეთება ახალგაზრდა მწერლის მიერ განცდების სიმძაფრის მთელი სისავსით გამოხატვის უნარი, სიტყვის მრავალსახოვნება, ადამიანის სულიერ ფასეულობებზე კონცენტრირება, კონკრეტულში ზოგადის განჭვრეტა. ავტორი რელიეფურად გამოხატავს იმ ემოციებს, რომელიც მკითხველს მისდა უნებურად ხშირად განუცდია, მაგრამ შეუმჩნეველი დარჩენია. 80-იან წლებში „საოჯახო ქრონიკის“ ტიპის ნარატივის შემოტანა კოტე ჯანდიერის სახელს უკავშირდება. ავტორი თვითონვე აზუსტებს, რომ, თუ წერის პროცესში ემოციური სტრესი არ არსებობს, მაშინ არც კათარსისი განხორციელება და ტექსტი თანაბრად უინტერესო იქნება როგორც მწერლის, ისე მკითხველისთვის. გამოცდილებას კი მოაქვს ის, რომ ადამიანს საშუალებას აძლევს ყველაფერს, რაზედაც კი ის ფიქრობს, შეხედოს რამდენიმე კუთხით, თავი დააღწიოს სწორხაზოვნებასა და პლაკატურობას, არ გადაიჭრას მორალიზატორობაში და არ გახდეს მოსაწყენი“ („არილი“ 2010: 9).

ცალკე საუბარს საჭიროებს მწერალი ქალების ტექსტები. „ქალური პროზის“ ქართული ლიტერატურის ცალკე მიმართულებად ჩასახვა და ფორმირება, 80-იანი წლების საზოგადოებრივ – კულტურულ და სოციალურ - პოლიტიკურ გარდაქმნებთანაა დაკავშირებული. „ქალური პროზისათვის“ დამახასიათებელია ტექსტის შემდეგი ფორმები – სოციალურ-ფსიქოლოგიური რომანი, მოთხ-

რობა, ესე. ავტორ ქალებთან თხრობა მარადიული თემების – სიკეთისა და ბოროტების, სიცოცხლისა და სიკვდილის, სიმართლისა და სიცრუის, გარე სამყაროსთან ურთიერთობის ფონზე ვითარდება და ცხოვრებისეული ისტორიების გარშემო მიმდინარეობს. წინა პლანზეა წამოწეული ისეთი საკითხები, როგორცაა – **ოჯახი, სიყვარული, ერთგულება, ღალატი, პირადი ურთიერთობების მსხვრევა** და, შესაბამისად, ქალის განცდები.

80-იანი წლების ქართული „ქალური პროზა“ თემატური სპექტრის მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, ის ქალის თვალთ დანახული სამყაროა, მისი ბუნებისთვის ნიშნეული ღრმა ფსიქოლოგიზმით. ყურადღების ცენტრში ექცევა ქალის ბუნება, აზროვნების წესი, ფსიქოლოგია, ქცევა და მოქმედების გამაპიროვნებელი მოტივები. წარმოჩენილია ქალის მარტოობა, ეჭვი, შიში საყვარელ ადამიანთან განშორების გამო, როდესაც ილუზიები გაქარწყლებულია, ძველი იდეალები და ღირებულებები დაკნინებულია ახალი კი არ ჩანს. მაგრამ მოვლენათა დრამატიზმი აიძულებს მწერალ ქალებს გადახედონ არსებულ ვითარებას, ახლებურად გაიაზრონ და გამოხატონ იგი. ავტორებს აერთიანებს ეთიკური იმპერატივის უარყოფა, პროტესტი სოციალური და გენდერული აკრძალვების მიმართ. ისინი თავიანთ პერსონაჟ ქალებს მოქმედების თავისუფლებას ანიჭებენ, რაც მრავალფეროვნებასა და მოულოდნელობას ქმნის. ესეც სამყაროს ქალური ხედვაა. 80-იანი წლების ქართული „ქალური პროზის“ მხატვრული კონცეფცია იმაშიც ვლინდება, რომ ქალის ბედზე არა მარტო მამაკაცია პასუხისმგებელი, არამედ ქალსაც აკისრია პასუხისმგებლობა მამაკაცის ბედის მიმართ. ქალისთვის, ტექსტის ავტორისა და გმირისთვის, რაციონალურად ახსნადი ვითარება მნიშვნელოვანი არ არის. ქალი ცდილობს ემოციების შეკავებას და ამავდროულად გამომხატველობით აღწერს ცხოვრებისეულ საერთო ემოციურ ფონს.

ნაირა გელაშვილის 80-იანი წლების პროზა – მოთხრობები „სერსო“, „მივემგზავრები მადრიდს“, „წერილები სამშობიაროდან“, „დედის ოთახი“, რომანი „ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც რთული, სინთეზური მოვლენა. მისი თხზულებები თანამედროვე ქართული ლიტერატურის იმ გამომსახველობითი ტენდენციების მატარებელია, რომელიც შეიცავს რეალიზმისა (თე-

მები, სიუჟეტები) და მოდერნიზმის (ასახვის ხერხები, გამოხატვის მანერა) სინთეზის განსაზღვრულ ნიშნებს. ავტორისათვის ნიშნეულია საკუთარი თავის ძიება, შეცნობა, ცხოვრებისეული გზის არჩევა. მწერალთან უძველეს ჭეშმარიტებებზე საუბარი სხვადასხვა სტილურ რეგისტრში ვითარდება. გელაშვილის პროზა დაფუძნებულია წინააღმდეგობებზე, დისონანსებზე. ტექსტის გმირი ქალების ანტაგონიზმი გამოკვეთილია გარეგნობის აღწერასა და ქცევაში, შინაგანი ქალური სამყაროს ასახვასა და მწერლის პერსონალურ აქსიოლოგიურ პარადიგმაში. „ნაირა გელაშვილის თბულებები უამრავი სიმბოლური და ემბლემური ნიშნითაა დახუნძლული, სადაც დასავლეთის ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ აზროვნებასთან გაშინაურების წყურვილი იგრძნობა“ (გოგია 2014: 107).

მაკა ჯოხაძის ტექსტები რაფინირებულია, ემოციური პლასტიკადღიერებული. პერსონაჟი ქალები თვითონვე ქმნიან თავიანთ ავტობიოგრაფიას, სხვადასხვა ზნეობრივი ასპექტით წარმოჩინდებიან, მგრძობელობით, პიროვნული ღირსებით, თავდადებით, სხვისი ტკივილისა და გასაჭირის გათავისებით გამოირჩევიან. საფრანგეთში მისი პროზის მეტაფორულობა და „ფსიქოლოგიური წვდომის“ უნარი კენაბურო ოეს შეადარეს. ავტორს განსაკუთრებით აღელვებს თავისი თაობის უცნაური ბედისწერა სამშობლოში სამშობლოს მონატრება“. მაკა ჯოხაძის თვალთახედვით 80-იანი წლების ახალგაზრდა ქართველი ხელოვანი მთავარი გამოწვევის წინაშე დგას: ტრადიციების გათავისება, გადახარშვა და თან მსოფლიო სტანტარტებზე აღმოჩენა წინა თაობამაც კარგად შესძლო ... ჩემს თაობას აღარაფერი აქვს აღსადგენი, იგი ცდილობს ნიადავიდან იძულებით მოწყვეტას გადაურჩეს. მოსალოდნელი მოწყვეტის შედეგად გამოწვეული ტკივილები, შეგრძნებები (რაც გინდათ ის დაარქვით) გადმოსცეს და გამოხატოს“ (ჯოხაძე 2013: 40). მწერალთან მხატვრულ ტექსტში შემოდიან ცოცხალი რეალური პერსონაჟები, უმეტესად შემოქმედი ადამიანებისა, მასთან სიტყვა ყოველთვის განსაკუთრებული ენერგიითაა უაღრესად დატირთულია, „ის სიტყვის მცველია. ავტორის სტილი ხაზგასმულად პოეტურია, ის არის სიტყვის პატივისმცემელი, რომელიც პოეტით არჩევს გამოხატვის ფორმას“ (ჯალიაშვილი, <http://taobebi.site.ge/wordpress/?p=1900#more-1900>).

80-იან წლებში დაიბეჭდა ანა მხეიძისა და ქეთი ნიჟარაძის, გენდერული პრობლემატიკის განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ წარმომჩენთა, ტექსტები. ანა მხეიძის მძაფრად ემოციური, ნატიფი, თავისთავადი პროზა იმ პერიოდისთვის საკმაოდ თამამი წერის მანერით გამოირჩევა. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ანა მხეიძის მოთხრობა "არჩევანი მე" თაობის ერთ-ერთ მანიფესტად იქცა. 1987 წელს დაიბეჭდა ქეთი ნიჟარაძის პირველი ვრცელი მოთხრობა „ავტოპორტრეტი“. მასში ყველაფერია: ტექსტის აგების თავისუფალი ტექნიკა, ღრმა გააზრებულობა, ტევადი რემარკები. ავტოპორტრეტი“ აღსარების ფორმითაა დაწერილი. „ეს ნაწარმოები ჩემთვის აღსარება იყო – წერს ქეთი ნიჟარაძე, აღსარების დროს კი არ ცრუობენ, როგორც ჩანს, ჩემდა უნებლიედ მარადიულ სიმებს შევეხე ... როგორც ჩანს ჩემს აფექტურ მესსიერებას შემონახული ჰქონდა კითხვისაგან მიღებული, სანიმუშოდ გამოსადეგი შტაბეჭდილებები“ (გაზ. „ქომაგი“ 1999: 17/III).

მიუხედავად მხატვრულ ძიებათა ესოდენი მრავალფეროვნებისა, 80-იანი წლების ახალგაზრდა მწერალთა შემოქმედება ერთიან ლიტერატურულ ნაკადს წარმოადგენს. მათ ეპოქისათვის დამახასიათებელი არსებული საბჭოთა რეალობის მსხვრევის მწვავე წინათგრძნობა, ეროვნული თვითმყოფადობის გამძაფრებული შეგრძნება, სიახლის აუცილებლობის გაცნობიერება და ცვლილებების ნატვრა-მოლოდინი აერთიანებთ.

კულტურულ ეპოქათა გარდამავალ პერიოდებისათვის დამახასიათებელი ექსპერიმენტებისკენ და მხატვრული ვარიაციებისკენ სწრაფვა ყოველთვის "თამაშის საწყის" გაძლიერებაზე მიგვიითითებს. „გარდამავალ ეპოქაში თამაშდება და მნიფდება ორიენტაციის ახალი სახეობები, ფორმირებას განიცდიან ჩამოყალიბების მდგომარეობაში მყოფი სამყაროს სურათის ელემენტები ... ასეთი პერიოდების ქაოტური შერწყმები და შეხამებები შემდგომში ხშირად დომინანტურ სიმბოლიზმად იქცევა და ამა თუ იმ ტიპის კულტურის მდგრადობას განაპირობებს“ (კრივცუნი 1998: 273). „ახალი მხატვრული ნორმა არა იმდენად გაცნობიერებული ძალისხმევის წყალობით, რამდენად შემთხვევითი ცდებისა და შეცდომების გზით ჩნდება“ (კრივცუნი 1998: 277).

საინტერესო საკითხად მიგვაჩნია, თუ რა მხატვრული ნოვა-ციები აღმოჩნდა ყველაზე ღირებული მომდევნო პერიოდისათვის? დღევანდელი გადასახედიდან ეს პოსტმოდერნიზმია. „ბორხესის, ბახტინის, ეკოს, პავინის, ზიუსკინდის ნაკითხვის შედეგად საქართველოში ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმის მიმდევრებიც ჩნდებიან. ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმის „გადმოქართულების“ პირველი კოლექტიური ცდა დაკავშირებულია აღმანახთან „ახალი დროებასთან“, რომელიც 1991 წელს გამოსცეს და წამოიწიეს თარგმანის კოლეგიიდან გამოსულმა ლიტერატორებმა“ (ქარუმიძე <http://demo.ge/index.php?do=full&id=814>). მაგრამ ეს უკვე სხვა, ახალი დროების მაუწყებელი იყო.

დამოწმებანი:

ბაგნო 2014: Багно, В. Е. “Миф, Образ, Мотив”. В кн: *Русская литература в контексте мировой*. Москва: 2014.

გოგია 2014: გოგია ზ. *რაზეც მიფიქრია*. თბილისი: 2014.

გოგია 2016: გოგია ზ. *საუკუნეთა გზაგასაყარზე*. თბილისი: 2006.

გურაბანიძე 2013: გურაბანიძე ნ. *ქართული კულტურა*. თბილისი: 2013.

ვასაძე 2010: ვასაძე თ. *ლიტერატურა ჭეშმარიტების ძიებაში*. თბილისი: 2010.

იონესკო 1999: Ионеско Э. *Между жизнью и сновидением. беседы с Клодом Бонфуа*. СПб. Симпозиум. 1999.

კვაჭანტირაძე 2013: კვაჭანტირაძე მ. *ვექტორები*. თბილისი: 2013.

კრივცუნი 1998: კრივცუნი ო. *ესთეტიკა*. მოსკოვი. 1998. (რუსულ ენაზე).

კუპრეიშვილი 2013: კუპრეიშვილი ნ. *სიტყვის დეფუსტაცია*. თბილისი: 2013.

ლორია 2013: ლორია ნ. *ქართული კულტურა*. თბილისი: 2013.

ნემსაძე 2014: ნემსაძე ა. „80-ანი წლების ქართული მოთხრობა“. *კრიტიკა*. თბილისი: 2014.

რატიანი 2015: რატიანი ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: 2015.

როლბერგი 2012: როლბერგი. *საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის „გოდერძი ჩოხელი-შემოქმედება საზღვრებს გარეშე“*. სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი: 2012.

- საქართველოს ისტორია 2012:** საქართველოს ისტორია. თბილისი: 2012.
- სკლიაროვი 2014:** Складов О.А. «В заговоре против пустоты и небытия» (Неотрадиционализм в русской литературе XX века). М. 2014.
- ქარუმიძე:** ქარუმიძე ზ. <http://demo.ge/index.php?do=full&id=814>.
- შუბაშვილი. 2013:** შუბაშვილი ა. *ქართული კულტურა*. თბილისი: 2013.
- ჩოხელი 1989:** ჩოხელი გ. *თევზის წერილები*. თბილისი: 1989.
- ჯალიაშვილი:** ჯალიაშვილი მ. <http://taobebi.site.ge/wordpress/?p=1900#more-1900>.
- ჯანდიერი 2010:** ჯანდიერი კ. *საუბრები ლიტერატურაზე*. არილი, №9. 2010.
- ჯანდიერი:** ჯანდიერი კ. <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/24253749.html>)

პირთა საძიებელი

- აბაშიძე გრიგოლ 155, 215
აბაშიძე ირაკლი 215
აბაშიძე კიტა 93, 110
აბაშიძე მერაბ 207, 225, 232, 234
ავტონომოვა ატალია 209
აინშტაინი ალბერტ 130
ალ-აბედინი ზეინ 170
ალექსანდერი ჯეფრი 65
ალექსიძე მიკა 207, 225, 232
ალხაზიშვილი გივი 218
ამაშუკელი რევაზ 214
ამირეჯიბი ჭაბუა 182, 203, 205, 225
ანთაძე მიხეილ 225
ანტონოვი ზურაბ 33, 35
აპოლინერი გიომ 117
არდაზიანი ლავრენტი 33, 37
ასათიანი გურამ 184, 197, 207, 208, 210, 215, 220
აფხაიძე შალვა 168
ახვლედიანი ერლომ 182, 195
ახმეტელი სანდრო 160
- ბ**არგელდი იოჰანეს 138
ბაგნო ვსევოლოდ 223, 239
ბაკუნინი 130
ბაირონი ჯორჯ გორდონ 115, 116, 117
ბალა ჯაკომო 129
ბალზაკი ბლევ 32, 36, 37
ბალზაკი დე ონორე 112
ბაჟბეუკ-მელიქოვი ალექსანდრე 143
ბარათაშვილი ნიკოლოზ 114, 115, 117, 120, 141
ბარნოვი ვასილ 93, 94, 95, 98, 100, 105, 167
ბარტი როლან 185, 210
ბატიაშვილი ნელი 225
ბაქანიძე გიორგი 207, 225
ბაქრაძე აკაკი 152, 153, 155, 158, 160, 161, 163, 208, 216, 222
ბაძალუა თამაზ 218
ბახი იოჰან სებასტიან 158
ბახტინი მიხაილ 37, 43, 45, 187, 192, 195, 209, 210, 239
ბელი ნდრეი 119
ბელიაშვილი აკაკი 136
ბენიამინი ვალტერ 146

ბერია ლავრენტი 111, 152, 156
ბეთჰოვენი ვან ლუდვიგ 158
ბერგსონი ა. 83
ბექიშვილი თედო 218
ბიბილური თამაზ 182, 225
ბიუტორი მიშელ 195
ბლოკი ალექსანდრე 62, 116
ბოდლერი შარლ 42, 50, 58, 69, 70, 79, 105, 116, 117, 119, 122, 143, 171
ბორევი იური 31, 32, 33, 45, 212, 219
ბორხესი ხორხე ლუის 239
ბოჩონი უმბერტო 129
ბრაკი ჟორჟ 68
ბრეგაძე კონსტანტინე 71, 74, 78, 81, 85, 87, 88, 90, 127, 147
ბრეგაძე ლალი 225
ბრედბედერი მალკოლმ 53, 70
ბრედშოუ დ. 125, 147
ბრეჟნევი ლეონიდ 161
ბრიუსოვი ვალერი 62, 100, 110
ბულგაკოვი მიხაილ 166
ბულგაკოვი სერგეი 154
ბურლიუკი 142

ბაბაშვილი ბესიკ 171
გაბესკირია ალექსანდრე 136
გადამერი ჰანს გეორგ 228
გამრეკელი ირაკლი 144
გამსახურდია კონსტანტინე 71, 72, 74, 75, 77, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 96, 159, 166, 167, 168
გაროდი როჟე 97, 98, 99, 100, 102, 106, 107, 108, 109, 120, 124, 125, 127, 128, 138, 141, 143, 147, 155, 156, 204, 217
გაფრინდაშვილი ვალერიან 71, 72, 85, 107, 109, 118, 128, 129, 147, 168
გაჩეჩილაძე გიორგი 146, 147
გაჩეჩილაძე დავით 136
გეგეშიძე გურამ 181, 185, 191, 193, 194, 195, 197, 199, 201, 205, 225
გეგეჭკორი გივი 214
გეი პეტერ 67, 69
გეინი დე ჟაკ 144
გელაშვილი ნაირა 207, 225, 232, 236, 237
გვეტაძე რაჟდენ 156
გოგებაშვილი იაკობ 39
გოგენი პოლ 158
გოგია ზაზა 234, 237, 239
გოგოლი ნიკოლაი 36
გოთუა ლევან 199
გოეთე იოჰან ვოლფგანგ 82, 115, 116, 127, 128, 171

გორბაჩოვი მიხაილ 221
გორდეზიანი ბენო 113
გორკი მაქსიმ 150, 151, 154
გოტიე თეოფილ 170
გოჩიაშვილი ელა 218
გრანელი ტერენტი 114, 168
გრიშაშვილი იოსებ 171
გროისი ბორის ბორის 130, 131, 147
გრონსკი ი. 151
გრუზინსკი პეტრე 217
გუდიაშვილი ლადო 143, 145, 152, 153
გურაბანიძე ნოდარ 224, 239

ღანელია ბათუ 218
დარვინი ჩარლზ 42, 132
დეგენი იური 134
დეკარტი რენე 48, 68, 69
დერიდა ჟაკ 209
დიკენსი ჩარლზ 32, 36, 37
დიოგენე 116
დიუშანი მარსელ 69, 139, 140
დობორჯგინიძე ბენო 112
დოიაშვილი თეიმურაზ 145, 147, 168, 169, 180, 211
დოლიძე მამუკა 225
დორევილი ბარბარე 99
დოსტოევსკი ფიოდორ 36, 37, 41, 43, 44, 125, 156, 157, 163
დოჩანაშვილი გურამ 182, 198, 201, 205, 225
დუმბაძე ნოდარ 179, 182, 194, 196, 198, 225

ქინსტეისონი ასტრადურ 67
ეკო უმბერტო 212, 239
ელიოზიშვილი მერაბ 194
ენგელსი ფრიდრიხ 42, 161
ერისთავი გიორგი 33, 35, 38
ერისთავი მზია 136
ერნსტი მაქს 138
ეული სანდრო 153

ჭაგნერი რიჰარდ 72, 99, 158
ვაგნერი პეტერ 66
ვაჟა-ფშაველა 37, 39, 44, 45, 111, 112
ვალერშტეინი იმანუილ 33, 34
ვასაძე თამაზ 222, 239
ვებერი მაქს 48, 70
ვერლენი პოლ 55, 58, 79, 105, 117, 118, 170

ვერჰარნი ემილ 50
ვიეტა ს. 87, 90
ვულფი ვირჯინია 69

ზდანევიჩი ილია 134, 135, 136, 143,
ზდანევიჩი კირილე 134, 135, 136, 143
ზიუსკინდი პატრიკ 239
ზოლა ემილ 36
ზომლეთელი ნოე 153

თაბუკაშვილი ლამა 225
თაბუკაშვილი რევაზ 224
თავდგირიძე ნიკოლოზ 136
თანფინარი 170
თევზაძე გურამ 68
თვარაძე ზაზა 225
თოფურძე ჯემალ 207, 225

იაკობსონი რომან 130
იაშვილი პაოლო 71, 74, 77, 79, 80, 85, 90, 101, 117, 121, 134, 168, 169, 175,
180
ივანოვი ვიაჩესლავ 118, 119
იმედაშვილი კობა 203
ინანიშვილი რევაზ 179, 182, 194, 198
იოსელიანი ოტია 182, 194, 225
ისკანდერი ფაზილ 212
იონესკუ ეჟენი 231
იუნგი კარლ 83, 132

ქაკაბაძე დავით 117, 121, 123, 144, 147, 176, 177, 178
კაკაბაძე პოლიკარპე 178
კალანდაძე ანა 212
კალუნესკუ მათაე 52, 70
კამენსკი ვასილ 135, 142
კამიუ ალბერ 107, 110, 231
კანდინსკი ვასილ 68
კანტი იმანუილ 48, 65
კარა კარლო 129
კაფკა ფრანც 60, 166
კენჭოშვილი ირაკლი 145, 147
კვაჭანტირაძე მანანა 181, 187, 206, 210, 226, 230, 233, 239
კვიციანიშვილი ემზარ 214
კირკეგორი სიორენ 41, 42, 72, 83
კიტსი ჯონ 144
კლაისტი ჰენრიხ 128

კლდიაშვილი დავით 44, 105, 176, 177, 178
კლდე პაულ 146
კოკა იურგენ 33, 34, 46
კონრადი ნიკოლაი 170, 180
კოპერნიკი ნიკოლოზ 157
კოსტავა მერაბ 217, 223,
კოტეტიშვილი ვახტანგ 72, 175
კრივცუნი ო. 226, 238, 239
კროპოტკინი პეტრე 130
კრუჩონიხი ალექსეი 132, 136
კუზნეცოვი ვ. 184, 210
კუმარა კ. 43, 46
კუპრეიშვილი ნონა 222, 223

ლადარია ნოდარ 129, 132
ლანგერი ს. 196
ლატური რუნო 65
ლუბანიძე მურმან 207, 214
ლევისი პერსილს 58, 66, 68, 69
ლენინი 149, 151, 152, 156, 161, 162
ლენცი 128
ლეონიძე გიორგი 72, 85, 156, 168
ლომაძე გია 207, 225, 231, 232
ლეჰანი რიჩარდ 66
ლილ-ადანი დე ვილიე 116
ლომოური ირაკლი 225, 235
ლორია ნ. 224, 239
ლიოტარი ჟან-ფრანსუა 53
ლისკა ვივიან 67
ლომთათიძე ქოლა 92, 98, 112
ლორთქიფანიძე კონსტანტინე 155
ლორთქიფანიძე ნიკო 71, 72, 85, 100, 103, 104, 105, 106, 109, 167
ლოტმანი იური 111, 114, 147
ლოურენსი დევიდ ერბერტ 62
ლუნაჩარსკი ანტონ 151, 152, 163

მაგაროტო ლუიჯი 77, 90, 147
მაიაკოვსკი ვლადიმირ 132, 134, 142
მალარმე სტეფან 58, 76, 78, 79, 80, 116, 117, 124, 170
მალევიჩი კაზიმირ 68, 132
მალკოლმი მირზა 170
მანე ედუარდ 68
მარინეტი ფილიპო ტომაზო 60, 77, 129, 130, 132, 136, 172
მარქსი კარლ 42, 151, 152, 157, 161, 162
მატისი ანრი 123

მალულარია გივი 199
მაჭავარიანი მუხრან 214, 215
მეთიუსი სტივენ 70
მელიქიშვილი ბასილ 109
მელნიკოვა სოფია 135
მეტერლინკი მორის 54
მილი ჯეიმს 34
მილორავა ინგა 92, 121
მიქაბერიძე კოტე 144
მინიშვილი ნიკოლო 85, 101, 121, 160, 168
მოდებაძე ირინე 221
მონდრიანი პიტ 68
მორეტი ფრანკო 33, 34, 46
მუზილი რობერტ 60, 62
მუშიშვილი გრიგოლ 153
მჭედლური დავით 218
მხეიძე ანა 225, 238

ნაბოკოვი ვლადიმირ 166
ნადირაძე კოლაუ 101, 121, 168
ნეკრასოვი ნიკოლოზ 36
ნემსაძე ადა 224, 228, 234, 239
ნიკოლსკაია ტატიანა 129, 147
ნიჟარაძე ქეთი 225, 238
ნიშნიანიძე შოთა 214
ნიცშე ფრიდრიხ 41, 42, 55, 72, 75, 82, 83, 95, 99, 119 120, 123, 125, 126, 127, 139, 148
ნოვალისი 117
ნოზაძე პოლ (პავლე) 113, 136
ნონეშვილი იოსებ 215

ორაგველიძე გრიგოლ 136
ორბელიანი სულხან-საბა 195
ორბელიანი გრიგოლ 38
ორჯონიკიძე იზა 218
ოცხელი პეტრე 144

პავიჩი მილორად 239
პაიჭაძე თამარ 113, 114, 148
პაიჭაძე სოსო 225
პალაცესკი ალდო 138
პაუნდი ეზრა 62
პაჭკორია ოტია 193, 196, 210
პიკასო პაბლო 68, 212
პლატონი 92, 94

პოდოგრა ვასილ 209
პო ედგარ
პოჯიოლი რ. 172
პრუდომი 171
პრუსტი მარსელ 60, 170
პუშკინი ალექსანდრ 118, 145

შიდი ანდრე 170
ჟლენტი ბესარიონ 136

რაბლე ფრანსუა 31, 176
რაბური ალკოლმ 50
რასელი ბერტრან 42
რაციანი ირმა 31, 42, 46, 97, 110, 164, 165, 166, 175, 211, 212, 222, 223, 229, 239
რედეკერი ჰორსტ 204, 210
რემბო არტურ 58, 79, 117
რიკლინი მიხეილ 209
რობაქიძე გრიგოლ 71, 72, 74, 75, 84, 85, 86, 87, 90, 100, 101, 102, 106, 109, 110, 111, 120, 121, 123, 125, 127, 134, 143, 144, 148, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 167, 168, 175
რობერტსი ს.ე. 134
როდჩენკო ალექსანდრ 132
როლბერგი 232, 239
რუსთაველი შოთა 76, 78, 80, 124
რჩეულიშვილი გურამ 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 199

საკაძე გიორგი 121
სამადაშვილი ზაალ 225
სამადაშვილი ნიკო 175
სამსონაძე ირაკლი 225
სარტრი ჟან-პოლ 183, 185, 191, 210, 231
სევერინი ჯინო 129
სეზანი პოლ 68
სერვანტესი მიგელ 176
სიგუა სოსო 77, 90
სიხარულიძე ვლადიმერ (ვოვა) 182, 194, 196
სკლიაროვი ო. 228, 240
სოკოლოვი საშა 111
სტალინი 130, 132, 146, 151, 152, 156, 161, 208, 223
სტენვიკი 144
სტრავინსკი იგორ 69
სტენდალი 32
სულაკაური გიგი 225

სტურუა ლია 217
სტურუა რობერტ 224
სუდეიკინი სერგეი 135, 144
სულაკაური არჩილ 182, 190, 193, 194, 202, 214, 225

ტაბიძე გალაკტიონ 71, 73, 79, 85, 86, 90, 94, 105, 108, 111, 114, 115, 116, 118, 142, 144, 145, 146, 156, 161, 162, 163, 168, 211
ტაბიძე ტიციან 71, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 85, 90, 93, 101, 110, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 126, 133, 136, 141, 142, 143, 148, 153, 156, 16, 168, 171, 175, 180
ტატიშვილი ერეკლე 72, 85
ტერენტიევი იგორ 135, 136
ტოლსტოი ლევ 36, 37
ტროცკი ლევ 130, 169
ტურგენევი ივან 36
ტუნმანოვი დავით 162
ტცარა თრისტან 137, 140

უაილდი ოსკარ 99, 117
უელსი ორსო 69
უესტინი უილემ 69

ფადეევი ალექსანდრ 150
ფამუქი ორან 170, 180
ფანჯიკიძე გურამ 182
ფთაბათეი 170
ფიოდოროვი ნიკოლაი 130
ფლობერი გუსტავ 32, 69
ფოცხიშვილი მორის 214
ფროიდი ზიგმუნდ 72, 83, 108, 109, 128, 142, 164
ფრომი ვ. 174, 180
ფუკო მიშელ 116
ფხოველი ჯარჯი 218

ძარუმიძე ზურაბ 239, 240
ქარჩხაძე ჯემალ 182, 206, 225
ქრმალი იჰაია 170
ქიაჩელი ლეო 95, 96, 101, 110, 166, 167, 168
ქელივიძე მიხეილ 214
ქიქოძე გერონტი 72, 74, 93
ქოჩუ რემატ ექრემ 170
ქურიძ ნოე (იხ. ზომლეთელი ნოე)
ქურიძე სანდრო (იხ. ეული სანდრო)

ლოლობერიძე ჟანგო 141

ჭაბუკი ალექსანდრე 37, 38, 40, 44
ციციანი ნ. 124, 136, 148

შათირიშვილი ზაზა 145, 148
შაბაძე ნუგზარ 225, 233
შატბერაშვილი გიორგი 194
შელი პერსი ბიში 117
შენგელაია დემნა 71, 75, 85, 106, 108, 109
შენგელაია ელდარ 224
შენგელაია ნიკოლოზ 171
შექსპირი უილიამ 116, 157, 224
შილერი ფრიდრიხ 128
შინა აბდულჰაქ 170
შოო 170
შოპენჰაუერი არტურ 41, 42, 57, 72, 83, 125
შპენგლერი ოსვალდ 62, 82, 83
შუბაშვილი ა. 224, 240

ჩაგინი ალექსანდრ 142, 148
ჩანტლაძე შოთა 214, 218
ჩალაური თენგიზ 225
ჩარკვიანი ჯანსუღ 214
ჩეხოვი ანტონ 36, 41, 44, 176
ჩიქოვანი სიმონ 136, 212, 171
ჩოხელი გოდერძი 207, 225, 232, 233, 24
ჩუბოუტი 170
ჩხეიძე ოთარ 181, 195, 225
ჩხიკვაძე ვანო 225
ჩხიკვიშვილი ავთანდილ 225

ცეცხლაძე გრიგოლ 113, 141
ცვაიგი შტეფან 86
ცირეკიძე სანდრო 101, 107, 110
ციცერონი 157
ციციშვილი თამარ 221
ცხაკაია მიხა 141

წერეთელი აკაკი 37, 38, 39, 40, 118
ნიკლაური მამუკა 218
ნიფურია ბელა 47, 76, 77, 80, 85, 91, 134, 148, 164, 169, 171, 172, 180
ნიქარიშვილი ლელა 165, 180
ნულეისკირი ნოდარ 182, 194

ჭავჭავაძე ილია 37, 38, 39, 40, 44, 77, 81, 82, 118, 146, 147
ჭანტურია ტარიელ 214
ჭეიშვილი რეზო 179, 182, 194, 198, 225
ჭილაი სერგი 151, 155, 156, 163
ჭილაძე თამაზ 182, 194, 198, 225
ჭილაძე ოთარ 182, 199, 200, 201, 203, 205, 207, 214, 225
ჭოხონელიძე ბადრი 225

ხარანაული ბესიკ 217, 218
ხარიტონოვი ვლადიმერ 162
ხიმშიაშვილი კოტე 175
ხინთიბიძე აკაკი 161, 163
ხლებნიკოვი ველიმირ 132, 142
ხოფერია გრიგოლ (იხ. მუშიშვილი გრიგოლ)
ხრუშჩოვი ნიკიტა 161

ჯავახაძე ვახტანგ 214
ჯავახიშვილი მიხეილ 75, 85, 97, 160, 164, 165, 166, 167, 175
ჯალიაშვილი მაია 149, 237, 240
ჯანდიერი კოტე 22, 232, 233, 234, 235, 240
ჯაფარიძე რევაზ 199
ჯეფერსონი თომას 48, 65
ჯოისი ჯეიმზ 162, 163
ჯორჯაძე არჩილ 75, 91, 93, 110
ჯოხაძე მაკა 225, 237

ჰაბერმასი იურგენ 76, 91
ჰაიეტი გილბერტ 68
ჰასეგავა 170
ჰაფიზი 171
ჰესე ჰერმან 60, 64
ჰიუგო ვიქტორ 118
ჰიუსმანსი ჟორის-კარლო 54
ჰორაცეუსი 145