



საპარტაველონ კელთერონ  
შა კეხლთა დანჰონ  
საინენსტრო



United Nations  
Educational, Scientific and  
Cultural Organization

ეროვნული  
წიგნის კავშირების,  
მეცნიერებისა და  
კულტურის ორგანიზაცია

## 200th anniversary of the birth of Nikoloz Baratashvili

Celebrated in association with UNESCO

ნიკოლოზ ბარათაშვილის 200  
წლის იუბილე  
აღინიშნება UNESCO-ს მონაწილეობით





ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University



შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული  
ლიტერატურის ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature



კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული  
ასოციაცია (GCLA)

ლიტერატურათმცოდნეობის  
თანამედროვე პრობლემები

Contemporary Issues of Literary Criticism

XI

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

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

ნაწილი II  
Part II



უნივერსიტეტის  
გამომცემლობა

TSU Press

## სამეცნიერო კომიტეტი:

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

## საორგანიზაციო კომიტეტი:

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

რედაქტორი: პროფ. ირმა რატიანი (საქართველო)

## სარედაქციო კოლეგია:

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

მხატვარი

რევაზ მირიანაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

თინათინ დუგლაძე

## **Scientific Committee:**

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

## **Organizing Committee:**

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

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

## **Editorial Board:**

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

Cover Design by

**Mirianashvili Revaz**

Computer Software

**Dugladze Tinatin**

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

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

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

Материалы проходят анонимное рецензирование.  
Доклады печатаются в авторской редакции.

კრებულში გამოქვეყნებული სტატიები განთავსებული იქნება Google  
Scholars-ის ბაზაში.

The articles of this collection will be found on Google Scholars database.

Сборник размещается на платформе Google Scholars.

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

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

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2017

© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია, 2017

© TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2017

© Georgian Comparative Literature Association (GCLA), 2017

0179 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 14

14 Ilia Tchavchavadze Avenue, Tbilisi 0179

Tel. 995 (32) 225 14 32

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

ISBN 978-9941-13-662-7

ISSN 1987-5363

## სარჩევი

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

**DAVID MAZIASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Byron: ET IN ARCADIA EGO.....21**

**დავით მაზიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ბაირონი: ET IN ARCADIA EGO.....21**

**YANIS MANUKYAN**

*Russia, Saint Petersburg*

**Nietzsche and Romanticism**

**(based on the materials of “The Birth of Tragedy, or:**

**Hellenism and Pessimism”.....26**

**Я.А.МАНУКЯН**

*Россия, Санкт-Петербург*

**Ницше и романтизм**

**(на материале произведения «Рождение трагедии.**

**Или: эллинизм и пессимизм»).....26**

**IRINE MODEBADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**“Below me the Silver-Capped Caucasus Lies...”**

**(At the beginning of a romantic myth).....39**

**ИРИНЭ МОДЕБАДЗЕ**

*Грузия, Тбилиси*

**«Кавказ подо мною...»**

**(у истоков романтического мифа).....39**

† **ВАЛЕНТИН НИКИТИН**

*Российская Федерация, Москва*

**Религиозно-мистические мотивы**

**в поэзии Николоза Бараташвили:**

**исповедь как путеводитель к Богу.....53**

**TAMAR NUTSUBIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**The Concept of a *Wanderer* (“*Mtsiri*”)**

**in Baratashvili’s Poetry.....65**

**თამარ ნუცუბიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**„მწირის“ კონცეპტი**

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში.....65**

**DANUTA OSSOVSKA**

*Poland, Olshryn*

**The Motif of the River in the „Geographical”**

**Poetics of Polish Romantics**

**from the Group of „Caucasian” Poets.....70**

**ДАНУТА ОССОВСКА**

*Польша, Ольштын*

**Мотив реки в «географической»**

**поэтике польских романтиков из**

**группы «кавказских» поэтов.....70**

**K. N. OTEVA**

*Russia, Saint Petersburg*

**Images of Romantic Characters in F. Dostoevsky’s**

**Novel “Idiot” and in its Film Adaptations**

**(by J. Lampen and I. Pyriev).....85**

**К. Н. ОТЕВА**

*Россия, Санкт-Петербург*

**Образы романтических героев в романе**

**Ф. М. Достоевского «Идиот» и его экранизациях**

**(работы Ж. Лампена, И. А. Пырьева).....85**



**NINO POPIASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Cultural Markers of Romanticism:**

**The West and the East**

**(The aspects of Friedrich Rückert's**

**poetical point of view).....95**

**ნინო პოპიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**რომანტიზმის კულტურული მარკერები:**

**დასავლეთი და აღმოსავლეთი**

**(ფრიდრიხ რიუკერტის პოეზიის**

**მსოფლმხედველობრივი ასპექტები).....95**

**TATSIANA SUPRANKOVA**

*Belarusian State University*

**Belarusian Faust-concept at the**

**rossroads of epochs and Cultures.....101**

**Т. С. СУПРАНКОВА**

*Беларусь, Минск,*

**Белорусская фаустиана**

**на стыке эпох и культур.....101**

**N.M. USTIMENKO**

*Russian Federation, Rostov-on-Don*

**Tragic Premonition of Fate in the Poetry**

**by Nikoloz Baratashvili and Sergey Yesenin .....118**

**Н. М. УСТИМЕНКО**

*Россия, г. Ростов-на-Дону,*

**Трагическое предчувствие своей**

**судьбы в поэзии Николоза Бараташвили**

**и Сергея Есенина.....118**

**JALAL FARZANEH DEHKORDI**

**MOHAMMAD AMIN MOZANEH**

*Tehran, Iran*

**Byron's *Cain* the Metaphysical Rebellion of**

**a Gnostic Soul in Search of Terrestrial Paradise.....131**

**NINO KAVTARADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**The Mythologem of an Artist in**

**Romanticism and Modernism.....142**

**ნინო ქავთარაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ხელოვანის მითოლოგემა**

**რომანტიზმსა და მოდერნიზში.....142**

**რომანტიზმის ესთეტიკა და ლიტერატურული პროცესი**  
**Aesthetics of Romanticism and Literary Process**

**L.A. BORIS**

*Russia, Moscow*

**The Depressive Romanticism**

**of Petr A. Viazemsky.....152**

**Л.А. БОРИС**

*Россия, Москва*

**Депрессивный романтизм П.А. Вяземского.....152**

**IA BURDULI**

*Georgia, Tbilisi*

**Imitation of the Romantic**

**Codes in Postmodern Texts.....166**

**ია ბურდული**

*საქართველო, თბილისი*

**რომანტიკული კოდების იმიტირება**

**პოსტმოდერნისტულ ტექსტში.....166**

**NUGESHA GAGNIDZE**

*Georgia, Kutaisi*

**The Perception of Nikoloz Baratashvili's**

**“Merani” in Giwi Margvelaschvili's**

**Novel“Muzal” .....173**

**ნუგეშა გაბნიძე**

*საქართველო, ქუთაისი*

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანის“ რეცეფცია**

**გივი მარგველაშვილის „მუცალში“.....173**

**KETEVAN GARDAPKHADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Friedrich Hölderlin about Empedocles .....182**

**ქეთევან გარდაფხაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ჰოლდერინი ემპედოკლესის შესახებ.....182**

**LUDMILA HRYTSYK**

*Ukraine, Kiev*

**Nikoloz Baratashvili in Ukrainian**

**Discourse on the Arts and Sciences.....194**

**ЛЮДМИЛА ГРИЦИК**

*Украина, Киев*

**Николез Бараташвили в украинском**

**научном и художественном дискурсах.....194**

**ANDREW GOODSPEED**

*Macedonia, Tetovo*

**The Curse in a Dead Man’s Eye’:**

**Sight and Vision in Coleridge’s**

**“The Rime of the Ancient Mariner” .....202**

**OLENA GUSIEVA**

*Ukraine, Mariupol*

**Nostalgic and “Utopian” Symbols of Romanticism.....211**

**Е. И. ГУСЕВА**

*Украина, Мариуполь*

**Ностальгическое и «утопическое»**

**в поэтических символах романтизма.....211**

<b>TEA DULARIDZE</b> <b>TAMAR TARKHNISHVILI</b> <i>Georgia, Tbilisi</i> <b>Elements of Romanticism in</b> <b>Franz Grillarzer’s <i>Sappho</i></b> .....	220
<b>თეა დულარიძე</b> <b>თამარ თარხნიშვილი</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> <b>რომანტიზმის ელემენტები</b> <b>ფრანც გრილპარცერის ტრაგედიაში „საპფო“</b> .....	220
<b>SVETLANA YEVTUSHENKO</b> <i>Ukraine, Kiev</i> <b>Romantic Code in Postcolonial Texts</b> <b>(based on the novel by</b> <b>John Maxwell Coetzee “Disgrace”)</b> .....	229
<b>С.О. ЕВТУШЕНКО</b> <i>Украина, Киев</i> <b>Романтический код</b> <b>в постколониальных текстах</b> <b>(на материале романа</b> <b>Джона Максвелла Кутзее «Бесчестье»)</b> .....	229
<b>KETEVAN ELASHVILI</b> <i>Georgia, Tbilisi</i> <b>Blue (sorrow) Aesthetics</b> <b>(Nikoloz Baratashvili)</b> .....	237
<b>ქეთევან ელაშვილი</b> <i>საქართველო, თბილისი</i> <b>სევდის ესთეტიკა</b> <b>(ნიკოლოზ ბარათაშვილი)</b> .....	237
<b>SALOMĖJA JASTRUMSKYTĖ</b> <i>Lithuania, Vilnius</i> <b>Dissemination of Synaesthesia in the</b> <b>Theory of Romanticist art</b> .....	244

**VIKTORIIA IVANENKO**

*Kyiv, Ukraine*

**There and Back: the Real, the Imagined, and the Multi-worldness in Contemporary Scottish Prose.....262**

**NESTAN KUTIVADZE**

*Georgia, Kutaisi*

**Baratashvili's Poetic Icon in Simon Chikovani's Creative Work.....277**

**ნესტან კუტივაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ბარათაშვილის პოეტური ხატი სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებაში.....277**

**GAGA LOMIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**What did Baratashvili Enjoy Read?.....285**

**KAKHABER LORIA**

*Georgia, Tbilisi*

**Neoromanticism in Vasil Barnov's Creative Activity.....290**

**კახაბერ ლორია**

*საქართველო, თბილისი*

**ნეორომატიზმი ვასილ ბარნოვის შემოქმედებაში.....290**

**TATIANA MEGRELISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Artistic Consciousness and its Forms in the Poetics of Russian Romanticism.....303**

**ТАТЬЯНА МEGРЕЛИШВИЛИ**

*Грузия, Тбилиси*

**Художественное сознание и его формы в поэтике русского романтизма.....303**

**SABA METREVELI**

*Georgia, Tbilisi*

**The Ideals of Romantic Theatre**

**and Nikoloz Baratashvili.....316**

**საბა მეტრეველი**

*საქართველო, თბილისი*

**რომანტიკული თეატრის ანარეკლები და**

**ნიკოლოზ ბარათაშვილი.....316**

**KETEVAN NADAREISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**The Golden Fleece of Grillparzer in**

**the Context of the Writer's Literary**

**and Aesthetic Outlooks.....324**

**ქეთევან ნადარეიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**გრილ პარცერის ტრილოგია „ოქროს სანძისი“**

**მწერლის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ**

**შეხედულებათა ქრილში.....324**

**MAIA NINIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Moses and Aaron of the 19-th Century**

**Georgian Literature.....336**

**მაია ნინიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**მცხრამეტე საუკუნის ქართული**

**ლიტერატურის მოსე და აარონი.....336**

**TAMAR PAICHADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**For the Reception of Romanticism in**

**Georgian Symbolic Discourse.....349**

**თამარ პაიჭაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**რომანტიზმის რეცეფციისათვის**

**ქართულ სიმბოლისტურ დისკურსში.....349**

**NATIA SIKHARULIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Trace of Nikoloz Baratashvili's Lyrics in Galaktion Tabidze's Neoromantic Texts.....360**

**ნათია სიხარულიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკის კვალი გალაკტიონ ტაბიძის ნეორომანტიკულ ტექსტებში.....360**

**ANASTASIA STETSENKO**

*Ukraine, Kiev*

**Musical Code of Confession in French Romantic Novel.....371**

**MANANA PKHAKADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**From Bloody Revenge to "Cultural" One.....381**

**მანანა ფხაკაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**სისხლიანიდან „კულტურულ“ შურისძიებამდე.....381**

**EKA CHKHEIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Aesthetics of the Romanticism and the Face Symbol of Raven.....390**

**ეკა ჩხეიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**რომატიზმის ესთეტიკა და ყორანის სახე-სიმბოლო.....390**

**რომანტიკოსები ცხოვრებასა და შემოქმედებაში  
Romantic Poets in Life and Work**

**ZAZA ABZIANIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**The Nephew and His Uncles (Nikoloz Baratashvili's relationship with Grigol and Ilia Orbeliani).....398**

**ზაზა აბზინანიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**დისშვილი და ბიძანი მისნი**

**(ნიკოლოზ ბარათაშვილის ურთიერთობა**

**გრიგოლ, ზაქარია და ილია ორბელიანებთან).....398**

**IA GRIGALASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**Rebel Poets**

**(According to the works and letters by**

**Giacomo Leopardi and Nikoloz Baratashvili).....409**

**ია გრიგალაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**მემბროხე პოეტები**

**(ჯაკომო ლეოპარდისა და**

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებისა**

**და წერილების მიხედვით).....409**

**JULIA EREMEEVA**

*Russia, Moscow*

**Light of Russian Spirituality**

**in the Works of Leonid Borodin.....416**

**ЮЛИЯ ЕРЕМЕЕВА**

*Россия, Москва*

**Свет русской духовности**

**в произведениях Л. Бородин.....416**

**TAMAR SHARABIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

**From Georgian-Azerbaijani Literary Relations**

**(Nikoloz Baratashvili and Goncha Begum).....421**

**თამარ შარაბიძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ქართულ-აზერბაიჯანული**

**ლიტერატურული ურთიერთობიდან**

**(ნიკოლოზ ბარათაშვილი და გონჩა ბეგუმი).....421**



**MAIA TSERTSVADZE**  
*Georgia, Tbilisi*  
**Poetic Lexis of Private Letters**  
by **Nikoloz Baratashvili**.....429

**მანია ცერცვაძე**  
*საქართველო, თბილისი*  
**ნიკოლოზ ბარათაშვილის პირადი**  
**წერილების პოეტური ლექსიკა** .....429

**ქართული რომანტიზმი**  
**Georgian Romanticism**

**LEVAN BEBURISHVILI**  
*Georgia, Tbilisi*  
**Literary and Aesthetical**  
**Views of Grigol Orbeliani**.....437

**ლევან ბებურიშვილი**  
*საქართველო, თბილისი*  
**გრიგოლ ორბელიანის**  
**ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები**.....437

**KONSTANTINE BREGADZE**  
*Georgia, Tbilisi*  
**The Romantic Lyric by Nikoloz Baratashvili**  
**as a Unified Poetical Text**.....445

**კონსტანტინე ბრეგაძე**  
*საქართველო, თბილისი*  
**ნიკოლოზ ბარათაშვილის რომანტიკული**  
**ლირიკა, როგორც ერთიანი ტექსტი**.....445

**LEVAN BREGADZE**  
*Georgia, Tbilisi*  
**Nikoloz Baratashvili's Romanticism**.....455

**ლევან ბრეგვაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის რომანტიზმი.....455**

**LIA KARICHASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**“Rustaveli” by Alexander Orbeliani.....472**

**ლია კარიჭაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ალექსანდრე ორბელიანის „რუსთაველი“ .....472**

**DAREJAN MENABDE**

*Georgia, Tbilisi*

***My Journey from Tiflis to Petersburg by***

***Grigol Orbeliani in the Context***

***of Georgian Travel Literature.....478***

**დარეჯან მენაბდე**

*საქართველო, თბილისი*

**გრიგოლ ორბელიანის**

**„მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან**

**პეტერბურამდის“ ქართული სამოგზაურო**

**ლიტერატურის კონტექსტში.....478**

**ბარათაშვილი და მსოფლიო რომანტიზმი  
Nikoloz Baratashvili and the World Romanticism**

**NANA GONJILASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

**For Understanding of**

**Nikoloz Baratashvili’s “Pegasus”.....493**

**ნანა გონჯილაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის**

**„მერანის“ გააზრებისათვის.....493**

**NANA GUNTSADZE**

*Georgia, Tbilisi*

**Nikoloz Baratashvili –**

**the Way to Universal Poetry.....513**

**ნანა გუნტაძე**

*საქართველო, თბილისი*

**ნიკოლოზ ბარათაშვილი –**

**გზა უნივერსალური პოეზიისაკენ:**

**ფრანგული რომანტიზმი და ბარათაშვილი.....513**

**MANANA KVATAIA**

*Georgia, Tbilisi*

**On Reception of Nikoloz Baratashvili’s**

**Poetic Phenomenon.....524**

**მანანა კვათაია**

*საქართველო, თბილისი*

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური**

**ფენომენის რეცეფციისათვის.....524**

**M.I. LAZARIDI**

*Bishkek, Kyrgyzstan*

**“Color celestial, Color blue” of N.Baratashvili.....536**

**М.И. ЛАЗАРИДИ**

*Кыргызстан, Бишкек*

**«Цвет небесный, синий цвет» Н.Бараташвили.....536**

**UNESCO-ს კულტურული და საგანმანათლებლო პროგრამები  
UNESCO Cultural and Educational Programs**

**METIN EKICI**

*Izmir, Turkey*

**Implications of Safeguarding Intangible**

**Cultural Heritage Convention in**

**Turkey and the Possible Partnership**

**Between Turkey and Georgia.....544**

**PINAR FEDAKAR**

*Turkey, Izmir*

**The Intangible Cultural Heritage (ICH)**

**Projects in the Institute of Turkish World**

**Studies at Ege University.....553**

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

---

**DAVID MAZIASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

## **Byron: ET IN ARCADIA EGO**

The goal of the paper is to study Stoppard's one of the most important play *Arcadia* (1993), where is shown environment of 1809-12 Sidley Park. This is a date which depicts acrossroad of rationalism of Enlightenment and Romantic ideas.

*Et in Arcadia ego – I am in Arcadia*, the quote is studied according to the painting having the same title, by famous French artist Nicolas Poussin. The title *Et in Arcadia ego* – is interpreted by the artist as “Even here, in Arcadia, there is death”, that signifies the author's irony towards an attempt to create an ideal garden like the Garden of Eden on the earth. Also the goal of the paper is to show Stoppard's irony towards literary critics like Bernard Nightingale who tries to research connection between Lord Byron and Sidley Park's “Arcadian Stories”.

**Key words:** Arcadia, Stoppard, Byron, Romanticism, Classicism.

## **დავით მაზიაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

## **ბაირონი: ET IN ARCADIA EGO**

თანამედროვე ბრიტანელი დრამატურგისა და სცენარისტის ტომ სტოპარდის შემოქმედებაში “არკადია” ერთ-ერთი გამორჩეული პიესაა. რომანტიზმისა და კლასიციზმის ეპოქათა გზაჯვარედინზე განვითარებული სასიყვარულო, მეცნიერული და ლიტერატურული თემები, თანამედროვე და რომანტიზმის ეპოქათა პერსონაჟების მეცნიერული თუ ლიტერატურული თეორიები დეტერმინისტული და სექსუალური ქაოსის წარმოქმნის მიზეზი ხდება.

ოქსფორდის ლიტერატურის ლექსიკონის მიხედვით არკადია მთიანი მხარეა საბერძნეთში, საკულტო ადგილი ანტიკურ ხანაში. არკადია ჯერ ვირგილიუსის, ხოლო მოგვიანებით სერ ფილიპ სიდნის შემოქმედებაში უტოპიურ და იდეალურ რეალობასთან ასოცირდება (დრეზლი 2000: 36). არკადია და არკადიელი მწყემსები ასევე გამოხატულია სხვადასხვა ეპოქის მხატვართა შემოქმედებაში, რომელთა შორისაც ყველაზე ცნობილი ფრანგი მხატვრის ნიკოლა პუსენის 1638-39 წლის ნამუშევარი Et in Arcadia ego-ა. არკადიას ბიბლიურ სინონიმად კი ედემის ბაღი შეიძლება მივიჩნიოთ. არკადიული უტოპიური იდილიის ბევრი მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურაში, ხელოვნებაში, კინემატოგრაფსა თუ რეალობაში.

ტომ სტოპარდის არკადიას დერბიშირის საგრაფოში მდებარე სიდლი პარკი წარმოადგენს, მისი ისტორიითა და ანმყოთი. პიესის შექმნისას დრამატურგი დაინტერესებული იყო კლასიციზმისა და რომანტიზმის ეპოქათა მსოფლმხედველობრივი, იდეური, მხატვრული თუ მეცნიერული განსხვავებით (ფლემინგი 2001:194), ამიტომაც მოქმედება ორ ეპოქაში 1809-11 წლებსა და თანამედროვე დროში ვითარდება.

პიესაში სამყაროს აღქმის კლასიციზტური და რომანტიკული განსხვავებული და გარდამავალი შეხედულებები უპირველესად ბალის არქიტექტურულ დაგეგმარებაში ვლინდება. ოჯახის დიასახლისის ლედიკრუმისთვის 1809 წლის ბაღი არკადიულ რეალობასთან ასოცირდება, რომელსაც ბაღების დამპროექტებელი მისტერ ნოუქსი გოთიკური არქიტექტურის გავლენით რომანტიკული მსოფლმხედველობით თანამედროვე სტილით გადაკეთებას უპირებს.

**„- ლედიკრუმი:** მაგრამ სიღლი პარკი თავად არის ხელოვნების ნიმუში, სერ, და შესანიშნავი ნიმუშიც, სხვათაშორის! ამწვანებული, დამრეცი ფერდობები... თვალწამრტაცი ხეების კორომი... ნაკადული კი, ეს მოლივლივე, კლაკნილი ზოლი, სათავეს ტბიდან იღებს... მინდორში ცხვრის ფარა ბალახობს... ერთი სიტყვით აქ ბუნება ისეთია, თავად უფალმა რომ შექმნა. და მეც, მხატვრის სიტყვებს გაგიმეორებთ: Et in Arcadia ego!...” (სტოპარდი 2005:18).\*

თანამედროვე ეპოქის პერსონაჟი ჰანა ჯარვისი, ერთი მხრივ, სიდლი პარკის ბაღების არქიტექტურას, ხოლო მეორე მხრივ, ამავე ბაღში განდევილის ვინაობის შესწავლითა და კვლევითაა დაკავებული, იმ განდევილისა, რომელიც სიდლი პარკის მისტერ ნოუქსისეული დაგეგმარებითა და ცვლილების შედეგად რომანტიზმის ეპოქის ბაღში აგებულ სენაკში სახლობდა. აქედან გამომდინარე გასაკვირი არაა, რომ ბაღების, როგორც ბუნების ინტერესის პარალელურად პიესაში აქტუა-

\* ციტატების თარგმანი პიესიდან “არკადია” ასმათ ლეკიაშვილისა.

ლურია ამ ეპოქათა გზაჯვარედინზე ბუნების მეცნიერებებიც. ამიტომ პიესაში ისეთ მეცნიერულ წარმოდგენებს ვხვდებით, როგორცაა: დეტერმინისტული ქაოსი, ენტროპია, დროის გარდუვალობა, იტერაციული ალგორითმი, თერმოდინამიკის მეორე კანონი და სხვა...

პიესის თანამედროვე დროში მეცნიერული წარმოდგენების შესწავლით ჰანა ჯარვისის მეგობარი ვალენტინია დაკავებული. ხოლო 1809-11 წლების სიდლი პარკში სეპტიმუს ჰოჯი და მისი მოწაფე ტომაზინა. ორივე ეპოქის პერსონაჟებისთვის ზემოაღნიშნული მეცნიერული საკითხები პიესის ორივე დროში ერთ-ერთ მთავარ თემატიკას წარმოადგენს. კლასიციზმისა და რომანტიზმის ეპოქათა გზაჯვარედინზე მეცნიერული თემატიკის პარალელურად აქტუალური ხდება სიყვარული და სექსი, რომელიც “არკადიაში” მეცნიერული დეტერმინისტული ქაოსის მიზეზს წარმოადგენს. ყოველივე ეს კი თანამედროვე ეპოქის პერსონაჟების ვალენტინისა და ქლოს დიალოგში კარგად ვლინდება:

**– ქლო:** ...იმას ვფიქრობდი, რო მომავალი უკვე დაპროგრამებულია, მთლიანად. ზუსტად ისე, როგორც კომპიუტერი. ხო სწორია ვალ?

**ვალენტინი:** დეტერმინისტული თვალსაზრისით – კი.

**ქლო:** მეც მანდა ვარ. რატომ ხდება ასე? იმიტომ, რომ ყველა და ყველაფერი, ჩვენი ჩათვლით, უამრავი ატომისგან შედგება – ბილიარდის ბურთულებივით მოხტუნავე ატომებისგან.

**ვალენტინი:** მასეა. 1820-იან წლებში ვილაცამ, რომლის გვარიც, შენდა სავალალოდ, დამავინყდა, დაიჟინა, რომ ნიუტონის კანონების გათვალისწინებით ყველაფრის წინასწარ გაჭვრეტა იყო შესაძლებელი. რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში უზარმაზარი კომპიუტერი დაგჭირდება, დედამინის ხელა. მაგრამ თეორია ხო არსებობს!

**ქლო:** და რა ხეირი?

**ვალენტინი:** არავითარი. იმიტომ რო გამოთვლაშია შეცდომა.

**ქლო:** არა, გამოთვლაში კი არა, სექსში...

**ვალენტინი:** რას მელაპარაკები!

**ქლო:** წყალი არ გაუვა. კარგი, ვთქვათ სამყარო დეტერმინისტულია, როგორც ამას ნიუტონი გვასწავლის, უფრო სწორედ, ცდილობს რომ გვასწავოს და იცი რატო? იმიტომ რო ადამიანებს ისინი არ ევასებათ, ვინც უნდა ევასებოდეთ. აქედან – მთელი ეს დომხალი.

**ვალენტინი:** ჰა ჰა ჰა!!! მიზიდულობის კანონი, რომელიც ნიუტონს გამორჩა მხედველობიდან. ისევ ის ვაშლები, ის ორი ცნობილი ვაშლი! (პაუზა) მგონი, მართლა მასეა ქლო“ (სტოპარდი 2005: 73)

სიყვარული და სექსი პირველად პიესის დასაწყისში 1809-11 წლების სიდლი პარკში ვლინდება. მოსწავლე ტომაზინა, მასწავლებელს, კემ-

ბრიჯის უნივერსიტეტის სტუდენტს სეპტიმუსს კარნალური ჩახუტების მნიშვნელობის შესახებ შეკითხვით მიმართავს (სტოპარდი 2005: 7). შეკითხვის მიზეზი კი მისის ჩეიტერია, რომელიც როგორც მსახურების მონათხრობიდან ირკვევა სახლის სახურავზე კარნალურ ჩახუტებაში იქნა შემჩნეული (სტოპარდი 2005: 8). კარნალური ჩახუტების მოთავე კი თავად სეპტიმუსია, რომლის სექსუალურ ურთიერთობაზე მთელი საგრაფო ჭორაობს. მათ შორისაა შეურანყოფილი მისტერ ჩეიტერიც, რომელიც ცოლის შეურანყოფელს დუელში გამოწვევის პარალელურად, საკუთარი პოემის “ეროსის სარეცელი” შესახებ აზრს ისმენს და რეცენზიის გამოქვეყნებასაც მოელის (სტოპარდი 2005: 13).

1809-11 წლების სიდლი პარკი, ლიტერატურა, პოეზია, სექსი, დუელი, სიყვარული და სიკვდილი, საუკეთესო გარემოა ბაირონის გამოსაჩენად. პიესაში ბაირონი პირველად ოჯახის უფროსის “მონადირის დღიურებშია” მოხსენიებული. სიდლი პარკში ყოფნისას ბაირონს კურდღელზე უნადირია, მაგრამ კურდღელთან ერთად მისის ჩეიტერიც “მოუნადირებია”, რაც სიდლი პარკიდან მათი გაძევების მიზეზი გახდა. მოულოდნელი სკანდალის გამო კი მან ვერ მოასწრო უნივერსიტეტელი მეგობრისთვის მისტერ ჩეიტერის პოემის უკან დაბრუნება, რომელიც სეპტიმუსისთვის ავტორს სარეცენზიოდ ჰქონდა გადაცემული. ასე აღმოჩნდა ბაირონის ბიბლიოთეკაში “ეროსის სარეცელი”.

პიესის თანამედროვე დროში ზემოაღნიშნულ სამეცნიერო თუ სასიყვარულო თემების პარალელურად ლიტერატორი ბერნარდ ნაითინ გეილი (Nightingale – ბულბული (ენატკბილად მოუბარი დ.მ.)) ბაირონის მისეული თეორიებით ერთვება. მისი აზრით ეზრა ჩეიტერის პირველი ნაწარმოების “თურქეთის ასული” ფარული რეცენზენტი ბაირონი უნდა ყოფილიყო, ხოლო ბაირონის ინგლისიდან დაჩქარებული გამგზავრების მიზეზად დუელს ასახელებს, რომლის დროსაც დიდმა პოეტმა ახალბედა პოეტი ჩეიტერი სიცოცხლეს გამოასალმა. დუელის მიზეზი კი რეცენზია იყო. ბერნარდ ნაითინგეილი ამ თეორიას იმ ისტორიით ამყარებს, რომელიც რეალურად არა ბაირონს, არამედ მის მეგობარს – სეპტიმუსს ემუქრებოდა.

პიესაში დუელი მოხსენიებულია რამდენიმე წერილში, რომელიც რეცენზიის რეალურ ავტორს – სეპტიმუსს ეკუთვნოდა. როგორც ზემოთ ვახსენე მისის ჩეიტერის და სეპტიმუსის “კარნალური ჩახუტებით” შეურანყოფილი ქმარი, ახალგაზრდა მასწავლებელს დუელში ინვევდა. სეპტიმუსს მისტერ ჩეიტერის მიერ გამოგზავნილი წერილები წიგნში “ეროსის სარეცელი” ჩადო, რომელიც ბაირონთან შემთხვევით აღმოჩნდა. როგორც შემდეგ ირკვევა საქვეყნოდ ცნობილმა ლიტერატორმა ბერნარდ ნაითინგეილმა სიდლი პარკში მისის ჩეიტერის გარშემო



ატეხილი“ სექსუალური ქაოსის” შესახებ არაფერი იცოდა და ბაირონის ბიოგრაფიის მისეულ თეორიას ამიტომაც ამტკიცებდა დაჟინებით.

პიესის დასასრულს ბერნარდ ნაითინგეილის თეორიებს ჰანა ჯარვისი და ვალენტინი “მეზალის ჩანანერებში” აღწერილი ზუსტი რეალობით წერტილს უსვამენ, რომლის მიხედვით არანარი დუალი არ შემდგარა და მისტერ ჩეიტერი ისტ ინდიაში, მაიმუნის ნაკბენისგან გარდაიცვალა, ხოლო მისი ცოლი – მისის ჩეიტერი სიდლი პარკის დიასახლისის ძმას კაპიტარ ბრაისს მისთხოვებია. ამ და ზემოაღნიშნულ სხვა ეპიზოდებში კარგად ჩანს სტოპარდის ირონია არა მხოლოდ ბაირონის შემოქმედებისა და ბიოგრაფიის ნაითინგეისეული თეორიების მქონე ლიტერატორების მიმართ, არამედ მთლიანად “ბობოქარი” რომანტიზმის ეპოქის მიმართაც, რომელიც პიესის მსგავსად სავესეა, სიყვარულით, სექსით, დუელებითა თუ პოეზიით.

შეჯამების სახით შეიძლება ითქვას, რომ ერთი მხრივ, ჰანა ჯარვისი და ვალენტინი და, მეორე მხრივ, ბერნარდ ნაითინგეილი კლასიციზმისა და რომანტიზმის ეპოქათა დაპირისპირების მსგავსად თანამედროვე ეპოქაში რომანტიკული მსოფლმხედველობის მიმართ კლასიციზტური რაციონალური სიზუსტის რევანშის გამომხატველია, ხოლო სტოპარდის ბაირონი ნიკოლა პუსენის ნახატში არკადიელი მწყემსების მიერ აღმოჩენილი საფლავის ქვაზე ამოტვიფრული წარწერის ავტორს მოგვაგონებს Et in Arcadia ego – ერთ დროს მეც არკადიაში ვცხოვრობდი ან აქაც კი არკადიაში სიკვდილია ან აქაც კი არკადიაში მკვდარი ვარ, რადგან ბაირონი და რომანტიზმი ერთ დროს ნამდვილად არსებობდა, მაგრამ მაძიებელი ბერნარდ ნაითინგეილის თეორიის მსგავსად პოსტმოდერნული თანამედროვე რეალობისთვის მკვდარია.

## **დამონებაანი:**

**დრებლი 2000:** Drabble, M. (editor), *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford: University Press, 2000.

**ფლემინგი 2001:** Fleming, J. *Stoppard's Theatre: finding order amid chaos*. University of Texas Press, Austin, 2001.

**სტოპარდი 2005:** სტოპარდი, გ. “არკადია” (ინგლისურიდან თარგმნა ასმათ ლეკიამვილიმა). *თანამედროვე ევროპული პიესა. ანთოლოგია*. “არტე” 2005.

**YANIS MANUKYAN**

*Russia, Saint Petersburg*

*Saint Petersburg State University*

**Nietzsche and Romanticism  
(based on the materials of “The Birth of Tragedy, or:  
Hellenism and Pessimism”)**

Basing on the material of the work “The Birth of Tragedy, Or: Hellenism and Pessimism” Nietzsche’s world outlook is interpreted through the prism of a romantic worldview which is characteristic for the cultural genome of the German nation. Such a statement of the question is caused by insufficient development of the problem, as well as by absence of canonical theories considering the connection of the ethno-cultural genome with such a large worldview block as a romantic worldview. The methodological tools of the study are the use of comparative analysis and the elements of linguoculturological analysis. The research of Nietzsche’s artistic and philosophical worldview, conducted under a specific angle, will allow us to reveal the most important components of the author’s world picture recorded in Nietzsche’s idiosyncrasy, which makes it possible to expand and deepen the understanding of the foundations of Nietzsche’s philosophical doctrine.

***Key words:*** Romanticism, mentality, Nietzsche, Apollo, Dionysius

**Я.А.МАНУКЯН**

*Россия, Санкт-Петербург*

*Санкт-Петербургский государственный университет*

**Ницше и романтизм  
(на материале произведения «Рождение трагедии.  
Или: эллинство и пессимизм»)**

*Введение.* «Рождение трагедии из духа музыки» („*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*“, 1872) – одно из главных произведений Фр.Ницше, рождение самого Ницше под маской бога Диониса. Безусловно, «грандиозная греческая проблема», заявленная немецким философом, не нова. Но именно Ницше откроет новые горизонты воззрения на античность, переживая свое открытие со всем напряжением, на которое способна романтическая немецкая душа. А посему и сама книга рождалась из страдания и *со-страдания*, душевного порыва и душевной боли, из трагического неприятия действительности и, одновременно с этим, из романтического стремления возвыситься над неудовлетворяющим душу существованием.

*Основная часть.* О романтизме написано большое количество научных трудов, однако, несмотря на обилие исследований, попытки определить своеобразие романтизма по какому-то одному признаку (идеалистическое мировоззрение, бегство от реальной действительности, живописный хаос, борьба против правил и т.д. и т.п.) так и не увенчались успехом. Он словно «сопротивляется» однозначному определению (Рудакова 2013: 65). Дефиниции «поэтическое», «романтическое», «мистическое» тождественны здесь по своему семантическому наполнению.

Свести романтизм лишь к художественному методу или литературному направлению было бы неверно, объединить романтиков в единый корпус представляется крайне затруднительным, создание общей классификации романтизма невозможно по факту. При этом у каждого романтического мыслителя были свои неразрешенные противоречия, своя богатая смысловая природа, свой творческий хаос, словом – *свой* романтизм внутри романтизма.

Возникновение романтизма, как правило, связывают с революцией во Франции и с последующим разочарованием в ее итогах. На иных позициях стоит А.В.Родосский. Согласно этому исследователю, романтизм следует типологизировать по национальному признаку: сходство и различие менталитета и культурных традиций (Родосский 2011). В связи с этим приведет мнение Л.Февра, считавшего, что мыслительные привычки, установки, навыки восприятия наследуются людьми от прошлых эпох, независимо от того, какой личный опыт они получили. Данные установки

– наследие прошлых эпох – генерируют импульсы, направляющие поведение, деятельность. Формируется история и человек. Следовательно, менталитет есть результат истории, а история – актуализирующийся в деятельности менталитет (Васильева 2001: 17-18). Таким образом, картина мира древних германцев, центральное место в которой занимала война, а центрообразующим психо-когнитивным модусом был модус «смелость – отвага – свобода», может рассматриваться как «первоначальное сырье» для формирования ментальности будущей немецкой нации. Отсюда ранее действовавший в Германии девиз *Selbst ist der Mann* («Полагайся на себя») (Гюнтер 2006: 70); всегдашний германский протест (Достоевский 2010: 611); превосхождение меры, границ природы, Бога (Гачев 2008: 115).

Германцы, отмечала Жермена де Сталь, в своих суждениях в вопросах религии и политики более независимы, чем англичане. Созерцательный образ жизни актуализирует в их душах упоение красотой; для них самая высокая ценность – идеи; они принимают на веру все мистические учения; склонны к уходу от реальной жизни; лучше остальных разбираются в вопросах душевных мук и страстей (де Сталь 1989: 229-231).

Итак, немцев характеризует индивидуализм, протестный дух, независимость суждений, идеализм, мистицизм, побег от реальности. Сопоставим отмеченные этноментальные черты германцев с общеромантическими универсалиями: антирациональность, бунтарство, благородство чувств, метафизическая насыщенность, иносказательность, мир как творчество – можно сказать, что немецкая культура отличается особой тягой, особенной ментальной склонностью к романтизму. Иррациональное, стремление к мифотворчеству – часть культурного кода нации. С этой точки зрения процитируем Т.Манна. Так, размышляя о феномене Гитлера, он писал: «В феномене этом различимы черты сказки... тема Ганса-мечтателя, получающего принцессу и все царство, “гадкого утенка”, который оказывается лебедем, спящей красавицы, вокруг которой пламя Брунхильды стало живой изгородью из розовых кустов и которая улыбается, когда ее будит поцелуем герой Зигфрид. “Германия, проснись!”. Это откровенно, но это так» (Манн 1986: 78).

Б.Баркоу, Ш.Зайдениц пишут: «Немцы любят помечтать, и считают себя романтиками. Не такими витиевато-цветистыми и приторно-сусальными, как жители Средиземноморья, а яростно-гениальными. В каждом немце есть что-то от неистового Бетховена, парящего над лесами и оплакивающего закат солнца в горах, преодолевающего бесчисленные удары судьбы, пытаясь выразить невыразимое. Это Великая Немецкая Душа, которая заявляет о себе везде, где только речь заходит об Искусстве, Чувствах и Истине» (Зайдениц, Баркоу [www...](http://www...)). Обратим внимание: исследователи характеризуют немецкий романтизм как *яростно-гениальный*. Но в чем заключается эта яростная черта немецкого романтизма? Выдвигается

гипотеза, что немецкий романтизм как метод мировосприятия в некотором смысле реалистичен. Безусловно, немецкому романтику близки скорбь, руины, ночные прогулки по кладбищу, тема смерти. Но романтизм для немца – это не только мечтания при луне, не только оплакивание красот умершей жизни. Это, прежде всего, *деятельностное* отношение к миру и жизни. Мечтатель ли Гофман? Нет, скорее критик самодовольных соотечественников, не имеющих никаких духовных потребностей. Гёльдерлин, как и Клейст – создатели параллельного мира-фантазии. Как реальны мечты Тика и Новалиса о другом мироустройстве.

«Высокой, возвышенной стройной колонной, возносится немец, славный, смелый, дерзкий герой с обнаженным телом...» (Гёррес 1987: 326). Не это ли архетипический образ Зигфрида?! Не отсюда ли берет свое начало и фаустианский дух, стремящийся через грех к совершенству? Немец-романтик, ощущающий себя скорее как *Weltverbesserer* (человек, жаждущий исправить мир), скорее будет действовать в поисках вечного двигателя, создания Гомункула и т.д. и т.п. Этой фаустовой душе присуща эстетика безмерного, возвышенного. В ней действует огонь-жар беспокойства, порыв, стремление (Гачев 2008: 115). Вопрос, правда, в том, что, «если уж немец, – как скажет о соотечественниках Ницше, – действительно предается страсти (а не только по обыкновению доброй воли к страсти!), то он ведет себя в ней, как следует, и не думает больше о своем поведении. ... *другое дело*, если он воспаряет в возвышенное и восторженное, на что способны иные страсти. Тогда даже немец становится *прекрасным!*»\* (Ницше 2014: 424).

Полагаем, это грустно-ироничное замечание, столь метко характеризующее немецкое сознание, вполне уместно применить и к самому автору, решительно проводившему как разрушительную, так и созидательную работу. А посему и отмеченная выше яростно-гениальная черта немецкого романтизма может быть интерпретирована как своеобразный вектор творческих исканий Фр. Ницше, выраженный в революционном стремлении наполнить угасающую современную ему культуру новыми жизненными импульсами. Здесь необходима не просто критика, его цель – разрушение прежней культуры и построение новой. И если немецкий романтизм вырос и из-за жгучего стыда немецких интеллектуалов перед той «скотской неподвижностью» (Гейне), которая царил в их Германии, то Ницше провозгласит бунт против «скотской подвижности», но провозгласит именно как продолжатель романтической традиции. «Как все романтические критики, – отмечает Морис Бланшо, – он борется против фетишизма

---

\* Здесь и далее все смысловые выделения в цитатах принадлежат цитируемым авторам. – Я.М.

современной цивилизации, чтобы противопоставить ей культуру более примитивного уровня в экономическом и социальном смысле. Но на этом он не останавливается. Он презирает цивилизацию своего времени, поскольку она помещает в свое основание элементы капитализма, способствующие деградации...» (Бланшо [www...](http://www...)). Устами своего Заратустры он объявит: «Перемена ценностей – это перемена созидающих. Всегда уничтожает тот, кто должен быть создателем» (Ницше 2007: 61). При этом сам Ницше «...знает, что его мысль вращается вокруг губительного, трагического центра, что он живет губительной жизнью, – но, истинный герой трагедии духа, он любит жизнь только ради этой опасности, которая принесет ему гибель» (Цвейг 2013: 149). Сопоставим эту мысль С.Цвейга с характерами главных героев эпической поэмы «Песнь о Нибелунгах». Герой часто и сам знает о грозящей ему гибели (как знает Хаген), но идет навстречу ей. Такого рода идеал есть важный этический регулятор поведения рыцаря в условиях тогдашнего общества. Но одновременно с этим подобный идеал закрепляет в рыцарском менталитете установки, которые имеют глубокие природные истоки (Бонвеч... 2008: 185). «Я вобрал в себя дух Европы – теперь я хочу нанести контрудар», – скажет Ницше. Обратим внимание: контрудар. Не метафора, а факт: его противник – почти двух с половиной тысячелетний антидионисизм (Свасьян 2007: 14). Этим ударом, с целью разгрома прорвавшегося в оборону противника и перехода в наступление, станет его «Рождение трагедии» – «вопрос первого ранга и интереса, да ещё и глубоко личный вопрос» („eine Frage ersten Ranges und Reizes“, „eine tief persönliche Frage“). А сам автор будет рассматривать написание своего сочинения как нечто, возложенное на него свыше – «выпало на долю стать отцом этой книги» („dem die Vaterschaft dieses Buches zu Theil ward“). Его задача – вернуть миру преданного христианством забвению бога Диониса:

„Was auch diesem fragwürdigen Buche zu Grunde liegen mag: es muss eine Frage ersten Ranges und Reizes gewesen sein, noch dazu eine tief persönliche Frage, – Zeugniß dafür ist die Zeit, in der es entstand, t r o t z der es entstand, die aufregende Zeit des deutsch-französischen Krieges von 1870/71. Während die Donner der Schlacht von Wörth über Europa weggingen, sass der Grübler und Rätselfreund, dem die Vaterschaft dieses Buches zu Theil ward, irgendwo in einem Winkel der Alpen, sehr vergrübelt und verräthsel, folglich sehr bekümmert und unbekümmert zugleich, und schrieb seine Gedanken über die G r i e c h e n nieder...“ (Nietzsche 1907: 1). «Что бы ни лежало в основании этой сомнительной книги, это должен был быть вопрос первого ранга и интереса, да ещё и глубоко личный вопрос; ручательством тому

– время, когда она возникла, *вопреки* которому она возникла, тревожное время немецко-французской войны 1870–1871 годов. В то время как громы сражения при Верте проносились над Европой, мечтатель-мыслитель и охотник до загадок, которому выпало на долю стать отцом этой книги, сидел где-то в альпийском уголке, весь погруженный в свои мысли-мечты и загадки, а следовательно, весьма озабоченный и вместе с тем беззаботный, и записывал свои мысли *о греках...*» (Ницше 2007: 18).

Предваряя наши дальнейшие рассуждения, реконструируем контекст эпохи, который сопутствовал написанию «Рождения трагедии».

18 января 1871 г. была провозглашена Германская империя. Железной рукой Отто фон Бисмарка начинается ваяние единого тела нации, не только великая и могущественная Германия, но и централизованное государство, с едиными структурами и чувством национальной идентичности – вот задачи, которые ставит перед собой Бисмарк. Актуализация имперского и немецкого наблюдается повсюду. Образ кайзера всячески мифологизируется историками, публицистами, художниками. Нация консолидируется.

Уже спустя относительно недолгое время, когда в Европе начнется позднеиндустриальный этап модернизации, болезненной проблемой художника станет «...неодолимая потребность найти твердый орешек кремля, акрополя, все равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом» (Мандельштам 1987: 61). «Разрыв и раздвоение, стремление восстановить утраченное единство, все умножающиеся препятствия на пути к нему, непрочные победы, резкие падения, неустанная внутренняя борьба...», – охарактеризует историю всех искусств XIX в. литературовед и культуролог В.В.Вейдле (Вейдле 1991: 268). Именно этот духовный кризис породит неприятие существующего общества, предчувствие катастрофы, обилие эсхатологических мотивов. Самая важная и самая общая причина сложившейся ситуации будет впоследствии озвучена самим Ницше: „*Gott ist tot!*“.

Проиллюстрируем сказанное выше. Безусловно, приведенные ниже контексты из Ницше, будут написаны им позже «Рождения трагедии», но можно предположить, что уже на момент написания работы Ницше не мог не почувствовать изменение парадигматического вектора. Так, в «Опыте самокритики» (1886) он отметит, что его «сомнительная» книга возникла *вопреки* (*trotz*) времени, выделив это „*trotz*“ (Ницше 2007: 18). В «Давиде Штраусе...» (1873) он будет писать об опасных последствиях счастливо оконченной войны (Ницше 2013: 9). В «Сумерках идолов»

---

\* Здесь и далее пер. Г.А.Рачинского. – Я.М.

(1888) он поставит вопрос: можно ли сегодня, когда политика поглотила всю серьезность, считать немцев народом мыслящим? (Ницше 2009: 53). В предисловии к своей работе «К генеалогии морали» (1887) он будет говорить о чтении как об искусстве – «искусстве *пережевывания*» (Ницше 2012: 238-239). Но герменевтический метод, предлагаемый Ницше в качестве инструмента осмысления действительности, представляется его современникам неактуальным. Германское национальное чувство окрылено успехами имперского строительства. Разумеется, процесс формирования национальных чувств и единения нации растянулся надолго, но расчет канцлера оправдался: Германия становится великой силой. Актуализируется болезненный и крайне опасный для немецкой культуры миф *«Германия, Германия превыше всего»*.

Происходящие парадигматические изменения не могли не снизить разумность и моральность общественного сознания, с другой стороны – актуализировали в сознании творческой личности постромантические искания. Юный возраст Ницше лишь усиливает романтический взгляд на мир. Для разрешения поставленной задачи он обратится к эллинской древности, культурой которой Ницше будет восхищаться и к культурным концептам (АПОЛЛОН, ДИОНИС<sup>1</sup>) которой будет примерять свои собственные концептуально-фреймовые модели. «Сами эллины, – согласно В.В.Вересаеву, – никогда, однако, не смотрели на Аполлона как на бога «светлой кажимости» и «обманчивой иллюзии»... Для эллинов как Аполлон, так и Дионис одинаково были живыми религиозными реальностями, каждый из них воплощал совершенно определенный тип религиозного отношения к жизни» (Вересаев 1991: 195). В этой концепции «...слишком сильно бьется западная романтическая душа. Тут слишком много нервов, энергии, «воли»...»<sup>2</sup> (Лосев 2001), стремящейся к жизненному первоисточнику, дабы, как писал А.С.Волжский о В.В.Розанове «...создать «волхвов с Востока», «животные стада», чтобы они надышали тепла жизни, радости бытия...» (Волжский 2012). Отсюда поиск иного исследовательского инструментария, иного культурного поля, иного языка самовыражения, поиск жизнепреобразующих возможностей искусства и шире – поиск *настоящей, полнокровной жизни*:

„...die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens ...“ (Nietzsche 1907: 4). «... *взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни...*» (Ницше 2007: 20).

И далее: „G e g e n die Moral also kehrte sich damals, mit diesem fragwürdigen Buche, mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens,



und erfand sich eine grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine *antichristliche*. Wie sie nennen? Als Philologe und Mensch der Worte taufte ich sie, nicht ohne einige Freiheit – denn wer wüsste den rechten Namen des Antichrist? – auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hiess sie die *dionysische*. – “ (Ibd.: 10). «Итак, против морали обратился тогда, с этой сомнительной книгой, мой инстинкт, как заступнический инстинкт жизни, и изобрёл себе в корне противоположное учение и противоположную оценку жизни, чисто артистическую, антихристианскую. Как было назвать её? Как филолог и человек слов, я окрестил её – не без некоторой вольности, ибо кто может знать действительное имя Антихриста? – именем одного из греческих богов: я назвал её дионисической» (Там же: 26).

Как видим, с одной стороны, сознательно выбранный путь, с другой стороны – противопоставить религию Диониса религии Аполлона мог только истинный романтик, истинный адепт дионисийского мировоззрения. Интерпретируя антиномию аполлонического и дионисийского начал культуры и бытия и формулируя тем самым свое «жизнеоправдание», Ницше переводит «...свой личный опыт – поиск здоровья внутри болезни – в философию истории и культуры» (Бланшо 2015): не христианская оппозиция «*добро – зло*», но резко противоположные стихии «*мера* (АПОЛЛОН) – *чрезмерность* (ДИОНИС)»:

„...Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kräfte, ist zugleich der wahr-sagende Gott. Er, der seiner Wurzel nach der „Scheinende“, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt. Die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit, sodann das tiefe Bewusstsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur ist zugleich das symbolische Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswerth gemacht wird. Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde – darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maassvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes. Sein Auge muss „sonnenhaft“, gemäss seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zürnt und unmuthig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheines auf ihm“ (Nietzsche 1907: 22). «...Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты

во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостойной. Но и та нежная черта, через которую сновидение не должно переступать, дабы избежать патологического воздействия – ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, – и эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога – творца образов. Его око, в соответствии с его происхождением, должно быть «солнечно»; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благодать прекрасного видения почит на нём» (Ницше 2007: 33-34).

Но аполлоническое сознание есть лишь покрывало, скрывающее дионисийский мир. И только под чарами бога Диониса, разрушающего покой творца образов и вскрывающего всю художественную мощь природы, «вновь смыкается союз человека с человеком» (*„schliesst sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen“*), «раб – свободный человек» (*„jetzt ist der Sklave freier Mann“*), «он чувствует себя богом» (*„als Gott fühlt er sich“*), «он сам стал художественным произведением» (*„er ist Kunstwerk geworden“*):

„Unter dem Zauber des Dionysischen schliesst sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. <...> Jetzt ist der Sklave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder „freche Mode“ zwischen den Menschen festgesetzt haben. <...> Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufiegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Übernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden...“ (Ibd.: 24). «Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчуждённая, враждебная или порабощённая природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком. <...> Теперь раб – свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми

нуждой, произволом и «дерзкой модой». <...> В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. Как звери получили теперь дар слова и земля истекает молоком и мёдом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов. Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением...» (Там же: 35-36).

И далее: „Und siehe! Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben! Das „Titanische“ und das „Barbarische“ war zuletzt eine eben solche Nothwendigkeit wie das Apollinische! Und nun denken wir uns, wie in diese auf den Schein und die Mässigung gebaute und künstlich gedämmte Welt der ekstatische Ton der Dionysusfeier in immer lockenderen Zauberweisen hineinklang, wie in diesen das ganze *Übermässige* der Natur in Lust, Leid und Erkenntniss, bis zum durchdringenden Schrei, laut wurde: denken wir uns, was diesem dämonischen Volksgesange gegenüber der psalmodirende Künstler des Apollo, mit dem gespensterhaften Harfenklange, bedeuten konnte! Die Musen der Künste des „Scheins“ verblassten vor einer Kunst, die in ihrem Rausche die Wahrheit sprach, die Weisheit des Silen rief Wehe! Wehe! aus gegen die heiteren Olympier. Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maassen, ging hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter und vergass die apollinischen Satzungen. Das *Übermässige* enthüllte sich als Wahrheit...“ (Ibd: 37). «И вот же – Аполлон не мог жить без Диониса! «Титаническое» и «варварское» начала оказались в конце концов такой же необходимостью, как и аполлоническое! И представим себе теперь, как в этот, построенный на иллюзии и самоограничении и искусственно ограждённый плотинами, мир – вдруг врываются экстатические звуки дионисического торжества с его всё более и более манящими волшебными напевами, как в этих последних изливается вся *чрезмерность* природы в радости, страдании и познании, доходя до пронзительного крика; подумаем только, какое значение мог иметь в сравнении с этими демоническими народными песнями художник-псалмопевец Аполлона и призрачные звуки его лиры! Музы искусств «иллюзии» поблекли перед искусством, которое в своём опьянении вешало истину; мудрость Силена зывала: горе! горе! – радостным олимпийцам! Индивид со всеми его границами и мерами тонул здесь в самозабвении дионисических состояний и забывал аполлонические законоположения. *Чрезмерность* оказывалась истиной...» (Там же: 46-47).

Проблема филологическая переходит в проблему культурологическую: творение как синтез, творение как продукт состязания двух гениев античной культуры – Аполлона и Диониса:

„An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntniss, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht: beide so verschiedene Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort „Kunst“ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen „Willens“, mit einander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen“ (Ibd.: 19-20). «С их двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством пластических образов – аполлоническим – и непластическим искусством музыки – искусством Диониса; эти два столь различных стремления действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко всё новым и более мощным порождениям, дабы в них увековечить борьбу названных противоположностей, только по-видимому соединённых общим словом «искусство»; пока наконец чудодейственным метафизическим актом эллинской «воли» они не явятся связанными в некоторую постоянную двойственность и в этой двойственности не создадут наконец столь же дионисического, сколь и аполлонического произведения искусства – аттической трагедии» (Там же: 31-32).

*Заключение.* Художественная и эстетическая природа романтизма пробудила интерес к осмыслению этноментальных черт, специфических особенностей, оттенков культуры. В Германии романтизм с истинно немецкой страстностью бросился перестраивать изначальный миропорядок.

Схожее стремление будет характерно и для молодого неоромантика Ницше – свое мироощущение, мировосприятие и миропонимание, свой диалог с прошлым, свои интуитивные художественные представления. Подчеркнем и единство устремлений – бунт благородного чувства. Особенности эстетического мировосприятия Ницше заставляют автора «Рождения трагедии» искать свой столп истины. Таким столпом истины для Ницше станет полная инстинктов и красоты досократовская Греция.

Наперекор мифологии, порождаемой новой культурной парадигмой, Ницше, всецело отдаваясь дионисийскому мировоззрению, творит свой миф, активный, преобразующий. Как результат, взамен «ценностям христианским» – «ценности благородные». Отсюда впоследствии и инструменты деконструкции: восточный символ Заратустра – апостол,

проповедующий воинскую доблесть и правду; сверхчеловек – личность, которая силой своего духа должна вывести человечество из вечного кольца повторяющихся ошибок и указать путь к свету; переориентированная мораль; Дионис, противопоставленный Христу.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Вот как пересказывает концепцию Ницше В.В.Вересаев в своей работе «Аполлон и Дионис»:

«Он (Аполлон) – бог «обманчивого» реального мира. Околдованный чарами солнечного бога, человек видит в жизни радость, гармонию, красоту, не чувствует окружающих бездн и ужасов. Страдание индивидуума Аполлон побеждает светозарным прославлением *вечности явления*. Скорбь *выльгается* из черт природы. Охваченный аполлоновской иллюзией, человек слеп к скорби и страданию вселенной.

И вот в это царство душевной гармонии и светлой жизнерадостности вдруг врывается новый, неведомый гомеровскому человеку бог – варварский, дикий Дионис. Буйным исступлением зажигает он уравновешенные души и во главе неистовствующих, экстатических толп совершает свое победное шествие по всей Греции.

Бог страдающий, вечно растерзываемый и вечно воскресающий, Дионис символизирует «истинную» сущность жизни. Жизнь есть проявление божества страдающего. Создавая миры, божество освобождается от гнета избытка и преизбытка, от страдания теснящихся в нем контрастов. Вселенная есть вечно изменяющееся, вечно новое видение этого величайшего страдальца, исполненного контрастов и противоречий. Истинно существует только это первоединое, изначальное, наджизненное бытие; оно – вне всякого явления и до всякого явления. Явление же есть только уподобление (знаменитый Гетевский стих: «Все преходящее – только подобье»). <...>

Дионис касается души человеческой, замершей в чудовищном ужасе перед раскрышеюся бездною. И душа преображается. В священном, оргийном безумии человек «исходит из себя», впадает в исступление, в экстаз. Грани личности исчезают, и душе открывается свободный путь к сокровеннейшему зерну вещей, к первоединому бытию. Это состояние блаженного восторга мы всего яснее можем себе представить по аналогии с опьянением. Либо под влиянием наркотического напитка, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны в человеке просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме которых его «я» исчезает до полного самозабвения. Этого «я» уже нет, – нет множественности, нет пространства и времени, все – где-то далеко внизу» (Вересаев, 1991: 190-192).

2. По мнению А.Ф.Лосева, «античность спокойнее, беспорывнее, сосредоточеннее, определеннее, телеснее, ограниченнее» (Лосев 2001).

## ЛИТЕРАТУРА:

- Баркоу ... 1999:** Баркоу Б., Зайдениц Ш. *Эти странные немцы*. М.: Эгмонт Россия Лтд., 1999. [online] Режим доступа: [http://globalteka.ru/books/doc\\_details/9142-.html](http://globalteka.ru/books/doc_details/9142-.html)
- Бланшо 2015:** Бланшо М. *Ницше сегодня* // Экология культуры. [book online]. Режим доступа: [http://www.intelros.ru/pdf/isl\\_kult/2015\\_01/IJCR\\_01\(18\)\\_2015\\_BLAN-SHOT.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/isl_kult/2015_01/IJCR_01(18)_2015_BLAN-SHOT.pdf)
- Бонвеч ... 2008:** *История Германии: учебное пособие: в 3 тт.* / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю. В. Галактионова. М.: КДУ, 2008. Т. 1: С древнейших времен до создания Германской империи.
- Васильева 2001:** Васильева Г.М. *История европейской ментальности*. Новосибирск: НГУЭУ, 2001.
- Вейдле 1991:** Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. *Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве*. М.: Политиздат, 1991.
- Вересаев 1991:** Вересаев В.В. *Аполлон и Дионис (о Ницше)* // Живая жизнь: О Достоевском и Л. Толстом: Аполлон и Дионис (о Ницше). М.: Политиздат, 1991.
- Волжский 2012:** Волжский А.С. *Мистический пантеизм В.В.Розанова*. [book online] Режим доступа: [http://anthropology.rchgi.spb.ru/pdf/31\\_volzh.pdf](http://anthropology.rchgi.spb.ru/pdf/31_volzh.pdf)
- Гачев 2008:** Гачев Г.Д. *Ментальности народов мира*. М.: Алгоритм, Эксмо, 2008.
- Гёррес 1987:** Гёррес Й. *О сочинениях Жана Поля Рихтера Фридриха* // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987.
- Гюнтер 2006:** Гюнтер Ганс Ф. К. *Индоевропейская религиозность*. Тамбов, 2006.
- Достоевский 2010:** Достоевский Ф.М. *Дневник писателя*. М.: Институт русской цивилизации, 2010.
- Лосев 2001:** Лосев А.Ф. *Фр. Ницше*. [book on- line] Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/look/xxa/losev/>
- Мандельштам 1987:** Мандельштам О.Э. *Слово и культура: Статьи*. М.: Советский писатель, 1987.
- Манн 1986:** Манн Т. *Художник и общество: Статьи и письма*. М.: Радуга, 1986.
- Ницше 2007:** Ницше Ф. *Рождение трагедии. Или: эллинизм и пессимизм* / пер. с нем. Г.А. Рачинского. М.: Академический Проект, 2007.
- Ницше 2007а:** Ницше Ф. *Полное собрание сочинений: В 13 томах* / Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2005. Т. 4: *Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого*. 2007.
- Ницше 2013:** Ницше Ф. *Несвоевременные размышления I. Давид Штраус – слововедник и писатель*. Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии. – М.: Культурная революция, 2005. Т. 1/2: Несвоевременные размышления. Из наследия 1872-1873 гг. 2013.
- Ницше 2014:** Ницше Ф. *Веселая наука* // Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2005–2014. Т. 3: Утренняя заря. Мессинские идиллии. Веселая наука. 2014.

**Ницше 2009:** Ницше Ф. *Сумерки идолов* // Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2005. Т. 6: Сумерки идолов. Антихрист. Эссе homo. Дионисовы дифирамбы. Ницше contra Вагнер. 2009.

**Ницше 2012:** Ницше Ф. *К генеалогии морали* // Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии. М.: Культурная революция, 2005. Т. 5: По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Случай «Вагнер». 2012.

**Родосский 2011:** Родосский А.В. *О течениях или тенденциях в романтизме*. [book online]. Режим доступа: <https://www.proza.ru/2011/03/11/759>

**Рудакова 2013:** Рудакова С.В. *К проблеме изучения романтизма* // Вестник Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля. Серия «Филологические науки». Днепропетровск, 2013. – № 2 (6).

**Свасьян 2007:** Свасьян К.А. Предисловие редактора. *Рождение трагедии. Или: эллинизм и пессимизм* / пер. с нем. Г.А.Рачинского. М.: Академический Проект, 2007.

**Сталь де. 1989:** Сталь Жермена де. *О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями*. М.: Искусство, 1989.

**Цвейг 2013:** Цвейг С. *Ницше* // Казанова. Ницше. Фрейд. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013.

**Nietzsche 1907:** Nietzsche F. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*. Leipzig: C. G. Naumann Verlag, 1907.

## **IRINE MODEBADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **“Below me the Silver-Capped Caucasus Lies...” (At the beginning of a romantic myth)**

A special attitude to nature, empathy, fusion with it as a manifestation of the unity of man and all things is the main feature of the poetics of romanticism. Romantic landscape is, more often than not, an appeal to the intuitive form of cognition of the world, an attempt to penetrate into the deep connection of micro- and macrocosm. The Caucasus in this sense was an inexhaustible treasury. All this grandiose, romantic in its nature, full of original contrasts, the nature of this land itself created the illusion of transferring in time - to the first days of Creation, to the basis of the universe. The article analyzes the Alexander Pushkin's biblical archetypes, motifs and associations of descriptions of the Caucasus nature.

**Key words:** *Caucasus, biblical archetypes, romantic landscape, Alexander Pushkin.*

## ИРИНЭ МОДЕБАДЗЕ

Грузия, Тбилиси

Институт грузинской литературы им. Шота Руставели

### «Кавказ подо мною...» (у истоков романтического мифа)

*...вдохновения не сыщешь; оно само должно найти поэта*

*А.С. Пушкин. «Путешествие в Арзрум»*

**Вступление.** Кавказский текст русской литературы представляет собой обширный и значимый пласт. Именно в его недрах закладывались и претерпевали дальнейшую трансформацию стереотипы восприятия Кавказа русским культурным сознанием. «Перед нами развернутая во времени, начиная с похвальных од М. Ломоносова («На день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны, 1748») и Г. Державина («На покорение Дербента», «На возвращение из Персии чрез Кавказские горы графа В.А. Зубова, 1797»), разновекторная по языку описания, по смысловой и эмоциональной насыщенности *определенная дискурсивная практика*, которая меньше всего предполагает традиционно-описательную характеристику «кавказской темы». *Речь может идти о реконструкции полноты и преемственности культурных смыслов, инициированных художественным открытием Кавказа\**, и, следовательно, о таком их эстетическом равноправии, когда не остается в тени реальная неоднозначность эстетической рецепции Кавказа – ведь помимо лермонтовского Кавказа («я всюду твой») был и другой, воспринятый в непреодолимой чуждости, если вспомнить сонет бывшего коменданта Кизляра, полковника П. Катенина «Кавказские горы»: «Цепь пресловутая воспетого Кавказа, / Непроходимая, безлюдная страна, / Притон разбойников, поэзии зараза! / Без пользы, без красы, с каких ты пор славна?», - совершенно справедливо отмечал еще в 2008 году К.К. Султанов (Султанов 2008).

Дискурсивный характер Кавказского текста изначально был предопределен структурой и смысловым наполнением его основного концепта Кавказ. Будучи одновременно названием географического региона и культурно-историческим концептом, Кавказ - понятие собирательное\*\*.

\* Здесь и в дальнейшем выделение курсивом в приводимых цитатах – И.М.

\*\* Как географический регион Кавказом принято называть: 1) включающую Предкавказье, Кавказские горы и Черноморское побережье обширную территорию на границе Азии и Европы (356 482 км<sup>2</sup>), населенную различными, имеющими самобытную культуру, народами; 2) Кавказские горы (Большой и Малый Кавказ) и 3) Главный Кавказский хребет.



Как культурный концепт - это ментальное образование высшей степени абстрактности, выражающее «коллективное знание/сознание» (см.: Воркачев 2003: 268-276). Оно давно уже стало неотъемлемой частью русского культурного кода. «Область культуры, - по словам Ю.М.Лотмана, - всегда область символизма» (Лотман 1998: 7). Природа процесса формирования культурного кода (механизма передачи полученного культурного опыта) также носит символичный характер. Поэтому как культурный концепт, «Кавказ» - понятие скорее символическое, чем просто обобщенное. Границы его достаточно пластичны, а наполнение зависит от того, *кто, когда и в каком контексте* его использует. Следует отметить, что эмоциональная оценка Кавказа автором того или иного текста носит субъективный характер и зависит от того *когда, где и в каком дискурсе* произошла встреча с реальным Кавказом. Кроме того имеются тексты, авторы которых переносят действие своих произведений «на Кавказ», воссоздавая его «по наслышке», т.е. продуцируя некую «условную» обстановку в соответствии с имеющейся у них информацией, чаще всего руководствуясь распространенными штампами и стереотипами.

Отсутствие четких границ смыслового наполнения основного концепта, множа вариативность рецепции, приводит к разочарованиям, что затрудняет исследования Кавказского текста как некоего целостного литературного пласта.

\* \* \*

Исток процесса символического наполнения понятия «Кавказ» следует искать в начале XIX века, когда с расширением южных границ Российской империи началось активное познание и художественное осмысление новых «южных территорий», включая все, что было связано с территориями, прилегающими к Кавказскому хребту. (Дифференциация «Северный Кавказ/Закавказье», а затем «Северный Кавказ/Южный Кавказ» происходит намного позднее). При всем многообразии т.н. кавказских текстов даже самые ранние из них по основным параметрам художественных показателей (жанровой специфике, темам, мотивам, формам нарратива, эмоциональной окрашенности, мере художественности и т.д.) составляют несколько вполне определенных условных групп, художественно-смысловые пласты которых недвусмысленно свидетельствуют: противоречия магистральных тенденций освещения кавказской темы закладывались с самого начала. И хотя границы между этими группами расплывчаты и мобильны, тем не менее, представляется, что на начальном этапе не будет ошибкой выделить два основных типа текстов, которые условно можно было бы обозначить как «горные» и «долинные».

Путь на юг проходил «от Моздока до Тифлиса» по тщательно охраняемой Военно-грузинской дороге через Владикавказ, Ларс, Дарьял, Казбеги и Крестовый перевал. Она пересекала Главный Кавказский хребет там, где его ширина минимальна – всего 110 км, а затем начинался спуск по предгорьям в долины Грузии и далее... Основные различия эмоционального восприятия (и репрезентации) *горного* и *долинного* Кавказа, конечно же, обусловлены противоречием кавказской реальности периода эпохи «покорения Кавказа» (Русско-Кавказской войны 1763-1864 гг.) и свойственного мистически настроенному романтическому сознанию поиска «райской земли» - находящегося где-то за почти непроходимой горной грядой цветущего острова мирного бытия (см. Модебадзе 2007а; Модебадзе 2007б). Таким образом, будучи разделяющей Кавказ реальной географической границей, Кавказский хребет выполнял также и структурообразующую функцию художественно-эстетической демаркационной линии Кавказского текста.

«Первооткрывателями» Кавказа, заложившими основы начального этапа формирования кавказского текста, несомненно, были поэты-романтики первой половины XIXв. Именно по их произведениям русский читатель получил яркие впечатления и первичную информацию об этом новом, ранее неизвестном крае, и истоки становления т.н. «кавказского мифа» следует искать в специфике романтического мироощущения. Будучи сложнейшей идейно-эстетической системой, в художественном плане романтизм выразился, прежде всего, в особом типе *мироощущения* и репрезентации особого типа *мифосознания*. «Исследование явлений культуры – это интерпретация смысла определенного взгляда на мир» (Воскресенская 2005: 27). Это утверждение более чем правомерно относительно эпохи романтизма, ведь по словам А.Блока, «подлинный романтизм не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни» (Блок 1963: 363-364)\*.

Романтические тенденции в русской литературе проявляют себя в едином русле художественно-эстетических исканий европейского романтизма. «Романтическая эпоха привнесла в духовную жизнь Запада понимание того, что «логос» не может полностью вытеснить «миф» из сознания – индивидуального, общественного, ибо, как утверждал А.Ф.Лосев, «миф не есть выдумка, или фикция, не есть фантастический вымысел, но – логически, то есть прежде всегда диалектически, необходимая категория

---

\* Аналогичного мнения придерживался В.М.Жирмунский: «Романтизм перестает быть только литературным фактом. Он становится, прежде всего, новой формой чувствования, новым способом переживания жизни» (Жирмунский 1996: 9).

сознания и бытия вообще» (Воскресенская 2005: 33). Она характеризуется попытками возрождения опыта мифопоэтических моделей мира. Романтическому миропониманию свойственно стремление к целостному гармоничному мировосприятию, к восстановлению утраченной духовной связи с Универсумом. Однако, «допущение неустранимой оппозиции двух миров – реального (внешнего) и идеального (внутреннего) – резко отличало романтическое сознание от архаического: если древний человек ощущал свою нераздельность с сущим Универсумом, то романтик выстраивал новый, уникальный Универсум своей собственной внутренней жизни. В романтическую эпоху активно проявляется склонность к символизирующему типу мышления и авторскому мифотворчеству, дающему возможность самовыражения как на рассудочном, так и на чувственно-эмоциональном уровнях (для Шлегеля поэтическое творчество есть «вечное символизирование»). «Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа» (Аверинцев 2001: 155-161). Поэтому в романтическом мифотворчестве изначально заложена также и возможность демифологизации создаваемого им мифа, обусловленная как диалектикой мифологизированного сознания, так и дуализмом романтического мироощущения, поскольку «расчлененность на как бы существующие самостоятельно компоненты неизбежно означает утрату общего смысла, знания сущности, универсальности как таковой, что влечет рациональный и психический дискомфорт, выражающийся в субъективной утрате своей причастности к некоему высшему началу» (Полосин 1999: 62). Романтическое двоемирие – это не бинарная оппозиция, характерная для архаического сознания, а дуализм мировосприятия», отмечает Воскресенская (Воскресенская 2005: 156).

Все эти особенности романтического мировосприятия явственно проявляются в художественно-эстетической специфике репрезентации Кавказа. Поэтому кавказский текст первой половины XIX века должен быть осмыслен как часть целостного явления культуры – русского романтизма, включающего в себя реализованные в особом типе *миропонимания* эстетические, идейно-философские и социально-политические аспекты, и даже мельчайшие детали восприятия и художественного осмысления Кавказа русским романтическим сознанием обретают особую значимость для исследования специфики начального этапа формирования различий в его художественной рецепции. Два типа мирочувствования – мифопоэтическое

переживание действительности (чувственное, образное мироощущение) и рационалистическая модель взаимодействия с действительностью наиболее явственно проявляют себя в пейзажной лирике Кавказского цикла.

Особое отношение к природе, сопереживание, слияние с ней как проявление единства человека и всего сущего – основная особенность поэтики романтизма, и романтический пейзаж – это, чаще всего, обращение к интуитивной форме познания мира, попытка проникновения в глубинную связь микро- и макрокосма. Кавказ в этом смысле оказался неисчерпаемой сокровищницей. Понятие «местного колорита» (*couleur locale*) у романтиков имело два аспекта: колорит места (национальный, географический) и колорит времени» (Развитие ... 1972: 128). Феномен Кавказа, специфика его поэтического осмысления в русской романтической поэзии наводит на мысль, что в данном случае имеет место совмещение обоих аспектов, а личная встреча с Кавказом и его природой оставляла у поэтов ощущение соприкосновения с чем-то древним, не затронутым уровнем современной цивилизации, т.е. *приобщение* к Кавказу являлось в то же время и своеобразным преодолением временного барьера. Перед нами предстают совершенно особые художественные ценности. Грандиозная, романтическая по своему характеру, исполненная первозданных контрастов, природа этого края (вознесенные ввысь – к Небесам – горные пики, мрачные, напоминающие о Преисподней, темные ущелья, дикий нрав горных рек и водопадов, живописные долины, демонстрирующие взгляду сочетания всех мыслимых цветов и оттенков) сама по себе создавала иллюзию перенесения во времени – к первым дням Творения, к основе мироздания.

Сложный процесс формирования художественной традиции осмысления темы Кавказа в русской литературе XIX в. во всей её многозначности принято связывать с именем А.С.Пушкина. Известно, что «пейзажная лирика» Пушкина далеко перерастает свои формальные рамки: на основе ассоциативных связей поэт создает полные драматизма собирательные философские образы. Непосредственные «природные» картины поднимаются Пушкиным до широчайших поэтических обобщений» (Богомоллов 2002: 160). На этом общем фоне, признанные «образцом реалистического пейзажа» (Шадури 1958: 420) описания природы Кавказа в стихотворениях «Кавказ», «Обвал» и «Монастырь на Казбеке», отразивших впечатления от путешествия на юг в мае – августе 1829 г., обретают дополнительную интерпретацию и глубину при учете возникавших в творческой лаборатории поэта библейских ассоциаций, поскольку именно библейские архетипы – древнейшие образы-символы организуют

художественную систему этих произведений и придают поэтике пейзажей ярко выраженную специфику\*.

Особое отношение к Кавказу сложилось у Пушкина задолго до этого путешествия. В «Путешествии в Арзрум» (первый день) читаем: «Кавказ нас принял в свое *святителище*»\*\*. Отношение к Кавказу как к исполненному мистических тайн сакральному месту поэт сохранил и по завершении своего вояжа. Его настрой в ожидании встречи с долиной Грузии во многом был предопределен уже сложившимся к тому времени романтическим контекстом. В частности, еще в 1822 г. В.Кюхельбекер описал раскинувшиеся «на *берегах волшебных Кира*» (р. Кура/Мтквари), роскошные долины, которые даже через год он все еще характеризовал как «сладкий дол» (В.Кюхельбекер. «А.С.Грибоедову при отсылке ему моих аргивян», 1823). Там «*веет нега и прохлада*» – утверждал Грибоедов (А.С. Грибоедов «Там, где вьется Алазань»). В их поэтическом наследии долины Грузии предстают как не искаженная вмешательством человека и сохранившая первозданную красоту *творенья Всевышнего*, райская земля: «Ты знаком ли с той страной, // Где земля не знает плуга, // Вечно юная блестит // пышно яркими цветами // И садителя дарит // Золотистыми плодами?...» (А.С.Грибоедов. «Там, где вьется Алазань»). Именно там, в долинах Грузии, русские поэты-романтики «Всю *творенья* красоту // в пышной обрели Картвеле» (А.С.Грибоедов. «Кальянчи») (подробнее см: Модебадзе 2007б). Обращает внимание тот факт, что описания этого Эдема ограничиваются лишь описанием природы – нигде нет никаких указаний на население этого края.

Единственный путь в этот райский сад из России пролегал по Военно-грузинской дороге, и путешественники, добравшиеся к нам верхом или «обозом», прежде чем спуститься в долины Грузии, неизбежно должны были проехать через Дарьяльское ущелье и Крестовый перевал. Дорога пролегалла по дну ущелья через «ад» горных вершин Кавказского хребта, на что совершенно недвусмысленно указывал В.Кюхельбекер: «Там, где в Эдем, чрез ужас ада // Арагву катит Кашаур// В палящий полдень скачет тур» (В.Кюхельбекер, 1822-1823). В образном осмыслении оппозиция *веселые долины* « *мрачные теснины* обретает четкую ассоциацию с оппозицией *Рай/Эдем* « *Преисподняя/ад*. Так закладывалась более поздняя, но соотносимая с ней, оппозиция *воля/свобода* « *теснины/неволя/тюрьма*. Следует отметить, что ассоциация горных ущелий (*теснин*) с неволей

---

\* Еще в середине прошлого века В.С. Шадури доказал, что стихотворение «Кавказ» было написано по пути в Грузию, а «Монастырь за облаками» уже на обратном пути, и именно с учетом этого факта считаем возможным интерпретировать текст этих стихотворений.

\*\* Здесь и в дальнейшем выделение курсивом в цитатах - *И. М.*

далеко не случайна, более того, эта рожденная пушкинским гением и развитая М.Лермонтовым поэтическая метафора – понятный каждому русскому человеку продукт русского культурного сознания. Основания для подобного утверждения мы находим в «Заметках о русском» Д. С. Лихачева, отмечавшем, что в русской ментальности «понятие тоски <...> соединено с понятием тесноты, лишением человека пространства. Притеснять человека - это прежде всего лишать его пространства, теснить». Он особо подчеркивает, что поскольку «воля вольная - это свобода, соединенная с простором, с ничем не прегражденным пространством», то «издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом для человека» (Лихачев 1993: 418-494). Таким образом, символика *ущелья* в кавказкой лирике русских романтиков органически связана как с романтической картиной мироустройства (противостоянием Врага Божьего первоначальному замыслу Творца), так и с противоречиями существующей реальности, а путь через Дарьял и Крестовый перевал в долинный Кавказ ассоциируется с мотивом паломничества/инициации (см. Модебадзе 2009). Таким и предстает перед читателем Кавказ А. С. Пушкина :

*Кавказ подо мною. Один в вышине  
Стою над снегами у края стремнины;  
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,  
Парит неподвижно со мной наравне.  
Отселе я вижу потоков рожденье  
И первое грозных обвалов движенье.*

*Здесь тучи смиренно идут подо мной;  
Сквозь них, низвергаясь шумят водопады;  
Под ними утесов нагие громады;  
Там ниже мох тощий, кустарник сухой;  
А там уже роицы, зеленые сени,  
Где птицы щебечут, где скачут олени.*

*А там уж и люди гнездятся в горах,  
И ползает овцы по злачным стремнинам,  
И пастырь нисходит к веселым долинам,  
Где мчится Арагва в тенистых берегах,  
И нищий наездник таится в ущельи,  
Где Терек играет в свирепом весельи;*

*Играет и воет как зверь молодой,  
Завидевши пищу из клетки железной,  
И бьется о берег в вражде бесполезной  
И лижет утесы голодной волной...  
Вотще! Нет ни пищи ему, ни отрады:  
Теснят его грозно немые громады.*

«Кавказ». (Пушкин 1975-1979: II, 198).

Прежде всего обращает на себя внимание организация художественного пространства текста, его пространственно-временной континуум. Стихотворение вполне может быть интерпретировано как интуитивное прозрение первых минут мироздания.

Одиночество вознесенного *над* Кавказом сродни изначальному, безграничному одиночеству свидетеля акта творения. «*Вышина*» (синоним Небес) – безмерная высота. По своей космической грандиозности два этих понятия с первой же строки воссоздают ауру космогонии, переносят нас в атмосферу библейского «В начале», когда «*сотворил Бог небо и землю. Земля же была безводна и пуста, и тьма над бездною, и дух Божий носился над водою*» – Быт. 1:1. Оттуда, с высоты небес, взирает поэт на мир, простирающийся где-то внизу («*В начале сотворил бог небо и землю... День один*» - Быт.1:1). Иллюзия присутствия у истока первоначала усиливается «*потоков рожденьем*», «*первым грозных обвалов движеньем*». Низвергаясь на «нагие громады утесов» сквозь тучи «шумят водопады» («*И создал бог твердь, и отделил воду, которая под твердью, от воды, которая над твердью... День второй*» - Быт.1:7).

Дистанция между миром и поэтом сравнима лишь с дистанцией между Творцом и твореньем, что полностью соответствует романтическим представлениям о сущности поэзии и значимости поэта-творца («*Парят поэты над землею, // И сыплют на нее цветы, // И водят граций за собою, - // Кругом их носятся мечты // Эфирной, легкой толпою*» - В. Кюхельбекер «Поэты»). Граница между заоблачной высью и земным миром обозначена тучами, которые «*смирненно* идут подо мной», и лишь орел «парит неподвижно со мной *наравне*» (древнейший архетип - символ божества, которое *наравне* с поэтом-провидцем, подчеркивает мистический смысл открывающейся панорамы).

«*А там уже роицы, зеленые сени. // Где птицы щебечут и скачут олени*» («*И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя, дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его на земле... День третий*» - Быт. 1:11).

Взору поэта постепенно открываются все новые и новые картины. Их последовательность точно следует библейскому описанию акта творения. Именно в таком месте, в какой-нибудь укромной мирной долине и должен был находиться мифический Эдем-рай – символ безмятежного счастья. И вот, наконец, *«веселые долины»* – те самые, которые в русской романтической поэзии четко ассоциируются с *«божьем садом»* (М.Лермонтов. «Мцыри»). И именно туда *нисходит* к своим творениям пушкинский *пастырь*.

Тем не менее, это далеко не Рай, не мифический Эдем. Рядом – *«ущелье, где Терек играет в свирепом весельи»*, и где *«нищий наездник таится»*. И темное ущелье уже воспринимается как соответствие таящемуся во тьме Злу – антиподу Бога-творца (и даже *нищий* в таком контексте обретает символическое значение категории нравственной). Образ *ущелья*, как антитезы Небес встречается и в «Монастыре на Казбеке» (*«Туда б, сказав прости ущелью, //Подняться к вольной вышине! //Туда, в заоблачную келью, //в соседство бога скрыться мне!..»* – аллюзия на оппозицию *Преисподняя - Рай*)\*.

В ущелье – Терек, образ которого дополняют детали – он, как *«завидевши пищу из клетки железной» «зверь молодой»*, воеет *«в вражде бесполезной»*. Стремящийся вырваться из плена ущелья Терек предстает аллюзией на Падшего Ангела и разыгравшуюся в Вечности драму: обреченный пребывать во тьме ущелья, рвущийся из заключения на свободу, Терек – прямая проекция проигравшего битву и низвергнутого с Небес величайшего бунтаря во вселенной – Люцифера (*«Вотще! Нет ни пищи ему, ни отрады»*), что также подчеркивает близость к «началу начал». На первый взгляд может создаться впечатление, что подобная интерпретация входит в некоторое противоречие с распространенным мнением о том, что «тема Терека у Пушкина везде звучит как гимн свободы, как прославление борьбы против темных сил, как символ движения и борьбы против самовластия и деспотизма» (Развитие ... 1972: 147). Однако, «Злой Терек», трактуемый, как люциферианская ипостась Зла, также как и сам архетипический образ-символ «Несущего Свет» в философско-эстетической системе романтизма – это все тот же символ непокорности и борьбы.\*\*

Известно, что в черновом варианте стихотворение завершают строки, которые не вошли в окончательный текст:

---

\*. Совершенно однозначно подобная ассоциация, подчеркнутая упоминанием истории грехопадения («с тех пор как мир лишился рая»), обозначена у М.Ю. Лермонтова: «ущелье» (Дарьял) – это «жилище змея» («Демон»).

\*\* О люциферианстве, как выражении протеста против существующего мироустройства, в том числе и о его трансформации в романтическом мироощущении см: Фрер 2000; Рассел 2001; Модебадзе 2001; მთეფანაძე 2001.



*Так буйную вольность законы теснят  
Так дикое племя (под) властью тоскует  
Так ныне безмолвный Кавказ негодует  
Так чуждые силы его тяготят...*  
(Пушкин 1975-1979: II, 581).

Наличие этих строк в конечной редакции сделало бы подобную интерпретацию невозможной. Как отмечает Т.Цявлова, «будь эта строфа дописана и включена в текст – она превратила бы лирическое стихотворение с кавказским пейзажем <...> в стихотворение гражданское, выражающее протест против царского колониализма» (Пушкин 1975-1979: II, 581-582). По поводу того, почему А.С.Пушкин не стал включать эти строки в конечный вариант текста существуют различные мнения. Привлекают внимание рассуждения по этому поводу В.С. Шадури. В частности, исследователь полагает, что у поэта, возможно, имелись «соображения художественного и идейного порядка. В отброшенных строках в слишком голый форме выступала тенденция, как бы нарушавшая художественную цельность произведения» (Шадури 1958: 421). Аналогичного мнения придерживается и И.А. Балашова. Отмечая «следование английскому поэту» и «байроновские интонации» этих строк, по поводу конечного варианта она подчеркивает: «Драматизм итогового обобщения не явлен открыто, он сосредоточен в образе Терека, теснимого «немыми громадами». По закону художественной целостности это связано с представлением темы в первых строках «Кавказа» и развитием ее в дальнейшем повествовании» (Балашова 2004: 151).

Будучи вписаны в контекст реальных событий эпохи, *Кавказ* и *Терек* локализовали бы временные границы художественного пространства стихотворения. Подобной конкретизации поэт предпочел разомкнутость временного континуума и, сохранив лирический план текста, достиг перехода от времени реального (профанного) во время сакральное (священное). Напомним, что «Священное время по своей природе обратимо, в том смысле, что оно буквально является первичным мифическим Временем, преобразованным в настоящее. <...> Священное время может быть возвращено и повторено бесчисленное множество раз. <...> Это в высшей мере онтологическое «парменидово» время: оно всегда равно самому себе, не изменяется и не утекает. <...> Священное – парадоксальным образом предстает как круговое, обратимое и восстанавливаемое, некое мифическое Вечное Настоящее» (Элиаде 2000: 282). Именно в такое «вечное настоящее» начала мироздания и переносит читателя, проявлявший интерес к «тайне

времени», «склонный мыслить широкими временными категориями» (Макогоненко 1969: 469) гений русской поэзии.

В организации художественного пространства стихотворения обращает на себя внимание совмещение пластов ментальной карты (реального *знания* виденного /прочувствованного, осознанного/), непосредственных *впечатлений* и *воображаемого* /ожидаемого/. Попробуем проиллюстрировать это положение.

1. Все, что относится к *ущелью* (Терек, нищий наездник), несомненно, воссоздается в соответствии с реальными впечатлениями, полученными о Кавказе *до того*, как поэт оказывается на Крестовом перевале (во время путешествия по Северному Кавказу и Дарьяльскому ущелью, а также в 1820 г.); основу этого пласта составило *знание реальности*.

2. Основу второго пласта составили *непосредственные впечатления*. Поэт останавливался на Крестовом перевале и наблюдал открывающуюся панораму долин Грузии. На Военно-грузинской дороге существует лишь одно место, откуда это действительно возможно, из этой точки (2392 м) Дарьяльское ущелье и Терек не видны – они остаются *за* Кавказским хребтом, зато при хорошей видимости (отсутствии тумана и низкой облачности) прекрасно просматривается контрастный рельеф и разнообразные ландшафты различных климатических зон этого региона (покрытые вечными снегами горные пики, ледники и лишенные растительности после таяния снегов голые утесы за спиной, альпийское разнотравье вокруг и плодородные долины далеко внизу). Следует отметить, что своей способностью делить окружающую природу на две, контрастирующие друг с другом зоны Крестовый перевал произвел огромное впечатление на поэта: «Мгновенный переход от грозного Кавказа к миловидной Грузии восхитителен. Воздух юга вдруг начинает повевать на путешественника. С высоты Гут-горы открывается Кайшаурская долина с ее обитаемыми скалами, с ее садами, с ее светлой Арагвой, извивающейся как серебристая лента. – и все это в уменьшенном виде, на дне трехверстой пропасти, по которой идет опасная дорога» («Путешествие в Арзрум», гл. I – Пушкин 1975-1979: V, 359).

3. Что же касается *веселых долин и роц, где птицы щебечут, где скачут олени* – эти картины во многом навеяны ожиданием встречи с мифологизированной землей.

Безграничность художественной перспективы соотносима с «вечным настоящим», и все вместе создает художественное пространство, в котором реалии и мистические архетипы сливаются в органическом единстве.

Спуск в реальные долины произведет на поэта совершенно иное впечатление: «Грузинские деревни издали мне казались прекрасными

садами, но, подъезжая к ним видел я несколько бедных сакель, осененных пыльными тополями» («Путешествие в Арзрум», гл. II - Пушкин 1975-1979: V, 366). Последний штрих к картине романтического двоemiрия находим в стихотворении «Монастырь на Казбеке» - «самом спорном стихотворении из кавказского цикла» (Шадури 1958: 430). Совмещение ветхо- и новозаветного символов («*Монастырь за облаками, как в небе реюющий ковчег*») усиливает его основной смысл. Вознесенный в небеса монастырь ассоциируется с ковчегом – так же, как и во времена Потопа, нашедшим прибежище на горной вершине (напомним, что вершины космических гор, поскольку они являются Центром, где проходит Axis Mundi, не подвержены гневу Всевышнего, и их не покрывает водой всемирный потоп). Именно такой горой мыслится Казбек, «царственный шатер» которого «*сияет вечными лучами*», а монастырь-ковчег на его склоне - место спасения (убежище) от бушующих в вечной борьбе вселенских сил (Добра и Зла).

При такой интерпретации становятся понятными и различия в настрое этих двух пушкинских стихотворений. Характерная для «Монастыря на Казбеке» тоска, резко отличается от величавого спокойствия «Кавказа». То, что, в соответствии с эстетическими воззрениями романтиков доступно поэту-творцу (см.: Литературно-критические ... 1978; Русский ... 1974),, недоступно простому смертному. В первом случае Пушкин-поэт вознесен над Кавказом, над миром, и пребывает в сакральном времени. Во втором – он, находясь во времени реальном, как человек, смотрит на него снизу вверх – «находится в том самом «ущелье мрачных скал», которое в его стихах сравнивается с тюрьмой. Из этого «дикого ущелья», где «страшно и скучно», где «тесно и душно», где «солнцу обидно», поэт рвется к лучезарной «вольной вышине», и лишь мечтает о ковчеге и небесной келье «в соседстве бога»...

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Аверинцев 2001:** Аверинцев С.С. Символ, словарь. София-Логос, 2001; [book on-line]. [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/aver/simv.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/simv.php)

**Балашова 2004:** И.А. Балашова. *Романтическая мифология А.С. Пушкина*. Ростов н/Д: Донской издательский дом, 2004, С. 135–152.

**Богомолов 2002:** И.И. Богомолов. *Грузия стала традицией для всей русской поэзии*. Тб., 2002.

**Блок 1963:** А.А.Блок. О романтизме. *А.А. Блок. Собрание соч. в 8 тт, т.6*. М.-Л.: Госуд. изд-во Художественной литературы, 1963.

**Воскресенская 2005:** Воскресенская. *Символизм как мироведение Серебряного века*. М.: Логос, 2005.

**Воркачев 2003:** С.Г.Воркачев. Культурный концепт и значение. *Труды Кубанского государственного технологического университета. Сер. Гуманитарные науки. Т. 17, вып. 2.* Краснодар, 2003. [online]: <http://kubstu.ru/docs/lingvoconcept/meaning.htm>.

**Жирмунский 1996:** В.М. Жирмунский. *Немецкий романтизм и современная мистика.* СПб: Аксиома: Новатор, 1996.

**Литературно-критические ... 1978:** Литературно-критические работы декабристов. М., 1978.

**Лихачев 1993:** Д.С. Лихачев. *Концептосфера русского языка* // ИАН СЛЯ. 1993. Т. 52, № 1.

**Лотман 1998:** Ю.М. Лотман. *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века).* СПб., 1998.

**Макогоненко 1969:** Макогоненко Г. От Фонвизина до Пушкина. М., 1969.

**Модебадзе 2009:** Модебадзе И.И. Символика ущелья /пути/ в кавказском тексте русского романтизма. 2nd International Symposium CONTEMPORARY ISSUES OF LITERARY CRITICISM, Tbilisi, 2009, PP. 66-82.

**Модебадзе 2007а:** Модебадзе И.И. Символизм образов природных стихий в «кавказской» лирике русских романтиков. I International Symposium CONTEMPORARY ISSUES OF LITERARY CRITICISM. Proceedings. Tbilisi: Institute of Literature Press, 2007, PP. 216-229

**Модебадзе 2007б:** Модебадзе И.И. Кавказ (Грузия) и художественно-романтическая картина мироустройства в русской поэзии XIX века. *IV Сургучевские чтения: Локальная литература и мировой литературный процесс.* Сборник материалов Междунар. научно-практ. конф. (14-16 сент. 2007). Ставрополь, 2007, с. 268-273;

**Модебадзе 2001:** Модебадзе И.И. Процесс становления нравственного кодекса советского человека и седьмая заповедь. (На материале русской и грузинской прозы 20-х годов XX века). *Кавказский вестник*, Тб., 2001, №3.

**Пушкин 1975-1979:** А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений в 10 томах.* М.: Художественная литература, 1975-1979.

**Развитие ... 1972:** *Развитие реализма в русской литературе*, т.1. М., 1972.

**Рассел 2001:** Рассел Дж.Б. *Люцифер. Дьявол в средние века.* СПб, 2001.

**Русский ... 1974:** *Русский романтизм.* М., 1974.

**Султанов 2008:** К.К. Султанов. «Кавказский текст» Л. Толстого в онтологическом измерении. *Лев Толстой и мировая литература. Материалы международной конференции.* Тула: «Ясная Поляна», 2008.

**Фрер 2000:** Фрер Жан-Клод. *Сообщества Зла, или Дьявол вчера и сегодня.* М., 2000.

**Шадури 1958:** В.С. Шадури. *Декабристская литература и грузинская общественность.* Тб., 1958.

Элиаде 2000: Элиаде Мирча. *Миф о вечном возвращении*. М., 2000.

მოდებაძე 2001: ირინე მოდებაძე. “ემმაკნი”-ს ცნების ინტერპრეტაციის ისტორიიდან (მენტალობების ტიპოლოგიისათვის). *ლიტერატურული ძიებანი*, XXI, 2001. (Модებაдзе И.И. Из истории интерпретаций персонафикаций Зла. Типология ментальностей. *Литературные изыскания*, XXI, Тб., 2001 – на груз. яз.);

† **ВАЛЕНТИН НИКИТИН**

*журнал «Наука и религия»*

*Российская Федерация, Москва*

### **Религиозно-мистические мотивы в поэзии Николоза Бараташвили: исповедь как путеводитель к Богу**

Должен подчеркнуть в самом начале, что идея нашего доклада **в общих чертах** выражена поэтом-академиком Григолом Абашидзе: «В своих лирических шедеврах Бараташвили словно бы видит незримое, постигает непостижимое. Его стихи напоминают религиозные гимны и песнопения... его поэзия - это молитва, **исповедальный монолог**, словно произнесённый в исповедальной тиши храма» (Абашидзе 1980). С замечательной ясностью сказал об этом профессор Акакий Гацерелия: «Лирика Бараташвили – это **исповедь** человека, который прежде всего углублён в себя» (Гацерелия 1968: 30). Гурам Асатиани назвал поэзию Бараташвили **лирической исповедью**, «передающей самые глубокие и сокровенные движения души» (Асатиани 1975: 67).

Слово «исповедник» (греч. ὁμολογητής, лат. confessor, груз. მობღვაწი) в русском языке обозначает не только человека (обычно мирянина), который исповедуется духовному пастырю, но и самого священнослужителя, который принимает исповедь. Исповедниками также (с древних времён, когда Церковь была гонима) именуют верующих, которые свидетельствуют о своей вере, исповедуют её открыто; такие исповедники вдохновляются обетованием Христа: **«Всякого, кто исповедает Меня пред людьми, того исповедаю и Я пред Отцем Моим Небесным»** (Мф. 10, 32).

Во всех этих аспектах Николоза Бараташвили, на мой взгляд, можно считать исповедником: **исповедальность** – характерная особенность его лирики, её душа, её квинтэссенция. Попробуем охарактеризовать её сущность и её роль, сказать о том, какое достойное художественное воплощение она обрела в творчестве гениального грузинского поэта. Наша «сверхзадача» использовать при этом теологический инструментарий,

сравнительно редко употребляемый литературоведами. Следует отметить, что в русско-грузинских и грузино-русских словарях, издаваемых в период советизации Грузии, мы не найдем ключевых религиозных и церковно-богослужебных терминов, которых сознательно избегали – такова была идеологическая установка в атеистическом государстве. Не найдем и слова «исповедь» (აღსაბრუნებელი) в словаре для школ\*.

Следует различать *исповедь* в религиозном сознании и церковном обиходе как тайнство покаяния и *исповедальность* как феномен поэзии, выражающий экзистенциальный опыт поэта, раскрывающий сокровенную суть его личности. Одни теологи отсылают нас от слова «исповедь» к слову «покаяние» как к синониму, другие разъясняют, что исповедь не сводится лишь к покаянию, отражая жизнь и духовный путь исповедника гораздо более полно, включая его отношение к культуре и социуму. Например, «Исповедь» Блаженного Августина или «Житие протопopa Аввакума».

Исповедальность Николоза Бараташвили была не только актом творческого самовыражения, но и актом самопознания, проникновением в сокровенный смысл своих чувств и мыслей, желаний и устремлений. «*Одиссеей духа, стремившегося к самопознанию*» называл поэзию Бараташвили выдающийся грузинский психолог Димитрий Узнадзе [1886-1950]. – В то же время это был сложнейший путь становления нового эстетического миропонимания, новой поэтической манеры» (Асатиани 1975: 54).

Напряжённый внутренний диалог не только с собой, но и с Самим Богом, помогал постижению своего «истинного я». Этот диалог обрёл блистательное художественное воплощение в форме кристаллизованного монолога как наиболее адекватной формы поэтической исповеди, в которую органично вплелись библейские мотивы и образы, навеянные сетованиями на суетность мира царя Иерусалимского Соломона (автора «Книги Экклезиаста») и религиозно-мистическим пафосом псалмов.

Взять, например, строку Бараташвили из стихотворения «Мерани» «роса небесная меня оплачет»\*\*. В христианской символике *небесная роса* указывает на животворящий дар Святого Духа, благодать Которого способна оживить даже «усохшие» души грешников. Но для этого необходимо покаяние. Этот образ вызывает сложные ассоциации, начиная от Псалтири («роса Ермонская, сходящая на горы Сионские» - Пс. 132,3) и кончая пророчеством Исаяи о воскресении: «Оживут мертвецы Твои, восстанут мертвые тела!.. ибо роса Твоя - роса растений, и земля извергнет

\* Например, в «Русско-грузинском словаре» под редакцией С.Г. Каухчишвили и В.Т. Топурия. (Русско-грузинский... 1940).

\*\* Цит. стихотворение «Мерани» в переводе Б. Пастернака. В переводе И. Тхоржевского (1884 г.): «Возлюбленной лезу – роса небес заменит»

мертвецов» (Ис.26,19). В другом стихотворении, обращаясь к возлюбленной, Бараташвили призывает: «Хочу, чтоб ты была небесною росой,/ Живящей доли, омертвевшие от зноя» (Бараташвили 1968: 12).

Подобные образы осмыслены поэтом в том или ином подобающем «теологическом контексте», свидетельствуя о глубоком знании богословия; они требуют от читателя соответствующего настроения и сосредоточенного (даже молитвенного) восприятия.

Святитель Григорий Богослов учил, что богословствовать можно не всем, а только тем, кто очистил душу от греха, и такой катарсис гораздо важнее, чем само богословие. Взыскав Град Горный, поднимаясь как вдохновенный паломник на Мтацминда\*, Бараташвили тянется мыслью к Богу, в Его «небесный приют» и обретает здесь желанное умиротворение. В напряжённом творческом предстоянии на Святой Горе, у храма во имя святого Давида Гареджийского, соприкоснувшись с литургическим временем, поэт обретает поистине благодатный дар молитвы. Этот дар с ним повсюду, “где рвётся мысль под купол небосвода”, где можно уединиться, сосредоточиться и помолиться, и даже в безлюдной пустыне, где незримо присутствуют ангелы.

«Я храм нашёл в песках. Средь тьмы  
Лампада вечная мерцала,  
Несли Давидовы псалмы,  
И били ангелы в кимвалы»

пер. Бориса Пастернака (Зов Алазани. 2013: 52).

Ибо истинная поэзия неизбежно стремится перейти в молитву, в то же время оставаясь на некоей незримой, очень тонкой грани, по эту сторону земного бытия. Такая поэзия - свидетельство личного исповедничества, она помогает идти в храм Божий даже людям, далеким от Церкви. Такая поэзия может выступать в роли духовного наставника и подводить к крещенской купели, быть путеводителем к Богу. «Ревнуйте о дарах больших, и я покажу вам путь еще превосходнейший» (1Кор.12:31), - назидает апостол Павел, помня об откровении Христа: «ибо Я есмь путь, истина и жизнь» (Ин.14:6). Именно такова поэзия Николоза Бараташвили, достаточно вспомнить его дивное стихотворение „ცოლს ვუცხლ“ («Неба цвет»), ставшее знаменитым в России благодаря блистательному переводу Бориса Пастернака.

Говоря об исповедальности поэзии Бараташвили, следует подчеркнуть, что в ней ощутимо и живое биение сердца, и нервный трепет ума, порой блуждающего в потёмках, доступного искушениям. Романтик-визионер, с

---

\* Мтацминда (груз. მთაწმინდა - Святая гора) - символ Тбилиси, часть Триалетского хребта на правом берегу реки Куры (груз. მტკვარი), доминирующая над окружающими возвышенностями.

юных лет склонный к духовным созерцаниям и мистическим переживаниям, он любил бродить в лунные ночи по тбилиским кладбищам, предвосхищая своего гениального собрата Терентия Гранели.

Мудрость древних гласит: *memento mori*; *память смертная* является христианской добродетелью; в то же время сказано в Писании «последний враг истребится – смерть» (1 Кор. 15, 26). Противоречивое отношение к смерти – источник трагических переживаний поэта, порождающих чувство безысходности. В одном из писем к своему дяде Григолу Орбелиани Бараташвили горестно напроорочил (в 1841 году): „Человеку, научившемуся игре на чонгури после 30-летнего возраста, придётся играть...на том свете“. В мятушемся сознании поэта возникают тревожные мысли не только о смертности людей, каждый из которых является «рабом бытия мгновенным», но и о смертности вселенной, о её гибели в грядущем. Угроза глобальной космической катастрофы как Апокалипсиса, предвещённого Тайнозрителем - апостолом Иоанном Богословом - создает некий «эсхатологический фон» в исповедальных стихах Бараташвили (например, в «Сумерках на Мтацминда»). Беспокойная и пытливая совесть поэта не утаивает грехов и прегрешений, помогает преодолеть малодушие, а порой и маловерие. Голос совести в музыке его стихов звучит как изумительный лейтмотив. Поэт исповедуется и взволнованно делится сокровищами своей исповеди и молитвы, и всё это достойно «резонирует» с «Чинопоследованием исповеди», принятом Церковью\*. Кажется порой, что поэт готов исповедоваться даже стихиям природы, как это принято у старообрядцев-беспоповцев, исповедующихся «матери-сырой земле» (и нашло отражение в русском фольклоре) – (см.: Смирнов 1914; Соболев 1914; Толстой 1878):

«Лишь звёздам, спутникам моим, поведаю я тайну моего сердца!»  
«Мерани» (Бараташвили 1968: 48).

«Я к звёздам неба в подданство впишусь...  
И исповедуюсь морскому шуму»  
. «Мерани», пер. Б.Пастернака (Зов Алазани. 2013:54).

Императивность совести не ощущается верующими людьми как нарушение свободы волеизъявления, поскольку совесть («со-весть») осознается как весть Свыше, как голос Самого Бога. Ограничивая тягу человека ко греху, именно совесть помогает созиданию праведной жизни и обретению истинной свободы – свободы в Боге. Речь идёт, разумеется, не о «свободе совести» в юридическом её понимании.

---

\* «Согрешили маловерием, неверием, сомнением, колебанием в вере [...], самомнением и вольным мнением, суеверием, гаданием, самонадеянностью, нерадением...». (Исповедание грехов мирян. - Чинопоследование ... 2016: 15-25; цит.с.16).



Ещё Платон различал в бессмертной душе человека три начала: разумное, волевое и чувственное («Государство», 439d), и это понимание было унаследовано учителями Церкви - преподобным Максимом Исповедником, а также святыми отцами-каппадокийцами. Совесть по Платону связана с разумным началом, ибо именно оно «разбирается в том, что лучше, а что хуже», «знает доброе и злое» («Государство», 441c). Апостол Павел «заимствовал термин «совесть» из античной культуры и связал понятие совести «с верой, любовью и действием Святого Духа в жизни отдельного человека» (Архимандрит Платон 1994: 70-71).

В святоотеческих творениях, с которыми в той или иной мере был знаком Бараташвили, изучая Закон Божий\* в отрочестве и юности, совесть рассматривается как неотъемлемое достоинство нравственного сознания, залог духовной целостности человеческой личности. Олицетворением совести является Ангел-Хранитель. Ориген высказал предположение, что ангел-хранитель может быть отнят Богом, если человек пренебрегает голосом совести и заглушает трепет своего сердца («О Началах», 2,10,7 - Ориген 2007: 173). Ибо сердце согласно Священному Писанию является органом Богопознания. Царь Соломон зывал к Богу: «Дай же рабу твоему сердце разумное, чтобы... различать добро и зло» (3 Цар.3,9). Вот почему поэт как истинный богослов называет Бога «сердцеведом» (в стихотворении «Моя молитва»), а в другом стихотворении («Вытру слёзы») восклицает:

«Пламя сердца, как ладан кадила,  
Не шадя своих сил, разожгу» (Зов Алазани. 2013: 55).

Для Бараташвили ум и сердце существуют как бы в некоем мистическом единстве, *нераздельно и неслиянно*. Осмелюсь предложить такую формулировку. Поэт выходит из безмолвия и вдохновенно творит свои духоносные стихи, подобно тому, как исихасты творят «умную молитву».

До грехопадения человек действовал в мире сообразно своей природе и был свободен от выбора, от склонения в ту или иную сторону. Праотец Адам пал по наущению диавола: *«Адам наказан был, огнём играя»* - пишет Бараташвили. Нашёптывания лукавого с тех пор искушают каждого смертного... Не избежал этих искушений и поэт, порой воспринимавший совесть не только как весть и голос Свыше, от Бога, но и как проявление человеческой природы, естественный модус бытия. С инспирацией супостата связаны inferнальные мотивы, от которых не свободны были и его собратья, близкие по духу, а именно европейские романтики XIX века - Вордсворт, Ламартин, Кольридж, Леопарди, наконец, Джордж Байрон.

---

\* Н. Бараташвили в 1835 г. окончил Тифлисское Благородное училище, где на высоком европейском уровне преподавали Закон Божий и древние языки.

Напрашиваются, конечно, и параллели с Михаилом Лермонтовым – грузинским Бараташвили, которые будут вполне уместны; удивительно, что оба великих поэта жили всего 27 лет!..

Отпадший от Бога человек бывает наказан (или вразумлён) ослеплением или оцепенением сердца (Втор. 28, 28). Для поэта такое состояние было бы катастрофой!.. Инстинктивно и интуитивно чувствуя это, Бараташвили усилием неомрачённой совести и разумной воли сознательно левитирует к Богу. Для него совесть не только исповедник, но и глашатай, не только путеводитель, но и вожатый. Образно выражаясь, это непогрешимый камертон искренности. Поэты-исповедники, «вестники миров иных» (выражение Даниила Андреева), глашатаи духовных истин, являют собой истинный «апостолат мирян», обретают по милости Божией дар вещания Богодухновенным художественным словом, речью самого высокого, можно сказать, высоковольтного напряжения. Благодаря чему рождаются шедевры. Все стихи Бараташвили – подлинные шедевры. Создав образцы медитативных стихов, поражающих философской глубиной и вместе с тем очаровательно музыкальных, поэт обновил поэтику грузинского стиха.

Исповедальность Бараташвили «обезоруживает» читателя благодаря своей абсолютной искренности. Искренность и исповедальность в его стихах – синонимы, это две стороны одной медали, две линзы у телескопа, две стороны одной мета-физической реальности. Но хотя искренность его безмерна, в исповеди поэта могут быть известные пробелы. Сам Бараташвили называет их «умолчаниями» и просит у Господа в стихотворении «Моя молитва» («ჩემი ლოცვა», 1840):

«Мои нечаянные умолчания  
В молитвы мне по благодати зачти» (пер. Б. Пастернака).

В подстрочнике:

«О сердцевед, Тебе ясна глубь сердца моего ,  
Так зачти мне и молчание моё за молитву, Тебе  
возносимую!»  
(Бараташвили 1968: 32)

«Сочти ж молитвой Ты молчание моё!»  
пер. В. Гаприндашвили (Бараташвили 1922: 39)

Стихотворение Бараташвили «Странник и гиацинт» по своей структуре и сути - это не просто диалог, это исповедь гиацинта, которую принимает странник, задавая вопросы цветку. И оказывается, что в исповеди гиацинта поэт рассказал о себе:

«Гиацинт, ты напомнил другой мне цветок.  
Тот цветок мой ещё не изведанный жребий»  
(Бараташвили 1967).

Удивительно трогательна и волнительна элегическая тональность стихотворения «Сумерки на Мтацминда»! Поэт чрезвычайно чутко прислушивается к малейшим движениям в природе и всеми фибрами души ощущает свою органическую связь с ними, предвосхищая тютчевское «всё во мне, и я во всём»\*. Бараташвили знает, что подлинная красота и в природе, и в человеческом сообществе одухотворена и духоносна:

«И к этой красоте, как к силе горней,  
В нас вечная любовь заронена»  
«Мужское отрезвление – не измена»  
(Зов Алазани 2013: 53-54).

Вот почему он хотел бы сохранить верность идеалу самой возвышенной платонической любви, любви не от мира сего, достойной запечатлеться в молитвах:

«Моя любовь другого крова,  
Где прах бы я от ног отряс  
И тихо помолился снова»  
«Я храм нашёл в песках» (Зов Алазани 2013: 53).

Но поэт признается, «как на духу», как в самой чистосердечной исповеди, что его сердце пронзила острая боль, что он испытал разочарование в любви - вследствие роковой измены - и страдает от неприкаянного одиночества, чувствуя себя осиротевшим и безродным:

«Ах, одиночество души такое бремя!»  
«Одиночество». Пер. В. Гаприндашвили.  
(Бараташвили 1922: 38)

Дискурс сознания в поэтическом мире Бараташвили позволяет считать, что его «мета-сюжет» содержит важные элементы христианской антропологии, в основании которой лежит дихотомия «душа - тело». Образ души можно предположительно соотнести не только с магистральной

---

\* Цит. стихотворение Ф.И. Тютчева «Тени сизые смешались...» (Тютчев. 1965: 75).

идеей сотворения человека по образу и подобию Самого Бога-Творца, но и с периферийными теологическими мнениями, в частности, с идеей реинкарнации, которая в раннем христианстве именовалась *предсуществованием души*. Её излагал и последовательно развивал Ориген\*.

«Люблю младенца лепет из пелёнок,  
**Как с неба на землю упавший дух**  
«Младенец», пер. Б. Пастернака  
(Зов Алазани. 2013: 51).

В концовке этого стихотворения поэт называет младенца «миров переселенцем», что даёт некоторые основания предполагать: здесь имплицитно содержится намёк на идею предсуществования. Она же связана с представлением о потустороннем существовании *душ развоплощённых*, о возможности их духовной эволюции за гранью земного бытия и о возможности загробной встречи родственных душ:

«Я верую: моя кончина —  
Переселенье в мир иной.  
Уверившись, как я невинна,  
Ты в небе встретишься со мной» -

такие слова влагает поэт в уста своей героини Кетеваны (стихотворение «Кетевана» в пер. Б. Пастернака - Зов Алазани. 2013: 47).

Бараташвили был твёрдо уверен, что людям даётся благодать Свыше наиболее очевидным образом в чувстве любви; он это чувствовал и ощущал всеми фибрами души и сумел неподражаемо эмоционально выразить:

«Когда мы рядом, в необъятной  
Вселенной, — рай ни дать ни взять.  
Люблю, люблю, как благодать,  
Лучистый взгляд твой беззакатный»  
(Литературный... 2011)

Но любви, божественной по своей природе, противостоят зависть, ненависть и зло, источником которых является супостат Бога - диавол. Злой дух, обладающий «магической силой», «тревожит бедный ум», омрачает

---

\* Хотя идея предсуществования душ и отвергнута Церковью (впрочем, текста её осуждения на V-ом Вселенском Соборе не сохранилось), Ориген считается великим христианским мыслителем, “отцом отцов”.

«светлую веру первоначальных лет», порождает сомнения в бытии Творца, «ранит душу неверием» и делает человека несчастным... Поэт это ясно понимает и стремился преодолеть влияние inferнальных сил. Отсюда его страстное восклицание:

«Исчезни дух тоски, мой соблазнитель тёмный!»  
(Бараташвили 1922: 51)

«Чей это странный голос внутри?» - вопрошает Бараташвили в стихотворении «Таинственный голос» (1836 г.) - то ли ангела-хранителя, то ли демона-искусителя? Вспоминается «демон» (*даймонион*) Сократа. Платон считал его проявлением предчувствия или некоего интуитивного «шестого чувства». «Странный голос» этот можно интерпретировать не только как метафору или аллереорию, но и как голос собственной совести, который пытаются заглушить нашёптывания змия-искусителя, уводящего с пути спасения. Бараташвили ясно это сознаёт, готов поведать всё на исповеди, облегчить свою душу покаянием и следовать своему высокому предназначению, ведущему к Богу.

В поэме «Судьба Грузии» поэт стремится раскрыть Божественный замысел уже не только о себе, но и о своей Родине, земном уделе Царицы Небесной. Ему удалось сказать поистине пророческое слово о судьбоносной истории героического грузинского народа, почтенного пред Господом своим удивительным христолобием. И сделать это с необоримой верой в Провидение Божие, с глубоким проникновением в суть изображаемых исторических событий. Как это доступно видному философу, каким был его учитель Соломон Додашвили (1805-1836). Как это было свойственно царю Ираклию II, герою поэмы, начинающейся с царской исповеди-молитвы:

«Господи, спаси и дай победу!  
Свой народ тебе я предаю... »!  
(Мир поэзии... 26 [online]).

На тернистом пути к Богу душа поэта прошла сквозь горнило испытаний и очистилась подобно слитку золота. В опыте страданий он постиг, что *сила Божия в немощи совершается* (2 Кор.13,4), что *Бог не есть Бог мёртвых, но Бог живых, ибо у Него все живы* (Лк. 20,38), что между живыми и усопшими возможно духовное общение, благодаря таинству наших молитв, хранящих и лелеющих память об усопших:

«Спите мирно, тени! Всё равно  
Слух о вас лелеет провиденье.  
Вам истлеть бесследно не дано.

Вечно живо, цело и сохранны,  
Что в веках оставило печать...»  
из поэмы «Судьба Грузии» (Мир поэзии...27 [online])

Следует добавить и подчеркнуть, что Бараташвили удалось преодолеть уныние и разрешить трагический конфликт с действительностью, утверждая веру в высший смысл бытия, в торжество разума, добра и справедливости - благодаря православной вере и своей традиционно-семейной (с детских лет) воцерковлённости. Таинство его крещения ещё во младенчестве в Анчисхатском храме Тбилиси совершил протоиерей Димитрий Алекси-Месхишвили [აღიგებო-მცხობვილები], достойный представитель знатного рода грузинских каллиграфов и художников, неутомимых переписчиков Евангелия и богослужебных книг. Уместно будет вспомнить, что одним из именитых пращуров поэта был Святейший и Блаженнейший Католикос-Патриарх Грузии Бесарион (Виссарион) Орбелиани (1724-1737).

В советский период, в условиях жесткой атеистической цензуры называя Бараташвили «великим реалистом», Борис Пастернак сумел сказать о том, что поэт обладал секретом «магического чтения мыслей на расстоянии». Полагаю, что в наше время мы с полным основанием можем говорить о *мистическом реализме* поэта (выражение В.Н.), что подразумевает и наличие у него пророческой харизмы. Пророчество Бараташвили наиболее ясно и с неотразимой силой воплотился в его исповедальном шедевре - стихотворении «Мерани» (1842). “მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა, ვამცნო გულისა მე საიდუმლო” – «Лишь звёздам, спутникам моим, поведаю я тайну моего сердца!» - восклицает поэт (цит. подстрочник «Мерани», 4 строка 3 строфы). «*Спутникам, вам, звёздам одним, исповеди я прошепчу тайное слово!*» – с проникновением в глубинный смысл этого текста перефразировал подстрочник Владимир Саришвили. Ибо слово საიდუმლო (тайна), звуча в «Херувимской песне» в начале «Литургии верных», когда открываются царские врата в храме, по своему сакральному смыслу подразумевает тайну исповеди, которой делятся богомольцы, таинственно изображающие херувимов во время Богослужения и открывающие свои сердца Пресвятой Троице.

Лирический герой стихотворения летит на своём крылатом коне *Мерани* (в груз. мифологии аналог др. греч. Пегаса) в невиданную и неведомую даль, в своё тридевятое царство - наперекор фатуму: «Я слаб, но я не раб судьбы своей», утверждает поэт. Это порыв свободолобивого духа, готового к самопожертвованию ради высокой идеи!.. «Путь борьбы с судьбой есть путь преодоления безнадежности, усталости, страха смерти» (Л.Каландадзе - Бараташвили 1967); это путь к Богу!..

Символика «Мерани» чрезвычайно многозначна. Пегас вознесся на Олимп, где доставлял Зевсу молнии. В Ветхом Завете конь олицетворяет

послушание высшей мудрости: Господь «вёл их чрез бездны, как коня по степи, и они не спотыкались» (Ис. 63, 13). Илья Пророк вознесся на Небо на колеснице, запряженной огненным конём (4-я книга Царств, 2, 11). В период раннего христианства высеченные в древнеримских катакомбах изображения коней символизировали мимолетность жизни, были атрибутом ангелов (достаточно вспомнить всадников Апокалипсиса). В средние века в Грузии и Армении было принято устанавливать надгробья в виде скульптуры коня (см.: Голан 1994: 50). К тому времени в христианском искусстве конь стал эмблемой мужества, благородства и верности. Покровитель Грузии святой Георгий Победоносец изображается на иконах как всадник, попирающий дракона.

Всадник в стихотворении Бараташвили как бы сливается с конём и мог бы уподобиться кентавру, если бы не рыцарская воля всадника, умело направляющего бег и полёт коня. Как и вся поэзия Бараташвили, здесь не только отзвуки гордого национального самосознания и свободолюбивого патриотизма. Здесь и философия, и религия, и метафизика, и мистика. «Я к звёздам неба в подданство впишусь» - предрекал поэт, и это ему удалось - он стал служителем Вечности.

«Мчись, Мерани, вперёд, за пределы судьбы меня вынеси» (пер. Беллы Ахмадулиной - Поэзия ... 2007: 15) - вот лейтмотив в религиозно-мистических мотивах великого поэта. Выйти же за пределы судьбы, преодолеть её узы, победить закон кармы – это и означает обрести свободу, которая превыше всего, свободу в Боге. В этом непреходящее значение творчества Бараташвили. Его поэзия бесценна для современников и потомков, сочетая в себе откровение исключительно пронизательного харизматического ума и горячую исповедь пламенеющего сердца.

В заключение позвольте прочитать своё стихотворение, посвященное памяти Николоза Бараташвили:

*Теперь ты в памяти народа,  
В цепной реакции цитат! -  
Над городом надгробье гордое,  
И цоколь в царственных цветах...  
Но мне ль не верить эху версий,  
Как на распутье трёх дорог  
Ты был и бедственно безвестен  
И одиозно одинок?  
Аристократ и рыцарь духа,  
Презрел браваду, толк вояк...  
Тебе претила показуха,  
И пафос правды не иссяк!  
В любви был верен слову чести,*

*Лампаду дивную возжѣг...  
Твой стих восходит в поднебесье,  
Объемля запад и восток!  
Стихом в эфес десница вжата,  
В стигматах инока ладонь...  
Летит с восхода до заката  
Святой мечты крылатый конь!  
Хоть следом тень - орёл двуглавый  
Взметнул державные крыла,  
Поэт - не данник ратной славы,  
Тебя любовь превознесла!..  
Не устрашит зловеций ворон  
Ни седока, и ни коня!  
Герой – воитель славы горней,  
Она на острие копья!  
Вперѣд! - на зов священной брани,  
Привстав на рифмах-стременах!  
Вперѣд! – лети стрелой Мерани  
И с ветром слившись впопыхах...  
Утихнет времени ненастье,  
Вдруг распахнѣтся окоём,  
И Грузии прозреешь счастье,  
Боясь отчаиваться в нём...*

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Абашидзе 1980:** Григол Абашидзе. *Грузинские романтики. Александр Чавчавадзе, Григол Орбелиани, Николоз Бараташвили, Вахтанг Орбелиани.* Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1980.

**Архимандрит Платон 1994:** Архимандрит Платон (Игумнов). *Православное нравственное богословие.* Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1994.

**Асатиани 1975:** Гурам Асатиани. «Мерани» и его автор. *О творчестве Николоза Бараташвили.* М.: Худож. лит., 1975.

**Бараташвили 1968:** *Николоз Бараташвили. Стихотворения.* Подстрочный пер. с груз. яз. А.Абашели, Мариджан, К. Надирадзе. Ред. А.Беставашвили. Тбилиси: Мерани, 1968.

**Бараташвили 1967:** *Николоз Бараташвили. Лирика. Судьба Грузии.* Пер. с груз. Б. Пастернака и М. Лозинского. Вступ. статья Л. Каландадзе. М.: Худож. литература, 1967.

**Бараташвили 1922:** *Николай Бараташвили. Стихотворения.* Переводы и редакция Валериана Гаприндашвили. Тифлис, 1922

**Гацерелия 1968:** А.К. Гацерелия. *Николоз Бараташвили. Краткий очерк жизни и творчества.* Тбилиси: Мерани, 1968.



**Голан 1994:** Ариэль Голан. *Миф и символ*. 2-е изд. Иерусалим, «ТАРБУТ» - М., «РУССЛИТ», 1994.

**Зов Алазани. 2013:** *Зов Алазани. Шедевры грузинской поэзии в переводах русских поэтов*. М., 2013.

**Литературный... 2011:** *Литературный портал Российского союза писателей «Стихи. ру»*. [online]. <http://www.stihi.ru/2011/11/15/10533>.

**Мир поэзии...** [online]: *Мир поэзии. Литературный портал. Николоз Бараташвили*. [online]. <http://mirpoeziyit.ru/books/5574>

**Ориген 2007:** Ориген. *О началах*. Пер. с лат. и греч. Сергиев Посад, 2007.

**Поэзия ... 2007:** *Поэзия народов Кавказа в переводах Беллы Ахмадулиной*. М.: Дедалус, 2007.

**Русско-грузинский... 1940:** *Русско-грузинский словарь* /под редакцией С.Г. Каухчишвили и В.Т. Топурия. Тбилиси: Гос.изд-во Грузинской ССР, научно-педагогический сектор, 1940.

**Смирнов 1914:** *Исповедь земле* // Смирнов С. *Древнерусский духовник*. М., 1914.

**Соболев 1914:** Соболев А.Н. *Обряд прощания с землей перед исповедью, заговоры и духовные стихи*. Владимир, 1914.

**Толстой 1878:** Толстой Н.И. *Покаяние земле* (Этнолингвистическая заметка). *Русская речь*. 1988. № 5.

**Тютчев. 1965:** Ф.И. Тютчев. *Лирика. Т.1*. М.: Наука, 1965.

**Чинопоследование ... 2016:** *Чинопоследование исповеди*. Свято-Троице-Сергиева Лавра, 2016.

## TAMAR NUTSUBIDZE

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### The Concept of a *Wanderer* (“*Mtsiri*”) in Baratashvili’s Poetry

Though Baratashvili’s poems do not contain the word *Wanderer* the motive of the Romantic *Wanderer* in his poems “*Merani*”, “*Hyacinth and Wanderer*”, “*My Pray*”, “*I Have Found a Real Church*” is expressed by the specific character of lyrical “*I*” and such images as the biblical *sojourner* and the *Prodigal Son*. The characteristic and distinctive feature of his *Wanderer* alienated in his native geographical and social environment is a spiritual search. The *Wanderer* in “*Merani*” is a personality obsessed not with rationalistic ideas but with a desire to overstep “the bounds of fate” and to approve his will: “Only the heavenly stars above my open heart will see”. Unlike the protagonist of “*Merani*” the *Wanderer* of “*My Pray*” is not an anarchist rebel but the *Prodigal Son* seeking reconciliation with God.

**Key words:** “*Mtsiri*”, “*Merani*”, *Concept*, *Romantizmi*.

## თამარ ნუცუბიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### „მწირის“ კონცეპტი ნ. ბარათაშვილის ლირიკაში

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში ლირიკული სუბიექტი საკმაოდ დიდი მრავალფეროვნებით ხასიათდება. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ იგი ღიად არ ჩანს ბალადური ტიპის ლექსში „ქეთევან“; დიალოგის სახით ვლინდება ლექსში „სუბული და მწირი“; ლექსში „მერანი“ ამბოხის სახით წარმოსგება, ლექსში „ჩემი ლოცვა“ – ძე შეცდომილად, ხოლო ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირას“ – სრულიად საპირისპირო სუბიექტად.

ამჯერად გვინდა საგანგებოდ შევჩერდეთ ისეთ იმ შემთხვევებზე, როდესაც ბარათაშვილის ლირიკული „მე“ თავის თავს მგზავრად, მწირად მოიაზრებს.

მგზავრი რომანტიკული ლიტერატურის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურაა, თუმცა აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ მგზავრი როგორც პროტაგონისტი, ცხადია, რომანტიზმის აღმოჩენა არაა. გილგამეშის, ოდისევსის, „ღვთაებრივი კომედიისა“ თუ სტერნის „სენტიმენტალური მოგზაურობის“ და სხვა ეპიკური თუ ლირიკული თხზულების სახით მას ყოველთვის დიდი ადგილი ეკავა ლიტერატურასა და ზეპირსიტყვიერებაში. მაგრამ მგზავრმა როგორც ლირიკულმა გმირმა და მგზავრობის მოტივმა რომანტიკოსთა შემოქმედებაში სრულიად ახალი ფუნქცია და მნიშვნელობა შეიძინა.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ პოსტრომანტიკულ, ანუ რეალიზმის ხანის ლიტერატურაში, რომანტიზმისაგან განსხვავებით, მგზავრი იდეოლოგიურად უფრო მიზანდასახული, საზოგადოების აქტუალური პრობლემებით დაიტერესებული პიროვნების სახეს ღებულობს (ჰაინეს „მგზავრობა ჰარცში“, ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“ და სხვ.).

როგორც ამ საკითხის მკვლევარნი მიუთითებენ, მგზავრის უძველესი ტრადიციული ფიგურის დამკვიდრებას რომანტიკოსთა ნაწარმოებებში მძლავრი ბიძგი მისცა გოეთეს ლირიკამ, კერძოდ, მისმა ცნობილმა ლექსებმა „მგზავრის ღამეული სიმღერა“ („Wandrer's Nachtlied“, 1780), „მგზავრის სიმღერა ქარიშხალში“ და რომანმა „ვილჰელმ მაისტერის მგზავრობის წლები“.

რომანტიკულ პოეზიაში მგზავრის ფიგურა და მგზავრობის მოტივი ხშირად შეთავსებულია ისეთ მოტივებთან, როგორიცაა დევნილობა და უსამშობლობა. მგზავრი ბაირონის თავისებურ „ორეულად“ გვევ-

ლინება მის ლირიკულ პოემაში “ჩაილდ ჰაროლდის პილიგრიმოზა”. მგზავრს უწოდებს ბაირონი თავის თავს ლექსში “ერთი ქალბატონისადმი მიწერილი სტანსები ინგლისიდან გამგზავრებისას”: “მე მგზავრი ვარ, მაგრამ რომელ ქვეყანაში დაიღვრება ცრემლები ჩემთვის?...”. ასევე, ბაირონის კვალად, მგზავრად მოიაზრებს თავის თავს ლერმონტოვი: “არა, მე ბაირონი არ ვარ, მე სხვა ვარ, ჯერ კიდევ უცნობი რჩეული, მასავით სოფლისგან დევნილი მგზავრი, მაგრამ რუსული სულით”. ლექსში “ლოცვა” ლერმონტოვი არა თავისი თავისათვის, არა მიუსაფარი მგზავრისათვის ლოცულობს: “არა ჩემი ვერანი სულისთვის, არამედ მგზავრის, ეულად შთენილი მგავრის სულისთვის ვლოცულობ”. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ რომანტიკული მგზავრის ისეთი ნიმუშები, როგორებიცაა უილიამ უორდსუორთის ლექსი “მე ღრუბელივით ვმოგზაურობდი” (“I Wandered Lonely as a Cloud”), პუშკინის “მგზავრი” (“Странник”) და ტიუტჩევის ამავე სახელწოდების მქონე ლექსი. რომანტიკულ ფერწერაში მგზავრის ფიგურის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშია გერმანელი ფერმწერის – კასპარ ფრიდრიხის სურათი “მგზავრი ნისლის ზღვაზე”, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818).

ცხადია, არის რომანტიკული პოეზის მრავალი ისეთი ნიმუში, რომელთა სათაურსა და ძირითად ტექსტში არ გვხვდება თვითონ სიტყვა “მგზავრი” და მისი სინონიმები, მაგრამ ნაწარმოების პროტაგონისტი თუ ლირიკული სუბიექტი მგზავრად აღიქმება. მაგალითად, ასეთი შემთხვევის მონმენი ვართ უორდსუორთის ვრცელ ლექსში “გასეირნება” (“Excursion”), და კოლრიჯის პოემაში “მოხუცი ზღვაოსანი” (“The Rime of the Ancient Mariner”), რომელიც, როგორც ამ ბალადის მიმომხილველები აღნიშნავენ, მგზავრის ერთ-ერთი ნაირსახეობის – აგასფერის, ანუ მარადიული ურიის ასოციაციებს აღძრავს. არ ხმარობს სიტყვას “მგზავრი” ან მის სინონიმებს ნოვალისი თავის რომანში – “ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი” (1802), მაგრამ რეალურად მისი პროტაგონისტი ცისფერი ყვავილის, იდეალისა და ცხოვრების აზრის მაძიებელი მგზავრია. იგივე შეგვიძლია ვთქვათ ბარათაშვილის ლექსზე “მერანი” და პოლონელი რომანტიკოსი პოეტის – ადამ მიცკევიჩის ლექსზე “ფარისი”, რომელთა სათაურები მხოლოდ ნაწილობრივ მიგვანიშნებენ მგზავრის მოტივზე. “მერანი”-ს ლირიკული “მე” ის ბაირონისებური რომანტიკული მგზავრია, რომლისთვისაც მთავარია არა განმანათლებლობის ეპოქისათვის დამახასიათებელი კეთიგონიერება, არამედ საკუთარი ნების დამკვიდრება, რაც თავისებურად მჟღავნდება ლირიკული სუბიექტის – მემამბოხე მგზავრის – ამ სიტყვებში: “მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა, ვამცნო გულისა მე საიდუმლო!”

მართალია, რომანტიკოსთა შემოქმედებაში მგზავრი მრავალი იერ-სახითა და სხვადასხვა წახნაგით გვევლინება, მაგრამ უმეტესწილად სულიერად და ფიზიკურად მარტოხელა, მიუსაფარი, საზოგადოებისაგან განდგომილი სუბიექტია, თავისავე სამშობლოში გაუცხოებული ან, ზოგჯერ უცხო მხარედან მოსული პიროვნებაა, ზოგჯერ პილიგრიმია, ზოგჯერ ძე შეცდომილია, ზოგჯერ რამე მიზნით ან უმიზნოდ მოხეტიალე პიროვნებაა. რომანტიკოსთა შემოქმედებაში მგზავრის მიზანია არა სინამდვილის რაციონალური წვდომა და გააზრება, არამედ თვით-შემეცნება, ბუნებასთან ან უფალთან თანაზიარობა, სულის უღრმესი შრეების წვდომა და იდეალის ძიება.

მგზავრის ფიგურა გერმანულ და ინგლისურ ლიტერატურაში ხშირად აღინიშნება სიტყვით – Wanderer, რომელიც გამოიხატება აგრეთვე სხვადასხვა სინონიმებით: პილიგრიმი, მოხეტიალე; რუსულ რომანტიკულ პოეზიაში – სიტყვებით “Странник” და “Путник”. ქართველ რომანტიკოსებთან სიტყვა “მგზავრი” არ გვხვდება. თვით გოეთეს ცნობილი ლექსის გრიგოლ ორბელიანისეულ თარგმანს, ამ ლექსის რუსული წყაროს – ლერმონტოვის “Горные вершины”-ის კვალად სათაურად აქვს არა “მგზავრის ღამეული სიმღერა”-ს, არამედ “მთანი მალაღნი”.

რომანტიკული მგზავრის ფიგურა ბარათაშვილის ლირიკაში გამოიხატება სიტყვებით “მხედარი” (“მერანი”), “ძე შეცდომილი” ლექსში “ჩემი ლოცვა” (“ღმერთო მამაო, მომიხილე ძე შეცდომილი”) და “მწირი” ლექსებში “ვპოვე ტაძარი” (“მწირი სოფლისა, დამამკვრალი მისითა ლელვით”, “და დავალ სოფლად ისევ მწირი, მიუსაფარი”) და “სუმბული და მწირი”.

ლექსში “ჩემი ლოცვა” მგზავრის ფიგურა – “ძე შეცდომილი” დამატებით კონოტაციებს იძენს “ბიბლიის” ინტერტექსტიდან, კერძოდ, “ლუკას სახარების” ცნობილი იგავიდან (ლუკა 15, 3-7). აქ პოეტი თავის თავს “ახალი სახარების” ძე შეცდომილთან აიგივებს და მონანიებული ბრუნდება “შინ” ამ სიტყვის ფართო გაგებით – ბრუნდება უფალთან და მის სასუფეველში.

ასევე ბიბლიური კონოტაციებითაა აღბეჭდილი მგზავრის ბარათაშვილისეული ვარიანტი – მწირი – ლექსებში “ვპოვე ტაძარი” და “სუმბული და მწირი”.

“ვპოვე ტაძარს” ლირიკული სუბიექტი – “მწირი სოფლისა” – რომანტიკული მგზავრია, რომლის დამხასიათებელი თვისებაა იდეალის ძიება, რაც უმეტესწილად მარცხით მთავრდება. სულხან-საბა “მწირს” ასე განმარტავს: “უცხო ვინმე უცხოთა ადგილსა იმყოფებოდეს და გამოიზარდებოდეს, გინა სულსა ზრდიდეს და წმინდათა ადგილსა მოილოცვიდეს”. “ბიბლიის” “მეორე რჯულში” ვკითხულობთ: “თქვენც

მწირო იყვენით ქვეყანასა მას ეგვიპტისასა”. “ბიბლიის” თანამედროვე რუსულ ტექსტში “მწირო” წარმოდგენილია სიტყვით “пришелец”, ინგლისურ ტექსტში სიტყვით “sojourner”.

მართალია, მოგვიანებით “მწირომა” უხარისხო მონაზონის, მორჩილის მნიშვნელობაც შეიძინა (გავიხსენოთ, მაგალითად, ილიას „განდეგილი“: „თვის ლოცვანს მწირო ზედ დააყრდნობდა“), მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემობას, რომ ლექსი „ვპოვე ტაძარი“ აღსავსეა „ძველი აღთქმის“ ლექსიკური ერთეულებით, უდავოა, რომ ბარათაშვილის ორსავე ლექსში **მწირო** „ბიბლიაში“ ნახმარი შინაარსითაა გამოყენებული, ანუ უცხო გარემოში მყოფს აღნიშნავს და ხელს უწყობს ანალოგიის დანახვას ებრაელთა ეგვიპტურ ტყვეობასა და პოეტის სამშბლოს მდგომარეობას შორის. ამგვარად, ბარათაშვილის ამ ლექსში ლირიკული სუბიექტი სულით ობოლი გაუცხოებული ადამიანია, ისეთი მგზავრია, რომელსაც თავისი გზის გარკვეულ ეტაპზე რწმენის ტაძარი დაემსხვრა.

ასევე ლექსში “სუმბული და მწირო” ბიბლიური მწიროს ისეთი ასპექტებია აქტუალიზებული, როგორცაა ტყვეობა, უცხო გარემოში ყოფნა და უსამშობლოობა. სუმბული თავის წუხილს ასე გამოთქვამს: “მოვჰკლებივარ ჩემს სამშობლო გულს”, ხოლო მწირო წუხს იმის გამო, რომ მისი ყვავილი “განაშორეს სამშობლო ველსა”. ამგვარად, მწიროს ბიბლიური კონოტაციები ბარათაშვილს გამოყენებული აქვს არა რელიგიური მიზნით, არამედ უსამშობლოობის, უბინაობის, მშობლიურ ლოკუსში, საკუთარ სამშობლოში უცხოედ და ობლად ყოფნის შინაარსის აქტუალიზებისათვის.

ლექსში “სუმბული და მწირო” სახლის, ბინის, ოთახის მოტივი, რომელიც ლიტერატურაში, როგორც წესი, დაცულ, მყუდრო და საიმედო სივრცეს აღნიშნავს, საპირისპირო სემანტიკითაა აღბეჭდილი: ანტისახლის, მშობლიური კერისაგან დაშორების შინაარსს ატარებს. ლერმონტოვის მწიროს მსგავსად, რომლისთვისაც უცხოა მონასტრის სივრცე და რომელიც მშობლიურ სახლზე ოცნებობს, ბარათაშვილის სუმბულისათვის “სახლი დიდ-მშვენიერი”, რომელშიც იგი იმყოფება, ანტისახლია, “ხშული ბნელი სადგურია”, ხოლო მწიროსათვის, თავის მშობლიურ კერას მოცილებული მგზავრისათვის, მისი ყვავილისაგან, “სამშობლო ველისაგან” დაშორება სიკვდილის საფრთხის ტოლფასია.

ბარათაშვილის “მწირო” მჭიდროდ არის დაკავშირებული სივრცის გაგების ისეთ არქექტიპულ მოდელთან, როგორცაა ბინარული ოპოზიცია – “სახლი (სამშობლო)” და “უბინაობა (სამშობლოში გაუცხოება)”. ამ მხრივ “სუმბული და მწირო”-ს სემანტიკური დედააზრი თავისებურად ეხმიანება “ბედი ქართლისა”-ში გამოთქმულ აზრს: “უცხოობაში

რაა სიამე...?”. რაც შეეხება ლექსს “ვპოვე ტაძარი”, აქ საუბარია არა მიწიერი სახლის, არა გეოგრაფიულ ლოკუსის, არამედ რწმენის ტაძრის, ზეციერი სასუფეველის დაკარგვის ტრაგიზმზე.

ამგვარად, ბარათაშვილის ლირიკული სუბიექტი არაერთგზის იჩენს თავს რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელი მგზავრის ფიგურის სახით.

## **DANUTA OSSOVSKA**

*Poland, Olshtyn*

*Mazury-Warmia University in Olshtyn*

### **The Motif of the River in the „Geographical” Poetics of Polish Romantics From the Group of „Caucasian” Poets**

The theme of the river is a constant and often repetitive element of shaping the space of poetic expressions of Caucasian exiles. Referring to the symbolism of the rivers, they demonstrated a strong connection with the culture of the places they came from, expressed their attitude towards Caucasian nature and described the drama of exile life.

**Key words:** „family river”, Caucasian exiles, romantic concept of nature, geography of culture.

## **ДАНУТА ОССОВСКА**

*Польша, Ольштын*

*Варминско-Мазурский Университет (Ольштын)*

### **Мотив реки в «географической» поэтике польских романтиков из группы «кавказских» поэтов**

Сущность драматического, более того, трагического стечения обстоятельств и условий, в которых оказались насильно внедренные в царское войско поляки на Кавказе в первой половине XIX века, исключительно точно выражено в поэтической строфе одного из них – Ксаверия Петрашкевича. Приведенные ниже строки произносит, что весьма важно, грузинский сазандари (народный музыкант) в беседе с изгнанником:

„Żal mi ciebie, wygnańcze! Zginiesz tu bez śladu!  
Tu natura i ludzie, i niebo są w znowie;  
Z powietrzem tchniesz trucizny, co ci wyssą zdrowie,  
I na sen twój czyhają złe żądła owadu.

Śmierć, gdzie zstąpisz! Tam zięją wiry wodospadu,  
Tam cię góry przywołają – patrz! A tam w parowie  
Błysła broń najeźdźnika – biada twojej głowie!  
(Pietraszkiewicz 2015: 284)

### **Подстрочник:**

Жаль мне тебя, изгнанник! Погибнешь здесь без следа!  
Здесь природа и люди, и небо в сговоре;  
Из воздуха вдохнешь яд, который высосет у тебя здоровье,  
И во сне тебя подстерегают злые жала насекомых.

Смерть везде, где ступишь! Там зияют водовороты водопада,  
Там тебя горы завалят – гляди! А там в тумане  
Блеснет оружие наездника – беда на твою голову!  
Если ушел – не уйдешь от мести ....

(Петрашкевич 2015: 284)

Отражение связи экзистенции человека с природой составляло важнейший элемент литературной исповеди «кавказцев». По нашему мнению, это, несомненно, первостепенный мотив для понимания культурного значения опыта ссыльных. Когда они оказывались в краю, столь разительно отличном от северных равнин родины, уже по пути на Кавказ их поражали невообразимые ландшафты, рождавшие тревогу и несущих в себе враждебность чужих мест. Потрясение было столь сильным еще и потому, что новое пространство было совершенно неведомым, у ссыльных не было опыта, необходимого для освоения новой среды, причем, параметров было множество: климатические условия, перемещение по горной местности, проблемы со здоровьем, одеждой, питанием и т.д. Первым и самым значительным моментом, который они вынуждены были трансформировать в собственную систему культурных координат, должны были освоить, являлась кавказская природа. Санитарный кордон, карантин, лавины, горные обвалы, лихорадка: таковы составляющие их ежедневного быта и источник постоянных страхов, которые нашли отражение в их записках. Достаточно присмотреться к условиям и причинам преждевременной кончины многих ссыльных поляков, чтобы проникнуться атмосферой их настроения.

Их литературную исповедь мы трактуем как выражение личной, субъективной реакции на ситуации и условия, в которых поляки оказались по решению царских властей. Следует заметить, однако, что речь идет о численной группе польской интеллигенции, интеллектуально подготовленной к познанию новой среды и окружения.

Романтизм совершил глубинный перелом в понимании Природы, речь идет и о философских установках, и об эстетических концепциях. Предметом важнейшего мировоззренческого спора стали тогда идеи пантеизма, трактуемого – в самом общем значении – совершенно по иному, в категориях, отличных от предшествующих религиозных догматов, связь Бога Природы и человека. Определение «пантеист», которое консервативный критик-современник употребил в отношении позиции Струтиньского – это «клеймо отказа» /«знак отклонения»/. Однако это тема отдельного исследования.

Винценти Давид так разъяснял польскому читателю в своем публицистическом фельетоне сущность отношений человека с кавказской природой:

*«Пятигорск и его окрестности являются самым отчетливым свидетельством того, как природа чудесным и удивительным образом везде устанавливает свое господство и заранее предусматривает потребности человека. Возможно нигде более, чем на Кавказе, человек не вынужден жить на открытом воздухе под небесами и вечно беспокоиться за свою безопасность. Ибо Кавказ – это перекресток дорог, по которым с незапамятных времен передвигались многие поколения из глубин Азии: распутье, на котором осели целые племена и народы, промышлявшие грабежом и разбоем. Конь, бурка, шапка и кинжал – их единственное ремесло, а имущество – то, что добудут у ближнего, и, возможно, мало какой край на земном шаре столь способствует разбою и предоставляет столько тайников для трофеев всадников, как Кавказ. Там, где человек, вечно вооруженный, опасается нападения другого человека и никогда, почти никогда не может рассчитывать на отдых /покой/ в тихом углу своей хаты, там, где он постоянно готов к резким переменам капризнейшей температуры, к напастям лихорадки и ревматизма и где в итоге раны и инвалидность становятся уделом подобной жизни, необходимы были мощные и действенные лечебные средства, чтобы род людской не вымер окончательно. Природа угадала потребности этих мест. Она низвергла из лона гор чудесные воды не только в Пятигорске и его окрестностях, но и в иных уголках Кавказа и Грузии, наделив их неповторимыми и редкими целебными свойствами» (Dawid 1853).*

Перед нами целостный анализ, словно оперирующий аргументами современной нам географии культуры, представляющий связь между топографией, природной средой человека и особенностями его культурного поведения. В своем фельетоне Давид привел и некоторые символические значения минеральных вод, присутствующие как в народных, так



и в христианских поверьях – силу их исцеления («живая вода»), терапевтического и оздоровительного действия.

Вместе с трансформацией в понимании природы у романтиков произошло радикальное изменение в способе представления и осмыслении пейзажа в искусстве. Предшественники романтиков – классицисты – использовали эстетику старательно скомпанованного общепринятого пейзажа, осмысляемого скорее как фон, нежели цель изображения. Их не интересовала дикая природа, в связи с этим они фактически не обращали внимания на реки. В произведениях «кавказцев» образ реки появляется необыкновенно часто. Характерно также, что река почти всегда представлена как элемент географического ландшафта, то есть пространство, наделенное реальным собственным именем, а не как пространство абстрактно воображаемой водной стихии. О чем это свидетельствует? Какие значения содержит в себе этот географический код? Ответом на это может быть рассмотрение наиболее характерных знаковых вариантов, творимых посредством поэтической гидрографии.

Перечисление названий рек, которые появляются в текстах ссыльных, хотя и далеко неполное, позволяет увидеть две различные карты. Края, из которых они прибыли: Двина, Лучоса, Усыска, Неман, Вилия, Днепр, Днестр, Висла, Просна, и места их кавказского пребывания: Терек, Арагва, Самур, Койсу, Алазань, Кура, Ингури, Риони, Кадора /Кодори/ и др. Для тех, кто ориентируется в истории Кавказа первой половины XIX века, это весьма выразительное перечисление. И наверняка – попытка таким образом документировать и увековечить исторические события, в которые ссыльные были силой ввергнуты. Однако следует учитывать, что это был не единственный повод.

В географическом значении река представляет собой постоянную точку отсчета в меняющемся мире человека, она является также реально ощущаемым измерением вечности, и на основе этих ее свойств в разных сферах человеческой деятельности – литературе, истории, идеологии, политике, вокруг нее создано определенное символическое пространство. Реальная река, окруженная символическим пространством, становится частью исторического сознания. Таким образом географический пейзаж трансформируется в культурный ландшафт, способствующий осознанию тождественности человека. Польский романтизм был в значительной степени в географическом и культурном плане «расположен» на польских окраинных землях и, таким образом, по сути провинциальный – вводил в национальное культурное сознание региональный пейзаж. В польской традиции он являл собой интегральную часть воображаемой национальной

целостности. Потеря государственной независимости и связанная с ним угроза национальной неприкосновенности, рассеянность эмиграции – а ее частью были и «кавказцы», обосновывали потребность в действиях интегрирующего и компенсаторного характера.

Ярко иллюстрирует этот процесс деятельность поэта Винцентия Пола, автора своего рода манифеста национальной географии 1835 года – «Песни о нашей земле» – являющего собой описание отдельных регионов Польши как разнообразного, но интегрированного единства (Польши, разделенной в этот период тремя завоевателями – Россией, Пруссией и Австрией). По его инициативе в 1849 году в Ягеллонском университете в Кракове была создана первая в университетской истории кафедра географии.

Семантическое поле темы «река» в польской литературе и культуре XIX века необычайно обширно и значительно с точки зрения национального сознания. Насколько глубокими были представления в XIX веке об исключительности значения рек в политических деяниях и духовной культуре нашей государственности, может свидетельствовать, к примеру, долго поддерживаемое в национальном сознании представление о том, что в основе границ Речи Посполитой – перевозданных для ее государственности – лежит географический пейзаж, обозначенный гидрографической системой трех «священных рек»: Вислы, Немана и Днепра, а также Балтийского и Черного морей (Kolbuszewski 1992).

Как утверждает знаток литературы и культуры окраинных польских земель Яцек Колбушевский, особая роль рек в романтической мифологии имела в своей основе культивирование «свойскости», выражавшееся в эмоциональном союзе с реками, в любви к ним и их апофеозе. Этот особый вид связи, роднящей людей с окружающей их природой, увековечен в культовом юношеском тексте Адама Мицкевича «К Неману»\*:

„Niemnie! Domowa rzeko moja! Gdzie są wody,  
Do których przez kwiecień skakaliśmy błonie  
I któreśmy czerпали w młodociane dłonie  
Za napój lub za kąpiel spoconej jagody? [...]»  
(Mickiewicz 1986: 207)

#### **Подстрочник:**

«Неман! Родимая река моя! Где эти воды,  
К которым неслись мы по цветущим полям  
И из которых мы черпали юными ладонями,  
Как напиток или купание вспененной ягодой?»

---

\* Do Niemna. То же название дал своему популярному, созданному в те же годы, стихотворению друг Мицкевича университетского периода Юлиан Корсак.

В приведенных строках определены две основных символические функции речных вод: живительная и очищающая. А воды рек берут свое начало из вечно живых источников родной земли, и следовательно, являются ее эманацией, излучением. Из мемуаров известно, что Габриэла Пузынина передала пребывающему в эмиграции Мицкевичу цветы с ковенской долины и воду из Немана. Этой водой крестили в Париже одного из детей поэта. Благодаря такому символическому ритуалу, как пояснял Мицкевич, дитя эмигранта становилось <жителем Европы>. Но происходило это не по факту рождения в Париже, а в соединении с водой литовской «родимой реки». Отметим при случае, что в региональном журнале „Rubon” (Рубон – это древнее название Двины /Даугавы/), издаваемом Казимежом Буйницким, была опубликована значительная часть литературного наследия «кавказцев» (Ossowska 1998).

Образ «родимой реки» во многих вариантах появляется в польской литературе бесчисленное число раз вплоть до наших дней, вспомним хотя бы «Долину Иссы» Чеслава Милоша или Вилию /приток Немана/ или Нявежис /Невяжа/. Эта «свойскость» как образ культурного поведения, выражающего общность, связанную с местом рождения, ссыльные поляки принесли с собой на Кавказ. В стихотворении Тадеуша Лады-Заблоккого «К Казимежу Ю...скому» (Тифлис, 9 июля 1846) (Zablocki 1846: 115) появляется «домашняя река», коей является Лучоса:

„Druchu mój! Niegdyś na Łuczosity brzegu  
Z tobą marzyliśmy razem; [...]  
Niegdyś dni nasze płynęły szczęśliwie  
Jak zdrój Łuczosity czarowny  
A dzisiaj huczą dziko i burzliwie  
Jak nurt Tereku gwałtowny – [...]

**Подстрочник:**

«Друг мой! некогда на берегу Лучосы  
С тобой мечтали мы вместе; [...]  
Когда-то дни наши счастливо плыли,  
Как чарующий поток Лучосы,  
А сегодня несутся, бурно и дико,  
Как Терека неистовый поток – [...]

Плывущая по Витебской земле Лучоса, это приток Двины, родная река Заблоккого и встреченного им на Кавказе, печального, как и он, обиженного

судьбой друга. О Лучосе Заблоцкий неоднократно писал и в докавказский период жизни, всегда связывая с ней самые светлые чувства, к ней обращал он свое сокровенное признание: «Ты постоянно говоришь с моей душой» («К Лучосе» (Витебск 1831), „Athenaeum” 1844, т. 3, с. 136-137)\*. Терек обозначает в стихах насильственную и бесповоротную границу, за которой – дикие пространства, на них как «страшные столбы на могиле мечтаний» застыли оба друга/земляка. Мы имеем почти архетипический образ изгнания из рая без возможности искупления.

В этом тексте Заблоцкого, как и во многих иных произведениях «кавказцев», в которых появляется образ «родимой реки», он выполняет функцию эпонима (явления, от которого образованы нарицательные и собственные имена), то есть метонимической замены иных определений: государства, национальной, этнической, культурной принадлежности. Это, однако, не является исключительной чертой поэтического языка, но также способом обыденной коммуникации. Такая «прописка» в реке должна была каждому ссыльному каким-то образом смягчать чувство «осиротелости». В стихотворении Марцина Шимановского «Всадник» появляется образ «сироты-безумца», лишённого матери («мать» в поэтическом коде – это отчизна), который «покинув берега своих рек», мыкается по свету без контакта с ними и без надежды возвращения «к своим». Образ «безумца» – это мистифицированная маска – «чтобы думали, что мы одурели». Образ «безумца-сироты» появляется также в стихотворении Станислава Винницкого «Грустному другу».

Терек – река, не только окутанная мифологической символикой, но и событиями войны России с кавказскими народами, особым образом подчеркивающей роль реки как границы двух миров. Река в этом контексте обретает функцию, имеющую исключительное значение. В качестве места общей мобилизации она становится пространством, несущим в себе национальные черты. Как нам представляется, принятое в истории грузинской литературы и функционирующее в национальном сознании понятие «тергдалеули», то есть «испившие воду Терека», то есть те, кто каким-то образом перешел на сторону России, перешел через ее границу, несет в себе новый смысл. Следует отметить, что мотив Терека проходит через многие тексты Заблоцкого как элемент дружественного, проверенного пространства, как, скажем, в стихотворении «Утро в горах», в котором декларируется:

---

\* Река эта стала героиней поэмы «Окрестности Витебска», в которой Заблоцкий поэтически воплотил мифологию белорусского региона.

Jak lubię skały twoje obciążone śniegiem,  
A u stóp twych kwitnące doliny i sady!  
Jak lubię rzeki twoje i ponad ich brzegiem  
Ścielaące się winogrady.  
Jam upodobał w tobie, nowa ma ojczyzno!”  
(Zabłocki 1845: 190)

**Подстрочник:**

«Как люблю твои скалы, нагруженные снегом,  
А у подножья твоего цветущие долины и сады!  
Как люблю струи твои и по-над их берегом  
Стелящийся виноград.  
Я полубил тебя, моя новая отчизна!»

Заблочкий представил Терек и Дарьяльское ущелье в произведении «Казбек в Дарьяльском ущелье» („Рубон” 1847, т. VIII, с. 123-128), посвященном Войцеху Потоцкому. Он завершил эту поэму 29 марта 1846 года в Тифлисе перед выездом в Кульпы, где должен был вступить в должность управляющего соляными копиями. Это произведение интересно в плане познавательном, хотя следует признать, что с художественной точки зрения оно уступает его прежним поэтическим достижениями. Здесь его привлек феномен разрушительной мощи природы.

В поэме «Казбек» Заблочкий проводит попытку анализа зла, которое несет в себе природа. Он пытается постичь смысл ее разрушающей мощи, направленной против человека, несущей людям смерть, являющейся источником угрозы и страха. Он разделяет романтическое представление о существовании «тайного языка природы», который человек столетиями пытается расшифровать. Терек в его представлении – это река, которая воплощает в себе безмерное разрушение стихии воды, с позиции человека непостижимое и бессмысленное.

„Terek gwałtowny, Terek nieugięty,  
Wstrząsnął się, cofnął spienione odmęty,  
Stanął i długą wyciągając szyję  
Próżno przez zaspę drogę sobie ryje. –  
Ileż to życia, ileż mieszkań ludzi  
Zniszczyła jedna spustoszenia chwila!”  
(Zabłocki 1847: 127)

**Подстрочник:**

Терек неистовый, Терек непреклонный,  
Взбунтовался, понес вспененные глубины,

Восстал и, вытянув длинную шею,  
Тщеславно сквозь снежные заносы прорывает себе дорогу. –  
Сколько же жизней, сколько людских жилищ  
Уничтожил один миг опустошения.

Неожиданным с точки зрения романтического сознания является заключительный поэтический ход: Заблоцкий приходит к выводу, что ни Господь, ни вера, ни поэт со своими туманными проблесками мысли не открыли нам правды, быть может, «око мудреца» когда-нибудь в нее проникнет. Поэтому он завершает свой вывод примирительным размышлением: «Что из разрушения/гибели вновь жизнь расцветет». Обычно романтики, представляя человеческие страдания, подвергали сомнению этот закон природы, не в силах принять его.

В стихотворении «Пелена», принадлежащем выходцу с Украины Станиславу Винницкому, Днепр является – а скорее являлся – волшебным местом, объединяющим небо и землю. Произведение, несомненно, обращено к кому-то из друзей из круга сокурсников по Киевскому университету. В приведенном ниже завершающем фрагменте – как следует из контекста – метафора о «незрелых кустах на взгорьях Днепра» относится к тем, кому не дали дорасти до славы «гигантских/выдающихся киевских имен»:

„Czy ty wspominasz czasem te małe imiona,  
Słabe, na wzgórzach Dniepru! Niedorosłe krzewy,  
Żaloby czarna skryła je zasłona  
I wszystko znikło jak wiatru powiewy,  
Jak sen, jak szczęście minione!...  
Widziałeś nieraz tę czarną zasłonę;  
Z sinych, grobowych lasów utkana  
Na te imiona całunem posłana,  
Dniepr białą taśmę po brzegach toczy;  
Ach! Patrząc na nią, nie wypłacz oczu;  
Nie błogosław, nie przeklinaj,  
I nie wspominaj!

(Winnicki 1842)

#### **Подстрочник:**

«Вспоминаешь ли ты порой те незначительные/малые имена,  
Слабые, на взгорьях Днепра! Незрелые/недоросшие кусты  
Их скрыла черная пелена траура.  
И все исчезло, как дуновение ветра,  
Как сон, как минувшее счастье!..  
Не раз ты видел эту черную пелену;

Из синевато-багровых гробовых лесов соткана,  
Она послана быть мантией/мглой на тех именах,  
Днепр белой тесьмой катит по берегам;  
Ах! Глядя на нее, не выплачь глаз;  
Не благославляй, не проклитай,  
И не вспоминай!

[С.Винницкий (ок.1814- 1842). Был студентом Киевского университета, арестован за участие в антицарском заговоре в 1838 году, погиб в крепости Грозный в 1842 году. Учился вместе с Ксаверием Петрашкевичем и Владиславом Стшельницким. Мотив Днепра появляется и в поэзии Стшельницкого: «Отдаленный», «Над днепровскими потоками ..», «Игнацию Б.»].

Эмоциональное напряжение достигает здесь исключительной силы. Можно прокомментировать его словами Пифагора в трактовке Чеслава Милоша: «Когда уйдешь из родного края, не оглядывайся – за тобой Эринии». Позволяя говорить своей памяти, мы призываем их» (Miłosz 1992: 180).

Кавказские реки – это место гибели, они участвуют в трауре. Произведение Владислава Стшельницкого «Предупреждение» оперирует противоречивыми функциями воды – очищающими, а в качестве стихии – разрушительными.

„Gdy boleść rzewna, co ci serce tłoczy,  
Zdrojem perłowym spłynie na twe oczy –  
Błogi! ty duszę zmyjesz w tej kąpieli”.  
(Strzelnicki 2015: 272)

### **Подстрочник:**

«Когда печаль и дума, что сдавливают твоё сердце,  
Жмчужным фонтаном скатятся на твои глаза –  
Блаженный! Ты душу умоешь в этой купели».

Слезы будут для Господа свидетельством твоего страдания, как пишет далее поэт, но «когда жалость, подобно змее, оплетет глубину сердца», не верь себе: «И не иди к реке; отбрось от себя кинжал». Разрушительная жалость, негативное представление о своем существовании исходит из неуверенности в жизни, нередко из предчувствия смерти, чувства поражения и несостоятельности, несбыточности мечтаний и пустотой в личной сфере. Четким свидетельством такого состояния духа, без сомнения, являются два

произведения Заблочкого – «Кадора» и «Русалка Терека». В первом из них, описывающем переправу военного полка через поток Кодори, бурная река похищает одного из солдат и уносит его в море:

„Ofiara wzięta – próżny żal!  
Nad jego opuszczoną głową,  
Najady rzek i morskich fal  
Sieć rozepnijcie kryształową.  
I łoże odwiecznego snu  
Uścielcie z trzciny i airu;  
Śpiewajcie pieśni Syren mu,  
I z oczu jad zmiatajcie żwiru.  
A gdy księżyc srebrny brzask  
Zaświta wpośród tych zwierciadeł,  
Na jego sen roztozczcie blask  
Promieniejących się widziadeł.  
Bądź zdrów, Witoldzie! Żegnam cię!  
Za górą słońce się dopala;  
Lecz może dzisiaj jeszcze mię  
Połączy z tobą miecz Górala”.  
*Kadora* (Zabłocki 1845: 203)

#### **Подстрочник:**

«Жертва схвачена – напрасна жалость!  
Над его опущенной головой  
Наяды рек и волн морских,  
Раскиньте хрустальную сеть!  
И ложе вечного сна  
Устелите тростником и аиром;  
Пойте ему песни сирен,  
Из глаз его сметите яд песка/гравия.  
А когда серебряный рассвет луны/месяца  
Блеснет среди этих зеркал,  
Его сон расцветите сверканием  
Лучистых зеркал.  
Будь здоров, Витольд! Прощаюсь с тобой!  
За горой догорает солнце;  
Но, может, еще сегодня меня  
Соединит с тобой меч горца».

Смерть друга Заблочкий сопоставляет с мифом об аргонавтах, а точнее, нам кажется, соотносит с повествованием о Гиласе, юноше, одаренном необыкновенной красотой, которого похитили в свой мир околдованные



им наяды. Несмотря на долгие поиски, его не нашли. То, о чем молит поэт божества античного мира, – это просьба о женской чуткости и нежной любви для друга. Обращает на себя внимание метафора: «Из глаз его сметите яд песка/гравия», отсылающая к платоновской традиции, согласно которой глаза источают любовные чары лучами, скрывающими *spiritus animales*. Поэтому их блеск должен сохраняться. Интимный тон повествования Заболоцкого, объединяющего смерть и любовь, тем более выразителен, поскольку контрастирует с рассказом в духе показной мужской солдатской бравады: «После ратных трудов, после голода и работы/Кахетия нам не повредит./ Раскройте же ранцы – хей, подай вина и стаканы!» Но утешительное бегство в край любви не может побороть страха перед смертью, которому в конце поэтического рассказа подчиняется повествователь.

Сдержанный, вплетенный в образ Кадоры/Кодори/, связанный со смертью эротизм, становится необыкновенно выразительным в стихотворении «Русалка Терека». Необычно здесь уже само соединение славянской русалки с кавказской рекой. Ее облик – длинные волосы и прелестное нагое тело – отвечают представлениям славянской мифологии, источают чувственность. Русалки – существа, живущие в воде – завлекали юношей, которых позже доводили до смерти шекоткой, танцем или вопросами и загадками. В стихотворении Заболоцкого божество (русалка) пребывает в распутной связи с Терекком, поэтому мольба юноши, затаившегося в зарослях над рекой и подглядывающего за плывущей нимфой, которая предпочла ему речные волны, по сути становится жадной смерти. Она, смерть, видится бегством от неисполненных желаний, лирический герой лишен того, символом чего является этот воображаемый «остров счастья и любви».

Piękna Rusałko! Władzą wszechwładną zakłęcia  
Zmień mnie w falę błękitną – a pełen radości,  
Całując, pieszcząc, łechcąc i tuląc w objęcia  
Uniosę cię na wyspę szczęścia i miłości.  
*Rusalka Tereku* (Zabłocki 1845: 188)

**Подстрочник:**

Прекрасная русалка! Всемогущей силой заклинаний  
Обрати меня в голубую волну – и исполненный радости,  
Целуя, лаская, притуляясь в объятьях,  
Я унесусь на остров счастья и любви.

Рассматривая особенности среды ссыльных поляков 1830-1840-х годов XIX века с социологической точки зрения, мы приходим к выводу, что имеем дело с группой одиноких мужчин, вынужденных подчиняться

военному порядку, лишенных семьи и постоянного места пребывания, то есть своего дома. Среди литераторов – «кавказцев» создать семью удалось лишь получившему должность в Тифлисе (Тбилиси) Леону Янишевскому.

Войцех Потоцкий в произведении «На смерть Владислава Стшельницкого» очерчивает новую топографию польских судеб:

„Książyc świeci nad Dniestrem i nad Kuru brzegiem;  
Dniestr śpieszy do Euxynu, Kur w Kaspjskie Morze,  
A sprawy ludzkie, idąc zwyczajnym szeregiem,  
Jak fale rzeki płyną w wieczności przestworze.”

(Potocki 2015: 287)

### **Подстрочник:**

Месяц светит над Днестром и над берегом Куры,  
Днестр спешит в Эуксин, Кура в Каспийское море,  
А деяния людские, идя обычной чередой,  
Как волны реки, плывут в пространство вечности.

Меж ареалом двух рек – Днестра и Куры и двумя морями – Черным и Каспийским – распростерлось пространство траура – область вечности, в которую входит умирающей поэт. Его мать, живущая над Днестром, молится о милосердии для своего единственного сына, а над берегом Куры сын прощается с матерью и родной землей, его дух улетает к Днестру. Таким символическим образом – а иной невозможен – происходит возвращение в родные места:

„Widzę pola rodzinne – slysze Dniestru fale,  
Oto domek ojczysty – kaplica na skale.  
Zawieś się tam, o duchu! w przelocie znad ziemi,  
Daj mi się z tej kaplicy pożegnać z mojami.”

### **Подстрочник:**

Вижу родные поля – слышу волны Днестра,  
Вот дом родной – часовня на скале,  
Задержишь там, дух, в своем перелете над землей,  
Дай в этой часовне с родными проститься.

А река – образ вечности – хранит и переносит людскую память, которую, однако, нарушает какой-то «режущий ухо писк», направленный к покойному, с чем решительно полемизирует Потоцкий. Тех, кто знает об отношениях в среде ссыльных, подобный диапазон мнений не удивит, это скорее правило, чем исключение. Все же мы слишком мало знаем об

истинных отношениях между жителями Грузии и теми, кто появился там в рядах царской армии, недостаточны и наши знания об отношениях внутри все более численного круга поляков в тогдашнем Тбилиси, чтобы до конца разобраться в этом вопросе. Стшельницкий скончался 19 (31) октября 1846 года в Тифлисе (Тбилиси) от дизентерии, не достигнув 26 лет, и был похоронен на Сололакской горе.

Ясным и оптимистическим явлением в поэзии, можно сказать, не только вызывающим добрые чувства, но даже спасительным, была красота кавказского пейзажа. Несомненно, лучшим примером этого является «Алазанская долина» Заблочкого. Это произведение было создано в Царских Колодцах (Дедоплис Цкаро) 27 июля 1838 года в редкий момент отдыха от опасностей военных действий. Этот текст во многом обязан творению „Brockley Coomb” С.Кольриджа, чего автор не скрывает, приводя его фрагмент в виде рефрена. Это романтический, меланхолический, исполненный особого настроения образ долины реки Алазани в час захода солнца, образ, который и сегодня может проникнуть в душу.

„Oblask wieczoru spłynął szkarłatnym potokiem  
Na piękne Gruzji wzgórze;  
Alazańska dolina przysłoniona mrokiem  
W mgłę się srebrnej zanurza.

Pod tumanem - na stepie – w przepaści ściemniałej  
Alazań snuje się kręta,  
Niby mara miłosna dziewicy niestałej  
We snu okowy ujęta.”

(Zabłocki 1845: 204)

### **Подстрочник:**

«Отблеск вечера омыл алым потоком  
Прекрасные горы Грузии;  
Алазанская долина, прикрытая мраком,  
Исчезает в серебряной мгле.

Под туманом – в степи – в темнеющей пропасти  
Блуждает извилистая Алазань,  
Как бы любовной мечтой непостоянной девицы  
Звключена в оковы сна.

Перспектива «вблизи неба – выше земли, на краю горы/ Стою я и гляжу в раздумье» определяет когнитивную ситуацию. Образ природы предстает перед нами через переживание любующегося ею человека. Вглядываясь в нее, он достигает абсолютной гармонии красоты, и в этом действии

испытывает благодать духовного возрождения, соединяется с Богом, благодаря чему осуществляется акт сакрализации природы:

„I tyś moich gorących modłów usłuchało!...  
I rozszerzyły się zmysły,  
I ożywione serce rozkoszą zadrżało  
I z oczu słodkie łzy trysły.”  
(Zabłocki 1845: 206)

### **Подстрочник:**

«И ты услышал мои горячие молитвы!  
И раскрылись смыслы,  
И ожившее сердце забилося в восторге,  
И из очей сладкие брызнули слезы».

Говоря о том, что было выражено в поэзии «кавказцев» через символику рек, следует под конец задать вопрос: чего же в образе реки не хватало или было затронуто лишь между прочим, это столь же важно, как и то, что нашло полное поэтическое выражение. Над реками не видно жителей Кавказа, нет культуры, развивающейся в сегодняшнее время вокруг этих рек и их мифологии. В цитированном в начале работы фрагменте стихотворения Петрашевича виднеется лишь оружие всадников, затаившихся где-то в долине и невидимых. Мы не представляем их лиц, хотя о судьбе изгнанника рассказывает грузинский сазандари. Комментарии, сопровождающие некоторые поэтические тексты, чаще всего носят общий характер, свидетельствуют об эрудиции автора и касаются в основном давнего, древнего прошлого описываемых мест. Можно было бы принять это за черту романтического стиля, но трудно объяснить ощущение их отстраненности лишь проявлением стилизованного воображения. Приведенный выше отрывок из очерка Винcentия Давида, написанного в начале 1850-х годов, является собой образец некоего «проникновения», «врастания» в повседневность Кавказа. Ярким свидетельством преодоления барьера чуждости, чужеродности как в восприятии природы, так и в отношении к грузинской культуре, несомненно, является проза Войцеха Потоцкого (1801-1848).

### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Dawid 1853:** Wincenty Dawid. „*Dziennik Warszawski*” 1853 nr 51 (Давид, Винcentи. «*Дзенник Варшавски*», 1853, № 51).

**Górak 2011:** Artur Górak. *Kształtowanie przywilejów rosyjskiej służby cywilnej za Kaukazem w latach 1800-1844*, [w:] *Dzieje biurokracji*, t. IV, red. A. Górak, K. Łatawiec, D. Magier, Lublin-Siedlce 2011, s.241-270 (Гурак, Аргур. *Формирование привилегий в*

российской гражданской службе за Кавказом в 1800-1844 гг. В: *История бюрократии* Т. IV под ред. А. Гурак, Д. Магнер. Люблин-Седльце, 2011).

**Kolbuszewski 1992:** Jacek Kolbuszewski, „Szczęście wiosłem wyliczane”. *Motywy rzeki w myśleniu symbolicznym i literaturze*. „Rzeki. Kultura. Cywilizacja. Historia”, 1992, t. 1, s. 39-42.

**Mickiewicz 1986:** Mickiewicz A. *Wybór poezyj*, Wrocław, 1986.

**Miłosz 1992:** Czesław Miłosz. *Szukanie ojczyzny*. Kraków, 1992.

**Ossowska 1998:** Danuta Ossowska. „Rubon” jako źródło do dziejów kultury Polskich *Inflant*, [w:] W kręgu kultur bałtyckich, red. W. Piłat, Olsztyn, 1998, s. 33-42.

**Pietraszkiewicz 2015:** Ksawery Pietraszkiewicz. Kaukaz [w:] M. Filina, D. Ossowska. *Losy Polaków na Kaukazie*, cz.1. Tbilisi, 2015, s. 284.

**Potocki 2015:** Wojciech Potocki. Na śmierć Władysława Strzelnickiego [w:] M. Filina... s. 287.

**Posern-Zieliński 1997:** Andrzej Posern-Zieliński, Rzeka jako element tożsamości kulturowej, „Rzeki. Kultura. Cywilizacja. Historia” 1997, t. 6.

**Strzelnicki 2015:** Władysław Strzelnicki, Przestroga [w:] M. Filina, D. Ossowska. *Losy Polaków na Kaukazie*, cz.1. Tbilisi, 2015, s. 272.

**Winnicki 1842:** Stanisław Winnicki. *Zasłona*, „Athenaeum”, 1842, t. 6, s. 172-173.

**Zabłocki 1845:** Tadeusz Łada-Zabłocki, *Poezje*, Petersburg, 1845.

**Zabłocki 1846:** „Athenaeum”, 1846, t. 6.

**Zabłocki 1847:** Tadeusz Łada-Zabłocki. *Kazbek*. „Rubon”, 1847, t. 8, s. 123-128.

**K. N. OTEVA**

*Russia, Saint Petersburg*

*Russian State Institute of Performing Arts*

### **Images of Romantic Characters in F. Dostoevsky’s Novel “Idiot” and in its Film Adaptations (by J. Lampen and I. Pyriev)**

The article is devoted to the aspects of romantic perception of the world characteristic for the heroes of the novel “Idiot” and its film adaptations. Romantic subtext of the novel reveals itself in the appearance of the main character, in the theme of exceptional love that can’t be happily fulfilled in ordinary life, and in mystical competitive brotherhood between Myshkin and Rogozhin. Cinema opened heroic and willful basis of Myshkin’s personality that makes him challenge unfairness of the world. In the failure of Prince Myshkin, unable to save a ruined woman, directors illustrated ruination of the ideal by reality.

**Key words:** adaptation, ideal, romanticism.

**К. Н. ОТЕВА**

*Россия, Санкт-Петербург*

*Российский государственный институт сценических искусств*

**Образы романтических героев в романе  
Ф. М. Достоевского «Идиот» и его экранизациях  
(работы Ж. Лампена, И. А. Пырьева)**

В науке о Достоевском неоднократно звучала мысль том, что творчество писателя имеет романтические корни. Начало этому литературоведческому сюжету положил В. Г. Белинский, который обнаружил в повести «Хозяйка» следование романтическим штампам. В письме к П. В. Анненкову от 15 февраля 1848 года критик иронически определил художественный метод писателя в повести «Хозяйка»: «...помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши немного Гоголя...» (Белинский 1956: 351.). В XX в. были сделаны попытки научно описать степень ориентированности Достоевского на романтическую традицию. В частности Л. П. Гроссман высказал гипотезу о том, что стиль Достоевского можно описать как своеобразный «синтез критического реализма и позднего романтизма» (Гроссман 1959: 415). По мнению ученого, писатель наследовал романтизму прежде всего в изображении мятежной, богоборческой личности, берущей ответственность за исправление мира. Так, например, образ Раскольникова ученый считал вершинным проявлением романтического типа «мрачного протестанта, могучего духа, демонической природы, сверхчеловека или титана» (Гроссман 1924: 52). С тех пор мысль о том, что Достоевскому свойственно совмещать черты разных литературных направлений, не раз появлялась в работах исследований. Так, например, Р. Г. Назиров писал о том, что творчество Достоевского проникнуто отсылками к романтическим произведениям мирового искусства: реализм Достоевского с полнотой, несвойственной ни одному из его современников, творчески использует и преобразует идеи, темы, образы и художественные приемы западноевропейского и русского романтизма» (Назиров 2010: 263). Однако ученый предостерегал от такого подхода к творчеству писателя, при котором стиль Достоевского интерпретируется как механическое соединение элементов реалистического и романтического. Назирова показал сложные и даже конфликтные отношения этих двух начал в произведениях писателя: романтическое мироощущение героев-бунтарей вступает в противоречие с критическим взглядом на него других персонажей, что требует от читателя осмысления текста одновременно в двух ценностных системах.

Роман «Идиот» интересен в ряду других произведений Достоевского тем, что в центре его стоит личность не бунтарского типа. Такие ярко героические характеристики, как протест против миропорядка и демоническая гордость, отданы Рогожину и Настасье Филипповне. Р. Х. Якубова увидела в противостоянии кроткого князя и страстного купца отзвуки романтической повести Шарля Нодье «Жан Сбогар», двуплановый персонаж которой становится символическим прототипом и для ангелоподобным Лотарио-Мышкина, и для мрачного убийцы Сбогара-Рогожина (Якубова 2014: 385). По мнению исследовательницы, параллели с произведением Нодье вводит в роман «Идиот» целый арсенал романтических тем и мотивов: «Это общие для двух произведений мотивы надвигающегося безумия, отторженности от людей, роковой страсти, сочетающейся с рыцарским служением возлюбленной, спасения девушки, убийства новобрачной разбойником, последних минут человека, приговоренного к смертной казни» (Якубова 2014: 381)

Сложный романтический подтекст оказывается смыслообразующим для образа князя Мышкина. Уже первое появление героя в романе связано с определенными романтическими ассоциациями. Внешность возвращающегося из Швейцарии путешественника подчеркнута одухотворенна, почти надмирна: *«Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белую бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное»* (Достоевский 1973: 6). По контрасту с ярким, физиологическим описанием Рогожина главный герой кажется бестелесным, в его портрете неоднократно подчеркнут мотив светлого: белокурые волосы и голубые глаза (которые также вызывают ассоциации с романтически окрашенным идеалом ангельской внешности), почти белая бородка, бесцветное лицо.

Достоевскоеды не раз отмечали, что возвращение Мышкина из Швейцарии может быть прочитано как переход из идеального мира к жестокой петербургской реальности. По словам К. В. Мочульского, герой явился в мир произведения не из определенной социальной среды, а из своего рода рая на земле, где жил среди природы и невинных детей (Мочульский 1995: 406). И. Гражис отмечал романтическую маркированность швейцарского пейзажа в романе, проявляющуюся в теме «гармонии в природе и отверженности от нее человека» (Гражис 1979: 152).

Главного героя романа «Идиот» невозможно назвать типическим образом, детерминированным жизненными обстоятельствами. Напротив, уже в первых откликах на роман в критике и религиозной философии звучала мысль о его исключительности и фантастичности. Социально-бытовая мотивировка характера и поступков Мышкина минимальна: то, что он происходит из обедневшего дворянского рода, никак не связано с ключевыми чертами его личности: безгрешностью, добротой, способностью к состраданию. Сам титул «князь» имеет скорее символическое, чем социальное значение. Так, например, Н. Т. Ашимбаева, исходя из контекста творчества Достоевского в целом, доказала, что в номинации «князь» заложена антиномия «кротости и гордости» (Ашимбаева 1997: 58). Княжество Мышкина, по мнению одних исследователей, указывает на духовный аристократизм героя, по мнению других – на демонический подтекст его образа. Даже болезнь Мышкина почти не описана в романе с психологической точки зрения, это знак роковой избранности героя и расплата за моменты экстаза и гармонии, которые он испытывает перед эпилептическим припадком.

Фигура князя Мышкина лишена также психологической конкретики. Неслучайно в достоевсковедении постоянно варьируется мысль о таинственности и принципиальной непостижимости его образа. И для других героев романа, и для читателей в личности и судьбе Мышкина остается неразгаданная загадка: представление о нем существует в поле напряжения между аксиологическими крайностями – мудрецом и идиотом, христианским праведником и самозванцем, присвоившим право отпускать грехи. Сам герой осознает себя в первую очередь через миссию спасения и воскрешения падших, к которой он чувствует себя призванным. Не будучи гордым, Мышкин тем не менее признает собственную избранность, так, например, он говорит в гостиной Епанчиных: *«Теперь я к людям иду»* (Достоевский 1973: 64); *«Я действительно, пожалуй, философ, и кто знает, может, и в самом деле мысль имею поучать...»* (Достоевский 1973: 51). Спасение Настасьи Филипповны становится для Мышкина высокой идеей служения, ради которой он готов отказаться от собственной жизни. Интересно то, что другие герои воспринимают попытку Мышкина жениться на Настасье Филипповне как неразумный порыв мечтателя, оторванного от реальности. Так, между самой героиней и ее спасителем происходит такой разговор:

*«– Я вас честную беру, Настасья Филипповна, а не рогожинскую, — сказал князь.*

*– Это я-то честная?*

*– Вы.*



– Ну, это там... из романов! Это, князь голубчик, старые бредни, а нынче свет поуменел, и всё это вздор! Да и куда тебе жениться, за тобой за самим еще няньку нужно!» (Достоевский 1973: 138).

Миссия доброты и всепрощения, которой Мышкин верен вплоть до трагического конца, поднимает его на недостижимую для остальных героев высоту. Писатель подчеркнул противоречие в центральном образе, выражающееся в несоответствии между сущностью и ее проявлением – благородными стремлениями Мышкина, преданного идеалу добра, и смешными поступками героя как «идиота». Слабый, больной, не импозантный князь Мышкин парадоксальным образом оказывается носителем уникального нравственного опыта. В этом ключе А. Волынский интерпретировал эпилепсию героя – как конфликт между физическим и метафизическим: слабое земное тело не вмещает «безмерных восторгов духа» (Волынский 2007: 137).

Переживание Мышкиным встречи с Настасьей Филипповной как провиденциальной и мистической уводит читателя в романтический подтекст. Знакомство с Настасьей Филипповной интерпретировано князем как узнавание друг друга, предначертанное судьбой:

*«Я вас тоже будто видел где-то.*

*– Где? Где?*

*– Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне...»* (Достоевский 1973: 90). Вяч. Иванов писал о том, что Мышкин – «чужак, иностранец, гость из далекого края» (Иванов 1987: 428) – сохранил смутную память о мирах иных.

Мотив тоски друг по другу и мотив призывания на помощь также актуализируют романтические ассоциации текста: *«Я давеча ваш портрет увидел, и точно я знакомое лицо узнал. Мне тотчас показалось, что вы как будто уже звали меня...»* (Достоевский 1973: 142). Герои романа чувствуют, что связаны таинственными узами.

Кроме того, в качестве романтического следа можно также истолковать связанную с Мышкиным национальную тему: герой проповедует русского Христа, верит в уникальность народного религиозно-поэтического опыта. Г. С. Померанц отметил еще один существенный момент в славянофильстве князя. Движение героя от Европы к России вызывает ассоциации с романтическим сюжетом побега из Европы ради обретения свободы: «Романтик, бегущий с Запада, как Чайльд-Гарольд, одновременно оказывается патриотом, возвращающимся на забытую родину <...> И самым естественным образом выходит почвенник; Мышкин, беглец из Европы, не мог не стать славянофилом» (Померанц 1990: 260). Россия в этом контексте оказывается таинственным местом, которое Мышкину предстоит познать и полюбить.

При этом, несмотря на то, что в центральном образе романа «Идиот» угадываются черты романтического героя, князю Мышкину не свойственно романтическое мировосприятие. Достоевский пользуется арсеналом романтических средств, чтобы создать образ уникальной личности, высоко поднимающейся над земным и обыденным. В материалах, сопровождающих работу над романом, Достоевский задал линию, связывающую Мышкина с абсолютным евангельским идеалом: это таинственные слова «князь Христос» из черновых набросков, а также определение героя из письма к племяннице - «положительно прекрасный человек». Ориентированность на евангельский идеал выводит образ князя Мышкина далеко за пределы как романтического, так и реалистического понимания человека. Достоевский стремится к созданию мистериального текста, в котором Мышкин был бы близок Христу судьбой и миссией. Служение героя, наталкиваясь на сопротивление всеобщей греховности, становится трагическим, переключает героя из романтического конфликта героя и толпы в «Гефсиманский сюжет» богооставленности и добровольной жертвы. Как писала О. А. Седакова, в романе «Идиот» мы видим «ландшафт человека по вертикали <...>: вверх, в область рая, или Царства Божия, или святости. В привычном поле классической литературы это тоже фантастический пейзаж» (Седакова 2002: 382).

Именно с этой проекцией на святость связана принципиальная пассивность героя, о которой много писали в достоевсковедении. Поскольку князь Мышкин существует в сфере духовного делания, романтическая героиня в нем принципиально не подчеркнута. Активная, деятельная функция в романе отдана Рогожину, тогда как в Мышкине волевое начало минимально.

Можно отметить, что исследователи романа «Идиот» всегда чувствовали принципиальное отличие, выделяющее Мышкина из ряда других центральных героев Достоевского. Так, например, Бердяев, с восхищением писавший о могучем духе борцов Достоевского, почти с сожалением относился к бездеятельному Мышкину. Едва ли не единственное качество князя, о котором философ писал с подлинным интересом к герою, - это неумеренность в сострадании к Настасье Филипповне, в которой он увидел хотя бы слабый намек на бунт: Мышкин почти требует у мироздания прощения для героини, не считаясь ни с общественными приличиями, ни с необходимостью искупления греха (Бердяев 2001: 87).

Если в романе Достоевского «Идиот» комплекс романтических средств является каркасом образа Мышкина, но не его сущностью, то в экранизациях середины XX в. они становятся центром художественного образа.

Два фильма, о которых пойдет речь ниже, сняты независимо друг от друга. В 1946 г. французский режиссер русского происхождения Жорж Лампен впервые экранизировал роман «Идиот» в звуковом кино. В 1958 г. на

советские экраны вышла картина И. А. Пырьева «Идиот» с подзаголовком «Настасья Филипповна» (по мотивам первой части романа). Несмотря на то, что русский режиссер не был знаком с французской экранизацией, в обеих работах сделана попытка интерпретировать Мышкина как героя-романтика.

Экранизация Лампена была признана неудачей, несмотря на то что образ князя Мышкина в исполнении Жерара Филипа произвел на критиков большое впечатление (Шмаков 1974). Провал во многом объяснялся тем, что в западной культуре еще не сложилась традиция переложения романа Достоевского на язык кинематографа. Режиссер чрезмерно стилизовал экранную реальность, наполнив ее узнаваемыми штампами, такими как тройки с колокольчиками или кутежи в трактирах с цыганами. Тем не менее роль Мышкина фактически прославила начинающего актера и вошла в копилку его лучших работ.

Лампен положил в основу фильма конфликт прекрасного, тонкого юноши и пошлой толпы. Для этого режиссер усилил социальное звучание романа: мир Петербурга представлен как порочное буржуазное общество, где жажда наживы не оставила места человечности. Чтобы усилить контраст, режиссер отказался от любых деталей, которые могли бы затемнить гармоничный образ князя Мышкина. Во-первых, Мышкин-Филип, в отличие от романного героя, не бестелесен, а очень хорош собой: волнистые кудри и большие ясные глаза создают образ поэта и мечтателя. Во-вторых, если в романе Мышкин неловок и не красноречив, что герой Лампена произносит страстные и убедительные речи в защиту права человека на любовь и достоинство. Режиссер отказался от любых деталей, которые могли бы снизить или затемнить гармоничный образ Мышкина, таких, например, как тема эпилепсии. По совету Лампена, актер пытался воплотить на экране облик Христа, однако в герое Филипа отразилось ренановское представление о совершенном человеке: князь Мышкин выглядит сильным, гордым и красивым юношей, проповедующим гуманизм. Чтобы подчеркнуть высоту главного героя, режиссер предельно снизил остальных героев фильма. Помимо Мышкина, в картине нет ни одного персонажа, вызывающего симпатию зрителя. Если в романе Рогожин – духовный брат Мышкина, страстный бунтарь, то в картине – расчетливый купец, упрекающий Настасью Филипповну потраченными на нее деньгами. Настасья Филипповна – умная и циничная содержанка, не способная понять высоту души главного героя. Епанчины же показаны как пошлое буржуазное семейство, думающее только о деньгах.

Лампен существенно изменил финал романа. Мышкин в его картине не сошел с ума – он взбунтовался против несправедливого мироустройства. Князь Мышкин обращает к Богу упрек в духе Раскольниковца: «Отчего люди рождаются несчастными? Отчего, Господь, ты спокойно глядишь на их страдания? Разве это по справедливости?» Жизнеутверждающая программа

Мышкина скомпрометирована последними сценами кинокартины, но в качестве единственной альтернативы романтическому порыву Мышкина остается эгоизм и жестокость остальных героев. Так, финал первой послевоенной экранизации романа «Идиот», с одной стороны, утверждает ценность идеализма, а с другой стороны, ставит под сомнение веру в силу добра и красоты. Романтик обречен на поражение в столкновении с реальностью.

Фильм И. Пырьева был снят на волне гуманистического подъема эпохи Оттепели. Режиссер считал необходимым очистить образ положительно прекрасного человека от болезненных черт, с которыми советская идеология ассоциировала христианскую проблематику. Чтобы ослабить евангельский подтекст, Пырьев сделал акцент на теме власти денег (Пырьев 1959: 91). В результате конфликт протагониста с несовершенным миром приобрел тот же акцент, что и в работе Лампена: бескорыстный человек противостоит порочному буржуазному обществу. Главным противником Мышкина стал не Рогожин, а Ганя, страстный теоретик закона купли-продажи. Так же, как и в работе Лампена, в советской экранизации Мышкин показан сильным, решительным, цветущим юношей, тогда как остальные герои подчеркнута снижены. В кульминационной сцене бросания денег в камин серия крупных планов показывала несимпатичные, искаженные жадностью лица героев, с которых спала маска благопристойности. Настасья Филипповна в исполнении Юлии Борисовой осталась единственной, помимо Мышкина, светлой фигурой. Пырьев также подчеркнул внешнюю романтическую атмосферу романских событий: пронзительные музыкальные темы, подчеркнутую театрализованные диалоги, красные оттенки, связанные с образом Настасьи Филипповны. Романтическое вошло в картину во многом на уровне художественного метода. Оператор В. Е. Павлов сделал акцент на крупной портретной съемке, привлекающей внимание к лицам и особенно глазам героев. Интересно также то, что установка на романтическую исключительность главного героя проявилась еще на стадии работы над фильмом. Пырьев, также как Лампен, искал на эту роль какого-то уникального актера. Советский режиссер вспоминал о том, что написал сценарий к фильму еще в 1947 г., но не решался приступить к съемкам, не видя исполнителя, равномасштабного центральной роли. Случайную встречу с Ю. В. Яковлевым он описывал как мгновенное попадание в образ князя Мышкина: просматривая кинопробы для другого фильма, режиссер увидел в актере ту же высоту, что в герое Достоевского, «те же глаза – глубокие, умные, добрые» (Пырьев 1959: 91).

Князь Мышкин в интерпретации Яковлева полон юношеского идеализма. Здоровый, гордый и красивый молодой человек верит в то, что каждый достоин счастья и уважения, независимо от социального положения. У героя Яковлева деятельный, а не страдальческий характер,

он с решительными интонациями произносит речь на вечере у Настасьи Филипповны: «Я умру за вас и никому не позволю о вас плохого слова сказать». Мышкин готов посвятить жизнь делу спасения страждущих, однако, однако неудача надламывает его. По словам Е. Горфункель, в картине «чистое юношеское сознание брошено в грязь действительности» (Горфункель 1990: 28). Несмотря на то, что Пырьев экранизировал только первую часть, где трагедия романа еще не проявилась в первой мере, Яковлев в финале фильма сыграл крушение всех надежд: его герой рыдает, увидев, что прекрасной мечте о спасении человека не суждено воплотиться в жизнь.

Надо отметить, что интерес к образу князя Мышкина вообще свойствен послевоенной эпохе. Искусство второй половины 50-х гг. обратилось к образу положительно прекрасного человека в поисках гуманистического идеала, помогающего осмыслить жестокий исторический опыт XX в. В 1957 г., практически одновременно с фильмом Пырьева, в ленинградском Большом драматическом театре состоялась премьера постановки Г. А. Товстоногова «Идиот», открывшей новую страницу в осмыслении Достоевского на сцене. О работе И. М. Смоктуновского, исполнившего центральную роль, также писали в связи с темой крушения идеала в жестокой реальности. По наблюдению Н. Я. Берковского, автора одной из лучших рецензий на спектакль, Смоктуновский глубоко понял слабость доброго и безгрешного человека, выпадающего из круга сложных и противоречивых отношений между обычными земными людьми: Мышкин, исцеляющий от ненависти и ревности в общении один на один, оказывался беспомощным в сценах конклавов (Берковский 1969: 564). Так, адаптации романа «Идиот» конца 50-х гг. зафиксировали противоречивое отношение к образу романтического героя: несмотря на то, что идеалиста и мечтателя ждет разочарование, его усилия не кажутся бесполезными: миссия Мышкина той поры – напомнить о достоинстве, вернуть людям веру в человека. Именно поэтому князь Мышкин конца 50-х гг., утверждающий приоритет чувства над разумом и безусловную веру в силу добра, не мог существовать вне гуманистического подъема эпохи оттепели. В 1966 г. Товстоногов возобновил спектакль «Идиот», однако Смоктуновский играл уже другого Мышкина – с первых сцен предчувствующего свою трагическую судьбу, сознательно идущего на жертву ради других. В 1966 г. Смоктуновский также исполнил роль сниженного двойника Мышкина – Юрия Деточкина в комедии Э. А. Рязанова «Берегись автомобиля». Э. Рязанов и Э. Брагинский задумывали комедию, своеобразие которой будет определяться трансформацией устойчивых образов положительного героя в современной реальности: «По своей социальной сущности он, конечно, Робин Гуд. Но лепить образ очередного благородного разбойника не хотелось. Героя пришлось изобретать. Правда, не совсем заново. Мы опирались на известные традиции литературы и кино.

Дон Кихот, чаплиновский Чарли, князь Мышкин — вот три составных источника нашего героя. Нам хотелось сделать добрую, грустную комедию о хорошем человеке, который кажется ненормальным, но на самом деле он нормальнее многих других» (Рязанов 2010: 49). Так, режиссер подчеркивал, что фильм должен был строиться на конфликте романтика и идеалиста с комически утрированным несовершенством мира. Миссию Деточкина по восстановлению справедливости в мире компрометирует его очевидная слабость и неловкость, неуспешность. Деточкин – бескорыстный человек, преданный добру и правде, однако усилия этого советского Мышкина заранее обречены на провал: мир не становится лучше от его комически-неуклюжих усилий. Результат идеалистических усилий Деточкина по улучшению мира так же проблематичен, как и итог романной судьбы князя Мышкина: машины, которые угонщик отнимает у нечестных граждан, немедленно попадают в руки других нечестных граждан. Отстаивая право современного чудака и романтика на героизм, Смоктуновский выходит за пределы комизма и иронии, внося в образ Деточкина тонкий трагизм, живое обаяние и раяющую зрителя беззащитность.

Таким образом, кинематограф послевоенного времени ярко проявили скрытый романтический подтекст романа «Идиот». Экранизации Лампена и Пырьева были сняты на подъеме общественных надежд: Лампен работал над картиной в атмосфере окончания Второй мировой войны, Пырьев – в эпоху гуманистического взлета оттепели. Чтобы следовать романтической линии в изображении человека, и Филип, и Яковлев акцентировали деятельно-героическую сторону своих героев, почти не раскрытую в романе «Идиот». Оба они своего рода борцы против застарелого уклада, страстные проповедники доброты к человеку вне зависимости от его социального положения. Поскольку религиозная проблематика спасения и искупления ушла из интерпретаций романа XX в., тема символической гибели Мышкина, теряющего разум, заменилась трагедией крушения идеала.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Ашимбаева 1997:** Ашимбаева Н.Т. Лексема «князь» в контексте произведений Достоевского. Ж.: *Достоевский и мировая культура. Альманах 9*, 1997. С. 57-66.

**Белинский 1956:** Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 г. // Белинский В. Г. *Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. X. М.*: Изд-во АН СССР, 1956. С. 279-359.

**Бердяев 2001:** Бердяев Н.А. *Мирозерцание Достоевского* М.: Захаров, 2001. 172 с.

**Берковский 1969:** Берковский Н.Я. Достоевский на сцене // Берковский Н.Я. *Литература и театр. Статьи разных лет.* М., 1969. С. 558-588.

**Вольнский 2007:** Вольнский А.Л. Трагедия красоты // Вольнский А.Л. *Достоевский.* СПб.: Академический проект; Издательство ДНК, 2007. С. 91-150.

**Горфункель 1990:** Горфункель Е.И. Открылась дверь // Горфункель Е.И. *Иннокентий Смоктуновский.* М.: «Искусство», 1990. С. 24-25.

**Гражис 1979:** Гражис И. *Достоевский и романтизм*. Вильнюс: «МОКСЛАС», 1979. 172 с.

**Гроссман 1924:** Гроссман Л.П. *Путь Достоевского*. Л.: Брокгауз-Ефрон, 1924. 242 с.

**Гроссман 1959:** Гроссман Л.П. Достоевский-художник // Гроссман Л.П. Творчество Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 330-416.

**Достоевский 1973:** Достоевский Ф.М. *Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8: Идиот*. Л.: Наука, 1973. 511 с.

**Иванов 1987:** Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. *Собр. соч.: В 4 томах. Т. 4*. Брюссель, 1987. С. 399-436.

**Мочульский 1995:** Мочульский К.В. «Идиот» // Мочульский К.В. *Гоголь. Соловьёв. Достоевский*. Москва: «Республика», 1995. С. 384-409.

**Назиров 2010:** Назиров Р.Г. Достоевский и романтизм // Назиров Р.Г. *О мифологии и литературе, или Преодоление смерти*. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. С. 251-263.

**Померанц 1990:** Померанц Г.С. *Открытость бездне: Встречи с Достоевским*. М.: Советский писатель, 1990, С. 255 – 301.

**Пырьев 1959:** Пырьев И.А. Размышления о поставленном фильме: («Идиот» по роману Достоевского) Ж.: *Искусство кино*. № 5. 1959. С. 91-102.

**Рязанов 2010:** Рязанов Э.А. Как сочиняют вдвоем // Рязанов Э.А. Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги. М.: ПРОЗАиК, 2010. С. 46-57

**Седакова 2002:** Седакова О.А. «Неудавшаяся епифания»: два христианских романа – «Идиот» и «Доктор Живаго». Ж.: *Континент*. № 112. 2002. С. 367-384.

**Шмаков 1974:** Шмаков Г.Г. Муза, которой не было у греков // Шмаков Г.Г. *Жерар Филип*. М., 1974. С. 40 – 46.

**Якубова 2014:** Якубова Р.Х. Романтическая повесть «Жан Сбогар» Ш. Нодье в творческой рецепции Ф. М. Достоевского. Ж.: *Liberal Arts in Russia*. Vol. 3, No. 5, 2014. С. 378-387.

## NINO POPIASHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Ivane Javakhishvili Tbilisi State University*

### **Cultural Markers of Romanticism: The West and the East (The aspects of Friedrich Rückert's poetical point of view)**

The romantic milestone is realized through individual contemplation and the process of re-understanding the world. German Romanticism not only based the subjective aesthetic and philosophical knowledge of the universe, but also provided new cultural markers. This tendency was led by the great German thinker, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), the predecessor of the Romantic ep-

och, who in his older works clearly reveals the signs and implications of Romanticism. Goethe's interest in East, Oriental Culture, and Goethe's concept of "Weltliterature" (World Literature) became a basis for the development of German Romanticism.

German poet and orientalist, Friedrich Rückert (1788-1866) was a prominent German Romantic writer. In his works the characteristic of classical romanticism can be traced Rückert's poetry is subjective, various and broad. Namely, Goethe's "Weltliterature" (World Literature) and the fundamental concepts of "Western-Eastern Bond" as the continuation and formation of some kind of inspiration. Friedrich Rückert was one of the founders of German Oriental Studies.

**Key words:** German Romanticism, Friedrich Rückert, Oriental Studies.

## წინის სიტყვა

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### რომანტიზმის კულტურული მარკერები: დასავლეთი და აღმოსავლეთი (ფრიდრიხ რიუკერტის პოეზიის მსოფლმხედველობრივი ასპექტები)

რომანტიული მსოფლმხედველება რეალიზებულია სამყაროსთან ინდივიდუალური ჭვრეტისა და მისი ხელახალი გააზრების გზით. გერმანული რომანტიზმი აფუძნებს როგორც სამყაროს სუბიექტურ-ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ შემეცნებას, ისე კულტურული მარკერების ახლებურად მონიშვნას. აღნიშნულ ტენდენციას სათავე დაუდო დიდმა გერმანელმა მოაზროვნემ, რომანტიზმის ეპოქის წინამორბედმა, იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთემ (1749-1832), რომლის უკანასკნელი პერიოდის ტექსტები ამკარად ამჟღავნებს რომანტიზმის ნიშნებსა და გავლენებს. გოეთეს დაინტერესება აღმოსავლეთით, აღმოსავლური კულტურით, ასევე გოეთეს ველტილიტერატურის კონცეფცია გოეთესმემდგომი გერმანული რომანტიზმისათვის თავისებურ სათავედ იქცა.

გერმანელი პოეტი და ორიენტალისტი, ფრიდრიხ რიუკერტი (1788-1866) გერმანული რომანტიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელია. მის შემოქმედებაში შეიმჩნევა კლასიკური რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები. რიუკერტის პოეზია თემატურად და ჟანრობრივად მრავალფეროვანი და ფართოა. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ რიუკერტის ცხოვრებისა და შემოქმედების მაგალითზე შეიძლება ვისაუბროთ რომანტიზმის კულტურული მარკერების გა-



ფართოებაზე როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით. კერძოდ, გოეთეს ველტილიტერატურისა (Weltliteratur) და „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ ფუნდამენტური კონცეპტების, როგორც ერთგვარი ნაწამძღვრების, გაგრძელებასა და ფორმირებაზე. ფრიდრიხ რიუკერტი იყო ფართო მსოფლმხედველობის მოღვაწე, გერმანული ორიენტალისტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. რიუკერტის ორიგინალური შემოქმედება გამსჭვალულია რომანტიული განწყობილებებით: ღრმა სევდა და პესიმიზმი იკითხება რიუკერტის ლექსების ციკლში „იავნანა გარდაცვლილი ბავშვებს“; სიყვარულის რომანტიული მსოფლგაგებაა გადმოცემული ლექსების კრებულში „სიყვარულის გაზაფხული“. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ რიუკერტის მსოფლმხედველობრივი ინტერესების სფეროში შედიოდა მრავალი ენა და კულტურა, ის თვითონ ფლობდა ორმოცზე მეტ ენას. რიუკერტი დაინტერესებული იყო ინდური, არაბული, სპასრული, თურქული, სლავური და სხვა კულტურებითა და ლიტერატურებით. მას უთარგმნია გერმანულ ენაზე ყურანი, მეველანა ჯალალედ-დინ რუმის ლექსები ორიგინალიდან, სპარსული პოეზია, ინდური სასიყვარულო ლირიკა და სხვ. რიუკერტის შემოქმედებაში საბავშვო სიმღერების, რომანტიული ლექსების გვერდით ვხვდებით ხვადასხვა კულტურის ნიაღვრის დაახლოების ტენდენციებს: არაბულ, სპარსულ, თურქულ მოტივებს, რიუკერტს დაუნერია აგრეთვე დრამა „სომხეთის მეფე არშაკი“.

ფრიდრიხ რიუკერტი დაიბადა 1788 წლის 16 მაისს შვაინფურტში. იგი სწავლობდა ვურცბურგის უნივერსიტეტში ჯერ სამართალმცოდნეობას, ხოლო შემდგომ - ფილოლოგიასა და ესთეტიკას. 1811 წლიდან რიუკერტი იენაში იწყებს მუშაობას გიმნაზიის დოცენტის თანამდებობაზე, თუმცა მალევე თავს ანებებს მასწავლებლობას და თავისუფალი შემოქმედის ცხოვრებას იწყებს. რიუკერტს პოპულარობა მოუტანა სონეტებმა, რომლებსაც ფრაიმუნდ რაიმარის ფსევდონიმით აქვეყნებდა და სადაც ნაპოლეონის საწინააღმდეგო მოწოდებები იყო გამოხატული. პოეტი ტირანის წინააღმდეგ - სწორედ ასე ხასიათდებოდა მისი სონეტები. რიუკერტის ლექსებში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება აზრის გადმოცემას, ავტორის კონცეპტუალური შეხედულებების წარმოჩენას, თუმცა გარდა ღირებულის და მნიშვნელოვანი შინაარსისა, რიუკერტის ლირიკა ხასიათდება პოეტური ვირტუოზობით. რიუკერტის პოეტური ენა საგანგებო, განსაკუთრებული და გამორჩეულად დახვეწილია. მის ლექსებზე არაერთი მუსიკალური ნაწარმოებია შექმნილი. გ. თ. ფენხერი რიუკერტზე საუბრისას აღნიშნავს:

*„რიუკერტის დახასიათების მხოლოდ ნახევარი იქნებოდა, თუკი მას ვუნოდებდით პოეზიის ვირტუოზს; არა იმიტომ, რომ იგი სანახევროდ*

იყო ვირტუოზი, არამედ პირიქით, იმიტომ, რომ სრულად მისი ვირტუოზობის გადმოცემა შეუძლებელია. პოეტური სახისა და სურათის, რიტმის, რითმის, პოეზიის მთელი გარეგნული მშვენიერების გამოხატვა მას თანდაყოლილი ძალაუფლებით შეუძლია“ (ფეხნერი 2016).

1826 წლიდან ფრიდრიხ რიუკერტი მიიწვიეს ერლანგენის უნივერსიტეტში ორიენტალისტური ენებისა და ლიტერატურების პროფესორად. 1842 წელს პრუსიის მეფე ვილჰელმ მეოთხემ ფრიდრიხ რიუკერტს გადასცა პრუსიული ორდენი მეცნიერებასა და ხელოვნებაში Pour le Mérite. მეფის თხოვნის მიუხედავად, რიუკერტი რამდენიმე წლის შემდეგ ტოვებს ბერლინს და კვლავ თავისუფალი შემოქმედის ცხოვრებას აგრძელებს.

რომანტიზმის ძირითადი მახასიათებელია სინამდვილის განსხვავებული აღქმა, რეალობის განცდა და გააზრება, მასთან მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ძებნა და ამ კავშირების რღვევა.

“ინდივიდი ემპირიის მიერ დანესებულ ონტოლოგიურ საზღვრებს კი არ ექვემდებარება, არამედ იგი პოეზიის ძალით აუქმებს სინამდვილის საგანთმიმართებათა კანონზომიერებას, გადალახავს ემპირიის დარგებს და საკუთარი რომანტიკული მხატვრული ტექსტების საშუალებით თავად ქმნის ახალ უმაღლეს რეალობას. ეს უკვე სამყაროს სრულიად ახლებური ონტოლოგიური ხედვაა“ (ბრეგაძე 2012: 57).

რომანტიული სწრაფვები, სასრულის უსასრულოდ ჭვრეტისა და განცდის ტენდენცია, მოცემულობასთან შეუთავსებელი სურვილები, რეალობასთან დარღვეული ჰარმონია, ახალი, განსხვავებული და ინდივიდუალური ხედვისა და მსოფლალქმის შემუშავება ფრიდრიხ რიუკერტის შემოქმედებაში აღმოსავლური ლიტერატურის გაცნობის შემდეგ კიდევ უფრო მძაფრად ჩნდება. აღმოსავლური სიმბოლოები, მისტიკური განცდები და ამავედროულად, ქრისტიანული რწმენის ელემენტების ერთობლიობა რიუკერტის რომანტიზმის ერთიანობას წარმოადგენს.

პედაგოგიური, საგანმანათლებლო და სამეცნიერო საქმიანობების გვერდით რიუკერტი მუშაობდა, როგორც კერძო სწავლული და მთარგმნელი. სპარსული ენის შესწავლის შემდეგ, 1820-იანი წლებიდან, რიუკერტმა დაიწყო სპარსული პოეზიისა და ყურანის თარგმნა. 1822 წელს რიუკერტი გამოსცემს ლექსების წიგნს „აღმოსავლური ვარდები“ („Oestliche Rosen“). ეს იყო რიუკერტის ერთგვარი პასუხი, ან გამოხმაურება გოეთეს ცნობილი წიგნის, „აღმოსავლურ-დასავლური დივანი“ (West-östlicher Divan) პირველივე გამოცემაზე (პირველი გამოცემა 1819, მეორე გამოცემა, 1827). რიუკერტის წიგნში შესულია თარგმანები სპარსული ლიტერატურიდან. მისი თარგანები გამოირჩევა გერმანუ-

ლი ენის განსაკუთრებული შემოქმედებითობით, ასევე, ორიგინალთან სიახლოვით. მნიშვნელოვანია სპარსული ნაციონალური ეპოსის, „შაჰ-ნამეს“ რიუკერტისეული თარგმანი, რომელიც პოეტური ფორმით არის შესრულებული და გერმანული ენისათვის სრულიად მოულოდნელი და საგანგებო გამოხატულებით, ამავედროულად, უსაზღვრო პოეტურობითა და სილალით არის გადმოტანილი. ამ კრებულში 365 ლექსია შესული. ნიგნის პირველივე გვერდებზე რიუკერტის პოეტურ მიმართვაში იკითხება გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანთან“ კავშირები. ნიგნის მიძღვნაში რიუკერტი მკითხველს სთავაზობს ნასურვები აღმოსავლეთი ნახოს და გასინჯოს.

გოეთე რიუკერტის „აღმოსავლურ ვარდებს“ დიდი ინტერესითა და სიხარულით შეხვდა და თავის ყურნალში „Über Kunst und Altertum“ ნიგნის შესახებ დადებითი რეცენზია გამოაქვეყნა. რიუკერტის მისწრაფება, რომ ეჩვენებინა აღმოსავლური მისტიკა, სრულიად შეეფერება იმდროინდელ ლიტერატურულ და მსოფლმხედველობრივ ტენდენციებს. გოეთეს „დივანიცა“ და რიუკერტის „ვარდებიც“ სპარსული ლიტერატურის რეცეფციით არის შექმნილი. ბუნებრივია, ამ ორ ნიგნს შორის არის საკმაოდ დიდი სხვაობა, მაგრამ შეინიშნება მრავალი საერთო პარალელი და ჩანს, რომ გოეთეცა და რიუკერტიც ჰაფეზის ლირიკით არიან შთაგონებულნი. გოეთე თავის „დივანში“ საგანგებო ადგილს უთმობს ჰაფეზს. ამ მხრივ რიუკერტი კიდევ უფრო შორს მიდის: მისი მძაფრი შემოქმედებითი ინტერესია ჰაფეზის პოეზია. რიუკერტი თავის ლექსებშიც ახსენებს ჰაფეზს, როგორც მუზასა და შთამაგონებელს, იყენებს ჰაფეზის სიმბოლოებს: ვარდს, ბულბულს, ღვინოს, სიყვარულსა და წარმავლობას. ამავედროულად, ნიგნის დასაწყისშივე ნათელია, რომ რიუკერტს გაცნობიერებული აქვს აღმოსავლური პოეზიის მისტიკური ნიაღვრეები, რაც ევროპული პოეზიისათვის ერთგვარი სიახლეა. ასევე, თუკი დავუშვებთ, რომ რომ გოეთეს „დივანიც“ ჰაფეზის ლექსებით არის შთაგონებული, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ რიუკერტის „ვარდები“ კიდევ უფრო ღრმა კვალს აჩვენებს ჰაფეზის პოეზია-სთან. მნიშვნელოვანია აღინიშნოს გოეთესა და რიუკერტის ნიგნებზე ისლამური მსოფლმხედველობის ზეგავლენაც. რიუკერტის „ვარდები“ ამავედროულად ყურანითაც არის შთაგონებული. მის ნიგნში ხშირად გვხვდება რელიგიური შეხედულებები და სწავლებები, მათ შორის, ბუნებრივი სილამაზის, ტიტებისა და ნარგიზების მგალითით ყურანს გავლენა რიუკერტის ლექსებზე აშკარაა, თუმცა აქაც ერთმანეთს ენაცვლება აღმოსავლური და ქრისტიანული რელიგიური გავლენები, მისტიკური და სიმბოლური სახეები, რაც რომანტიული განწყობებისა და ტენდენციების ერთგვარ შეხვედრის ადგილსაც წარმოადგენს. „აღ-

მოსავლური ვარდებით“ რიუკერტმა თავისი მკითხველი მისტიკურ წარმოდგენებთან დაახლოვა, სადაც ქრისტიანული შეხედულებებიც ასევე რელევანტურ ადგილს იკავებს.

ფ. რიუკერტის ლექსების კრებული, „იავნანა გარდაცვლილ ბავშვებს“ ეძღვნება 1833 და 1834 წლებში გარდაცვლილ ორ შვილს. წიგნში 428 ლექსია შესული. ნუთისოფლის წარმავლობისა და ავბედობის თემა აქ მრავალმხრივად არის გაშლილი. გერმანელი მეცნიერისა და ისლამის მკვლევრის, ანამარიე შიმელის აზრით, „იავნანა“ არის რიუკერტის ორიგინალური შემოქმედების ბოლო აკორდი, რადგან რიუკერტი თავადაც წერს: „შენმა სივდილმა წამართვა სიტყვა“ (Schimmel 1987). ამ წიგნს გერმანელმა ლიტერატურათმცოდნემ და ისტორიკოსმა, ჰანს ვოლსშლეგერმა უწოდა „განსვენებულთა უდიდესი დატირება მსოფლიო ლიტერატურაში“ („die größte Totenklage der Weltliteratur“).

სევდისა და წუხილის პოეზია - ასე შეიძლება თემატიზირდეს რიუკერტის „იავნანა“, სადაც სიყვარული საკრალიზებულია სიკვდილთან, არყოფნის სევდა რეპრეზენტირდება მრავალმხრივი მეტაფორული გამოხატულებებით. *“Du bist ein Schatten am Tage./Und in der Nacht ein Licht;/Du lebst in meiner Klage./Und stirbst im Herzen nicht”* (შენ ჩრდილი ხარ დღეში/და ღამეში შუქი/შენ არსებობ ჩემს წუხილში/და არ კვდები ჩემს გულში). განცდები ხშირად რეალობას იმდენად სცილდება, რომ წარმოსახვით რეალობას წარმოადგენს.

„წარმოსახვის აქტიურობა დაკავშირებული იყო ინტუიციის, გრძნობების, ინსტიქტების მნიშვნელობის ხაზგასმასთან. რომანტიკოსები ხშირად ამახვილებენ ყურადღებას განცდათა გამოხატვის უდიდეს მნიშვნელობაზე“ (კობახიძე 2012: 74-75).

საინტერესოა ფრიდრიხ რიუკერტის ლექსი „კარებთან“ *“Vor den Thüren“*, სადაც გამოხატულია რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი განწყობილებები. ლექსის ლირიკული გმირი სხვადასხვა კარზე აკაკუნებს: სიმდიდრის, სიყვარულის, დიდების, შრომის, ბედნიერების კარებს არავინ უღებს, ხოლოს კი, სიკვდილის კარიღა დარჩება, რომლის შეღების იმედით მთავრდება ლექსი. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ლექსი ფრიდრიხ რიუკერტის სიცოცხლეშივე თარგმნილა ქართულ ენაზე. იგი უთარგმნიათ ილია ჭავჭავაძეს და გიორგი ერისთავს. ილიას თარგმნილი ლექსის სათაურია „კართა თანა“, ხოლო გიორგი ერისთავის თარგმანისა - „კარებთან“ (ამის შესახებ დანვრილებით იხ. პოპიაშვილი 2007).

ფრიდრიხ რიუკერტის შემოქმედება ხასიათდება, როგორც გერმანული რომანტიზმის კულტურული მარკერების: დასავლეთი და აღმოსავლეთი - ერთგვარი სინთეზი. ამგვარ მსოფლალქმას და, ზოგადად, გერმანული რომანტიზმის ტენდენციებს კი დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ ლიტერატურის საზღვრების გაფართოება განაპირობებდა.

## დამონეგანი:

**ბრეგაძე 2012:** ბრეგაძე კ. *გერმანული რომანტიზმი. ჰერმენევტიკული ცდა-ნი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2012.

**კობახიძე 2012:** კობახიძე თ. „ბრიტანული და ამერიკული რომანტიზმი ეპოქის ისტორიულ-მსოფლმხედველობრივსა და ესთეტიკურ კონტექსტში“. *ქართული რომანტიზმი – ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები*. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 2012.

**ლამპინგი 2016:** Handbuch Lyrik, Theorie, Analyse, Geschichte. 2. Auflage, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2016.

**პოპიაშვილი 2007:** პოპიაშვილი ნ. „ილია ჭავჭავაძე და მისი თანადროული გერმანული პოეზიის თარგმანები“. კრებულში: *ილია ჭავჭავაძე და მისი ეპოქა, პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები*. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 2007.

**რიუკერტი 2016:** Fridrich Rückert, Kindertodtenlieder, entstanden 1833-1834, Verlag Hofenberg, Neuauflage mit einer Biographie des Autors, Herausgegeben von Karl-Maria Guth, Berlin, 2017.

**ფეხნერი 2016:** Fechner, G. T. im Buch: Fridrich Rueckert, Gesammte Werke, Gedichte, Nachdichtungen, Uebersetzungen (Vollstaendige Ausgaben). e-artnow, 2016.

**შიმელი 1987:** Annemarie Schimmel, Fridrich Rueckert. Lebensbild und Einfuehrung in sein Werk. Freiburg: Gerder, 1987.

## TATSIANA SUPRANKOVA

*Belarusian State University*

Minsk, Belarus

### **Belarusian Faust-concept at the Crossroads of Epochs and Cultures**

The article is dedicated to the influence of the Faust-concept's topos upon the Belarusian culture. The work accentuates the creations, that interpret the Faust-concept's topos, and fill it with distinctive national and universal colour: poems by A. Mickiewicz, stories by J. Barszczewski, poems by Y. Kupala, works by Ul. Karatkievich. The author also considers the impact of the Faust-concept on the European and Belarusian culture of the romanticism and modernism.

**Key words:** Faust-concept; romanticism; modernism; Belarusian culture and literature.

**Т. С. СУПРАНКОВА**

*Беларусь, Минск,*

*Белорусский государственный университет*

## **Белорусская фаустиана на стыке эпох и культур**

Белорусская культура, являясь частью европейской, всегда была открыта на межкультурный диалог как с Западом, так и с Востоком. Подтверждением этому становится рецепция фаустианы в белорусском культурном наследии. В XVI веке в немецкой литературе появляется народная легенда о докторе Фаусте, увидевшая свет в нескольких редакциях. Топос фаустианы – один из самых популярных в культуре Запада. Оформившись в эпоху Ренессанса, он получил распространение в литературах многих европейских стран (немецкая народная легенда «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике», трагедия английского драматурга К. Марло «Трагическая история доктора Фауста»; на территории Речи Посполитой в польской и белорусской культурах это цикл легенд о пане Твардовском). В эпоху Просвещения эта мифологема привлекла немецких сентименталистов, ярким представителем которых был молодой И. В. Гёте, написавший своего «Пра-Фауста» («Urfaust») в 1772 г. Не посчитав этот труд достойным, великий мастер слова сжег его, но, как напишет русский писатель XX века М. Булгаков в своей фаустиане «Мастер и Маргарита», «рукописи не горят»: через столетие была найдена рукописная копия первого «Фауста», сохранившаяся благодаря почитательнице таланта молодого Гёте Луизе фон Хеххаузен. Переработанный «Фауст», его первая часть, увидел свет только в 1808 году. Вторую величайший мастер создавал вплоть до своей смерти в 1832 году. Это шедевральное произведение, дело всей жизни И. В. Гёте, становится образцом, провозглашая мифологему и философему фаустианы в мировой литературе и культуре. Вершиной литературной обработки сюжета о Фаусте становится версия великого И. В. Гёте, который на протяжении своего творческого пути создал три его варианта – «Пра-Фауста», литературного «Фауста», известного широкой публике, и в соавторстве с белорусским композитором А. Г. Радзивиллом – либретто к опере «Фауст», пользовавшейся популярностью в XIX веке. Опера соединила в себе лучшие традиции Просвещения и романтизма.

Музыкального «Фауста» (1808–1833) – оперу композитора А. Г. Радивилла, либретто к которой написал И. В. Гёте, – в музыковедении относят к романтизму. Эстетическое поле романтизма, проросшее из глубин эпохи Просвещения, идейно, жанрово, тематически вышло из

него. Заинтересованность литературным сюжетом «Фауста» Гёте с момента появления произведения породила многочисленные музыкальные интерпретации Ш. Гуно, Г. Берлиоза, М. Глинки, А. Локшина, М. Мусоргского и других классиков мировой музыки. Радивилловская версия – первая по времени написания музыкальная обработка, плод многолетнего труда композиторского и писательского талантов, плод взаимодействия культур. Поэтому либретто «Фауст» представляет интерес как театральное произведение эпохи романтизма, как величайшее философское и эстетическое воплощение гётевского гения. Интересно и направление переосмысления автором отдельных образов, переакцентуация их в соответствии со спецификой жанра либретто. Причина интереса и в том, что произведение является результатом взаимодействия двух культур (немецкой и белорусской) и двух эпох (Просвещения и романтизма). Понимание ментальности другого народа, способность принять и вместить опыт иной культурной традиции, синтезировать лучшие достижения «своего» и «чужого» – эти факторы неизбежно приводят к выдающимся результатам. Так и деятельность князя Антония Генрика Радивилла, эмигранта из Великого княжества Литовского после третьего раздела Речи Посполитой, стала результатом межкультурной коммуникации. Начало этой истории – 1814 год, когда в Веймаре встречаются два творца – поэт и композитор, немец и литвин, теоретик веймарского классицизма и трубадур романтизма – Иоганн Вольфганг фон Гёте и князь Антоний Генрик Радивилл. Как для Гёте, так и для Радивилла работа над «Фаустом» становится самой значительной в их творческой деятельности.

Послегётевскую эпоху открывает европейский романтизм – литературный стиль, пришедший на смену просветительским направлениям. В эстетике романтизма, которая подпитывалась культурой Просвещения и одновременно полемизировала с ней, интерес представляло в первую очередь творчество И. В. Гёте. Когда вторая стадия немецкого романтизма (гейдельбергского) начинает набирать силы, некоторые романтики пробуют создать свою интерпретацию знаменитого немецкого сюжета: романтический «Фауст» (драматический отрывок) появляется у А. фон Шамиссо в 1803 г. (самая же удачная интерпретация – новелла «Невероятная история Петера Шлемиля»), стихотворение «Доктор Фауст» собирателями фольклора А. фон Арнимом и К. Брентано размещено в «Волшебном роге мальчика» (1806–1808), дальнейшие интерпретации – роман «Мемуары сатаны» известного сказочника В. Гауфа (1827), драма «Дон Жуан и Фауст» 1828 г. Х. Д. Грабе, в 1836 г. выходит лирико-эпическое произведение «Фауст» Н. Ленау.

Белорусские романтики, писали они по-польски либо пытались писать на мужицком тогда белорусском языке, также впитывали импульсы мировой литературы. Среди таких писателей нельзя не выделить выдающуюся фигуру романтизма Адама Мицкевича, поэта нескольких народов, сердцем преданного своей родной земле – Беларуси. Как отмечал сам поэт, родиной его являлась Литва (северо-запад современной Беларуси), а первая столица Великого княжества Литовского Новогрудок была его родным городом. Тогдашняя столица Вильно стала местом его обучения. Именно там он встретил настоящих друзей, вместе с которыми основал патриотические молодежные организации филоматов и филаретов, вместе с которыми по обвинению царскими властями был арестован и выслан в 1824 г. в Россию. Писатель желал бороться за лучшее будущее родного края не только с помощью пера, но, чудом оказавшись на свободе, он смог продолжить дело своей молодости только в своих произведениях. Почти что все друзья погибли в царских тюрьмах или в ссылке, а ему одному придется на протяжении десятилетий, что были отведены на этой земле, оплакивать их незавидную судьбу.

Адам Мицкевич как поэт пришел к романтизму не сразу. Среди кумиров начинающего литератора были просветители Вольтер и Шиллер. В «Оде к молодости» (1820) критики видели отголоски творчества Ф. Шиллера. Литературовед Б. Стахеев отмечает близость этого художественного шедевра поэтике классицизма и одновременно наличие в ней идей нового направления: *«В ней еще современники поэта подметили родство с теми мотивами творчества Шиллера, которые были подхвачены революционно настроенными романтиками (не только в Польше). Для мироощущения автора “Оды” были характерны восприятие действительности в стремительном движении, в борьбе светлого и темного начал, патетическая устремленность в грядущий день человечества, когда произойдет обновление всей “глыбы мироздания”. Аллегорические образы Молодости и Старости олицетворяли: первый – самоотверженность, порыв юных энтузиастов, их братское единство, второй – трусливый эгоизм “себялюбцев”. Отрицание старого, скованного “заплесневевшей корой” мира, призыв “подавить насилие насилием” и повести земной шар “новыми путями”, вера в неизбежное торжество “мира духа”, порожденного “любовью” и “молодостью”, в то, что вслед за “зорькой свободы” взойдет “солнце избавления”, – вот те новые мотивы, которые внесла “Ода” в польскую поэзию»* (Стахеев 1989: 480).

Сборник стихов «Поэзия» (1822 г.), а точнее авторское предисловие к нему, становится манифестом польского и белорусского романтизма.



А. Мицкевич считал, что романтическая поэзия берет свое начало в истории, в народной культуре. Взяв на вооружение увлечение фольклором филоматов и филаретов (гейдельбержские романтики также источником вдохновения считали народную литературу), в цикле «Баллад и романсов» поэт обогащает польский литературный язык белорусскими диалектизмами и простонародной лексикой, мотивами народного творчества. Романтическая концепция двоemiрия проявляется уже здесь в сосуществовании наряду с миром людей мира духов и фантастики, который наказывает тех, кто нарушает нравственные законы.

Вселенная и место человека в ней рассматривается Адамом Мицкевичем с позиций народного опыта, который нашел отражение в фольклорных легендах, преданиях, песнях и суевериях. Эта тенденция ярко прослеживается и в драматической поэме «Деды». Если обратиться к истории создания поэмы, то как для классика немецкой литературы И. В. Гёте, так и для классика белорусской и польской литературы А. Мицкевича написание «Дедов» стало самым главным делом, которое он так и не окончил. Каждая ее часть может считаться отдельным произведением, хотя сюжетная связь между частями существует. Такое сходство прослеживается и в истории написания и композиции «Фауста».

Как и Гёте, классик польской и белорусской литературы Адам Мицкевич представляет в поэме синтез различных жанров и стилей, что делает близкими «Деды» художественному универсализму «Фауста». Поэтому правильно было бы определить жанр обоих произведений как драматическая поэма.

Композиционную аналогию можно провести и по наличию в обоих произведениях пролога-посвящения друзьям молодости. «Фауст» И. В. Гёте начинается с трех прологов, каждый из которых имеет свою функцию. «Zueignung» («Посвящение») идет первым, написано октавами: *«Вы снова здесь, изменчивые тени, // Меня тревожившие с давних пор, // Найдется ль наконец вам воплощенье, // Или остыл мой молодой задор? // Но вы, как дым, надвинулись, виденья, // Туманом мне застлавши кругозор. // Ловлю дыханье ваши грудью всею // И возле вас душою молодею»* (Гёте 1969: 33).

Эту романскую форму, благозвучную и напевную, создатель веймарского классицизма использует с целью показать читателям, насколько дорогими для его сердца являются символические многозначные «schwankende Gestalten» («невнятные образы»), которые напоминают о молодости, о друзьях, которые хорошо его понимали, о персонажах юношеского «Пра-Фауста»... Для Адама Мицкевича обращение к друзьям, которые погибли мученической смертью, – тоже дань памяти. Посвящение дается автором только к III

части, хотя три остальные уже были написаны и имели свои вступления. Но только здесь есть перечень лиц, которым посвящается часть: *«Святой памяти Яну Соболевскому, Циприану Дашкевичу, Феликсу Кулаковскому, моим друзьям по учению, по заключению, по изгнанию, которые терпели преследования за любовь к Отечеству и умерли от тоски по Отечеству в Архангельске, Москве, Петербурге, народного дела мученикам посвящает автор»* – Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Т. С. (Мицкевич 1999: 8).

Само действие в III части показано в романтическом ключе с использованием важного приема двоemiрия: автор вводит сначала в качестве действующего лица Ангела, который охраняет Узника от сил тьмы и таким образом поддерживает его. Как и Гёте, Мицкевич показывает невидимое присутствие духовного мира в жизни своих героев, особенно если они находятся на перепутье и должны принять важное решение (договор Бога и Мефистофеля в «Прологе на Небе», присутствие духов в сценах, финал «Фауста»). Фаустианский мотив – недовольство книжными и эмпирическими знаниями, стремление проникнуть в мир духов – прослеживается и в беседах узников, которые готовят себя к смерти. Они явно чувствуют присутствие невидимого мира и во тьме темницы будто видят этот мир, как Фауст сразу же разглядел в странном пуделе-Мефистофеле не просто собаку; как Гретхен, находясь в тюрьме и прозрев духовно, отказывается от ухищрений Мефистофеля, а отдается Божьему суду.

Фаустианские мотивы в «Дедах» А. Мицкевича угадываются на уровне идей, характеристик персонажей, а также присутствуют целые вставные сюжеты, что отсылают нас непосредственно к гётевому шедевр. В I части в балладе «Зачарованный юноша» поэт показывает фантастический эпизод: зачарованный юноша, вставая в стену, разговаривает с рыцарем из Твардова (паном Твардовским). Пан Твардовский является польско-белорусским аналогом Фауста.

Легенда о пане Твардовском возникла в XVI веке не без немецкого влияния, когда была выдана Иоганном Шписом «История доктора Иоганна Фауста, знаменитого чародея и чернокнижника». Правда, польско-белорусский герой не во всем следует своему известному немецкому прототипу. Анонимный создатель немецкой легенды ставил перед собою цель – дать назидание своим современникам, чтобы каждый вынес урок, что всякий договор с чертом к добру не приведет, поэтому финал произведения дает страшное описание гибели не только телесной, но и духовной: как бы ни желал в конце жизни обратиться на путь истинный Фауст, все попытки оказываются безрезультатными. Финал польской легенды дает

надежду на спасение грешника: молитва к Деве Марии спасает безбожника Твардовского, когда черт хочет уже забрать его в ад.

Легенду о пане Твардовском, точнее ее финал, иронично обыграл Мицкевич в балладе «Пани Твардовская», которая была написана в 1821 г. почти что одновременно с «виленско-ковенскими» «Дедами». Автор-романтик делает акцент на договоре Твардовского с Мефистофелем («*Мефистофель пред тобой!*») (Мицкевич 2017), – поэт называет своего черта так, как он именуется в тексте немецкой народной легенды и в «Фаусте» Гёте). Согласно договору, Твардовский должен отдать Мефистофелю душу, после того как черт семь лет будет ему служить. Герой же решает перехитрить лукавого и не имеет намерения ехать в Рим, где дьявол заберет его в ад. Таким образом, Твардовский совершенно уверен, что с ним не может случиться ничего, пока он не окажется в Риме, а туда ни в коем случае он и не стремится. Мотив изменения договора мы видим в «Фаусте» И. В. Гёте. Только там все обходится без всякого обмана и в самом начале Фауст искренен с Мефистофелем, потому что уверен в своей победе. Гёте отходит от традиционного срока договора в двадцать четыре года, поэтому время у него не указано.

Мефистофелю Мицкевича удается подловить Твардовского в трактире с символическим названием «Рим» («*Глянь, корчма зовется “Римом”*») - Мицкевич 2017). И здесь начинается подлинное состязание в том, кого перехитрит. Романтический герой Мицкевича ни в коем случае не хочет сдаваться: он требует выполнения последних трех желаний, в чем Мефистофель не может ему отказать, потому что этот пункт также прописан в договоре. Последнее желание сообразительного шляхтича – взять в жены пани Твардовскую, пока муж будет в аду. Главная героиня появляется в финале, как «*deus ex machina*»: ее описания нет, но от ее грозного вида Мефистофель исчезает навсегда. Мотив покровительства Богородицы, который был в легенде, Мицкевич с юмором заменяет на спасение мужа женой. В «Фаусте» Гёте также в финале небесное заступничество и прощение Маргариты спасает главного героя (это только типологическое сходство, потому что вторая часть «Фауста» на время создания баллады Мицкевича еще дописывалась Гёте).

Баллада «Зачарованный юноша» вводится Адамом Мицкевичем как песня про юношу, что встал скалою, ее много раз Старец пел со своим внуком. Сейчас дед просит, чтобы юноша сам спел ему эту песню. Основная фабула этого произведения – диалог между молодым человеком, растающим в крепостную стену, и паном Твардовским, полным противопоставлением тому гуляке и пьянице, которого мы встречаем в «Пани Твардовской».

Герой назван здесь «рыцарем», который рассказывает юноше о битвах Ольгерда и Ягайло, отвечает на вопросы молодого человека. Перед нами белорусский Фауст-Твардовский, который много пережил, много страдал, но хочет многое передать юноше. Поэтому становится понятным, почему Старец просит спеть внука эту песню: молодое поколение не должно забывать свое прошлое, чтобы быть способным создавать будущее. Многое в этой небольшой балладе роднит ее и с мотивами «Фауста». Твардовский намеренно путает время, говоря о внуке Ольгерда Ягайло, который теперь через двести лет *«сокрушает вражью силу»* (Мицкевич 2017). Ягайло был не внуком Ольгерда, а его сыном. И через двести лет в XVI веке были другие руководители (скорее всего имеются в виду потомки Ольгерда и Ягайло). Этот век – время жизни легендарных Фауста и Твардовского. Хотя и тот, и другой автор всегда в своих произведениях очень умело экспериментируют с хронотопом (Ночь Вальпургии, вся вторая часть «Фауста», время обряда на Деды, время узников в тюрьме в «Дедах»).

Символика зеркала также появляется и у Гёте, и у Мицкевича. Во время своего омоложения Фауст видит в зеркале тусклый женский образ. Как после подшутит Мефистофель, *«Глотнув настойки, он Елену // Во всех усмотрит непременно»* (Гёте 1969: 125). Зеркало раскрывает перед Фаустом тайны будущего, оно является способом самопознания рожденного заново в Кухне ведьмы героя. Юноша (которого можно отождествить и с лирическим героем), глядясь в зеркало, превращается в стену. Рыцарь Твардовский (*«Кто я? Целый мир страшится // Моего меча и слова, // Ибо я – могучий рыцарь, // Славный рыцарь из Твардова!»*) (Мицкевич 2017), – такой благородный титул придает сейчас своему герою Мицкевич хочет избавить его от проклятия и уже достал саблю, чтобы разбить зеркало, но юноша просит вырвать зеркало и подать ему. Молодой человек надеется, что так сможет освободиться, но еще не время, и он превращается в стену. Символ стены также важен для Мицкевича. Находясь в Париже, он написал стихотворение-наследование Горацию *«Exegi monumentum...»*, где присутствует топоним памятника. Поэт в этом стихотворении и в балладе из «Дедов» (и, как следует из его «Памятника», всем своим творчеством!) строит стену от врагов, какую-то волшебную крепость, в которой оказывается его *«alter ego»* – заколдованный юноша.

Драматическая поэма «Деды» – выдающееся самобытное произведение, в котором Адам Мицкевич соединил лучшие достижения европейской романтической традиции с традициями своего края. Поэт вступает в творческое соревнование с гением немецкой литературы Гёте и испытывает влияние разных идей и мотивов, в том числе и фаустианских.

Белорусский писатель Ян Барщевский, который писал на тогда литературном польском языке, в отличие от А. Г. Радивилла и многих своих соотечественников, которые эмигрировали после разделов Речи Посполитой, выбирает нелегкую судьбу песняра своего Отечества. Сборник «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических повествованиях» выходит именно тогда, когда в Российской империи шовинистическая царская политика русификации не позволяла даже употреблять слово «Беларусь».

Я. Барщевскому удается с помощью системы художественных образов воспеть самобытность, красоту родного края, напомнить о его славном прошлом. Многие вопросы, которые связаны с самоопределением белорусского народа, имеют и национальный, и универсальный характер. Типологически они близки духовным поискам представителей романтизма польского, русского, немецкого, европейского вообще. Аналогии можно провести и с творчеством И. В. Гёте, в первую очередь с его драматической поэмой «Фауст», тем более что в народных представлениях популярен был образ пана Твардовского, к которому в своем творчестве обращаются известные современники писателя Адам Мицкевич и Томаш Зан.

Самым запоминающимся и ярким в сборнике рассказов является образ Плачки, который символически связывает все произведения. Если обратиться к морфологии народных погребальных обрядов у белорусов (и в других культурах тоже), плакальщица-плачка была важным персонажем похоронного процесса. Известный этнограф Ефим Карский в своем обстоятельном исследовании «Белорусы» отмечает, что сам обряд оплакивания очень давний и существовал на наших землях еще с языческих времен. Далее автор вспоминает мотив плача по умершим мужьям Ольги и Ярославны как необходимую обязанность жен. Но после исследователь отмечает, что были и профессиональные плачки, не из числа родственников, которых специально приглашали близкие покойного: *«Благодаря своим природным дарованиям, вопленицы эти живо сохраняют старинные приемы плачей и отчасти содержание древней погребальной причеты и передают свои знания другим плакальщицам»* (Карский 1916: 310). Е. Карский анализирует ее сакральную роль в обряде похорон следующим образом: она входит в положение осиротевших и является проводницей семейного горя, профессиональная плачка устойчивыми фразами и оборотами выражает то, что чувствуют родственники умершего, переживая их чувства, провозглашает то, что свои не могут сказать.

У Яна Барщевского образ Плачки, которая выглядит бедной сиротой (подчеркивается мотив ее личной потери), является лейтмотивом

«Шляхтича Завальни, или Беларуси в фантастичных повествованиях». Это образ мученицы-Беларуси, которая плачет о своих неразумных детях и стремится донести правду Сыновьям Счастья и Сыновья Терпения об их земле и их судьбе, но они слепы, не хотят видеть и слышать ее. Только Сыну Бури и страдающему Духу, которые сами бродят по миру в поисках счастья и лучшей доли для людей, открывается этот таинственный образ.

Топос Плачки родственен гётевскому Вечно Женственному (Ewige Weiblichkeit), что берет свое начало в еврейской и христианской мистике. Как и Фауст оправдан за свои поиски истины и стремление к счастью людей заступничеством бывшей грешницы Маргариты, так и Плачка помогает тем немногим, которые не закрывают глаза на несчастья родного края.

Важным мотивом в «Шляхтиче Завальне» является измена, которая расценивается как связь с Чернокнижником, Белой Сорокой, как договор с дьяволом. Особенно остро этот вопрос стоит в рассказах «Огненные духи», «Гвардовский и ученик» и «О чернокнижнике и о драконе, который вылупился из яйца, снесенного петухом». Неверные сыны Беларуси заключают договор с нечистой силой и таким образом приносят зло на нашу землю. В рассказе «Ужовая корона» главные герои господский лакей Карп и охотник Семен осознанно идут на договор со злыми духами, чтобы зарабатывать легкий хлеб. В других рассказах белорусы становятся слугами Белой Сороки, что также может интерпретироваться как контракт с нечистой силой.

Очень показательным является описание чернокнижника в рассказе «О чернокнижнике и о драконе, который вылупился из яйца, снесенного петухом»: *«Появился в нашем имении неведомо откуда некий странный человек. До сих пор помню его наружность, лицо и одеянье: невысокий, худой, всегда бледный, нос большой, похожий на клев хищной птицы, брови густые. Взгляд у него был отчаянный как у безумца. Одежда черная и какая-то странная, совсем не такая, какую носят паны или попы. Никто не знал, был ли он мирянин, или монах какой, с паном говорил на каком-то непонятном языке. Позже открылось, что это был чернокнижник, который учил пана делать золото и другим сатанинским штукам»* (Барщевский 2017: 12). Показательно, что такие персонажи не живут среди «своих», это явление приходит извне. Они и обликом, и манерами, и поведением противопоставляются обычным людям из деревни. Если вспомнить главного героя фаустианы Мефистофеля, он также отличается своей необычностью, причем необычность эта в первую очередь внешняя (очень часто этот герой появляется перед нами в разных обличьях, но эти метаморфозы происходят только снаружи). Метаморфозы имплицитного

характера происходят с теми, кто доверяется таким персонажам, как, например, это делает Фауст или герои рассказов Барщевского. Но как правило все договоры с нечистой силой заканчиваются очень трагично. Фантастический мир белорусских народных преданий и легенд, которым Я. Барщевский насыщает свои рассказы, близкий к сценам из «Фауста» «Кухня ведьмы» и «Ночь Вальпургии», которые И. В. Гёте также писал, опираясь на народные предания и поверья.

Я. Барщевский, размышляя в своих произведениях о проблемах национального характера, смог почерпнуть лучший опыт мировой классики, чтобы стать понятным и своим соотечественникам, которым в первую очередь были адресованы его произведения, и мировой культуре. Топос фаустианы, который не оставляет творчество романтиков, особым образом присутствует у автора «фантастических повествований».

XX век, который ознаменовался сменой новой философско-мировоззренческой парадигмы модернизма, начался небывалою верою в технический и научный прогресс, когда человеческие знания делают колоссальный прорыв в исследовании окружающего мира и глубинных процессов, которые происходят в нашей психике. Очень быстро это оптимистическая вера обернется невероятнейшим пессимизмом, который принесет Первая мировая война. Для культурного процесса нулевых–десятих годов тем не менее характерно предчувствие войн и глобальных катастроф нового столетия. Начало войны в Европе характеризуется всплеском нового культурного потенциала, открытием новых художественных школ. Белорусская литература развивается в это время в контексте европейской, тесно связана с ней, ей присущи те же самые тенденции: тематика, система образов, способ мироощущения и осознание себя в этом мире, обыгрывание архетипов, топосов, мотивов прошлых эпох.

В начале XX века, когда европейская культура переживает эпоху модернизма, белорусская находится в поиске самоидентификации. Осознав свою особенность, важным фактором которой являются употребление родного языка и обращение к народным традициям, литература белорусов (как составляющая культуры) вместе с этим стремится быть и национальной, и открытой миру. Примером этому становится типологическая близость произведений военной тематики (А. Барбюс, М. Горький, Э. Хемингуэй, Э. М. Ремарк), поиск новых жанровых форм поэтом и переводчиком М. Богдановичем, а также определенные аналогии на уровне заимствования топики, аллюзий, мотивов в творчестве писателей классики мировой литературы, которая для всех поколений мастеров слова всегда давала образцы формы и содержания.

Янка Купала, как талантливый литератор своего времени и отец новой белорусского литературного языка, также стремится возвысить родное слово до мирового звучания, открыть белорусов миру, а с мировой классикой познакомить белорусов. Исследователи его творчества В. Конон, А. Данильчик, В. Чарота говорят о типологической и кантачной близости произведений Я. Купалы литературному наследию великого итальянского писателя Данте Алигьери. Но выдающийся возрожденец белорусской традиции был также и великим просветителем, поэтому для него понятными являются произведения гения немецкой культуры И. В. Гёте, о чем свидетельствуют исследователи И. Науменко, Г. Тычко, А. Буров.

Янке Купале, как и И. В. Гёте, больше импонирует сложность архитектоники художественного произведения. В центре внимания художника не просто реальный мир людей, но и попытка проникнуть в сверхреальность, отразить события, которые иногда от людей не зависят. Поэтому в центре такого сюжета – Вселенная и внутренний мир человека, макрокосм и микрокосм, поиски истины человеком и общечеловеческие проблемы и попытки их решения. Такими чертами наделены его драматические поэмы «Извечная песня» и «Сон на кургане», отличительным качеством которых является синтетичность жанра. Как Данте в «Божественной комедии» создает грандиозную картину Вселенной, действие в которой охватывает всю известную тогда геоцентрическую картину мира, как Гёте для решения пари между Господом и Мефистофелем на Небе заставляет нас «*Сойти с небес сквозь землю в ад*» (Гёте 1969: 40); так и Купала, чтобы раскрыть универсальные законы существования человечества, проводит читателей через мир, созданный белорусскими народными преданиями и населенный русалками, Черным в «Сне на кургане», либо абстрактными, обобщенными персонажами (Жизнью, Долей, Бедой и др.) в «Извечной песни».

Как для «Фауста» присущ художественный универсализм, так сплав стилей и направлений (неоромантизма, экспрессионизма, экзистенциальные мотивы), что органично сочетаются в драматических поэмах, также близки творчеству белорусского песняра. Характерной особенностью для обоих художников слова является необходимое параллельное описание мира реального и мифологического (концепция двоemiрия в романтизме), когда в жизнь героев вмешиваются сверхъестественные силы. Так, третий «Пролог на небе» в «Фаусте» И. В. Гёте можно сопоставить с первым проявлением «Крестины» «Извечной песни» Я. Купалы. Высшие силы (Господь и Жизнь) рассматривают позицию человека в этом мире, выражая надежду на его достоинство, стремление к совершенству, мудрости, могуществу. Силы



же зла (персонифицированные Доля, Беда, Голод, Холод, как и Мефистофель) хотят провести лучшего представителя человеческого рода (Фауста и Мужика) через ряд испытаний, чтобы доказать обратное. Так, показав нам такую иррациональную завязку, авторы переносят нас в человеческий мир. Но читатель должен всегда помнить, что в жизни Фауста, Сама, Мужика постоянно присутствуют добрые и злые силы, которые борются за их души.

Как и Фауст, главный герой поэмы «Сон на кургане» Сам в начале произведения размышляет о смысле своей жизни, выражает недовольство собой. После ключевого монолога в скором времени Фауст встретит Мефистофеля, а Сам в своем сне увидит Черного, который защищает сокровище (символ наследия, что осталась от предков) и не верит в то, что человек может отыскать свое предназначение и стать счастливым. Поэтому Сам в достижении своей цели проходит много испытаний: борьба со злыми силами, опыт познания, пожар в деревне, потерю самых дорогих людей (эти мотивы можно наблюдать и в двух частях «Фауста» в историях с Гретхен и Еленой Прекрасной, в сценах «Ночь Вальпургии» и «Классическая ночь Вальпургии», пожар во дворце императора, размышления о путях прогресса и стремление к нему в заключительном акте).

Главные герои поэм Я. Купалы Сам и Мужик, как и Фауст, как и библейский Иов, становятся представителями всего человеческого рода, чтобы пройти испытания. Только вот жизненная позиция героя Гёте, которая выражена в финале поэмы, в монологе Фауста, отличается: *«Вот мысль, которой весь я предан, // Итог всего, что ум скопил. // Лишь тот, кем бой за жизнь изведен, // Жизнь и свободу заслужил»* (Гёте 1969:455).

А вот Я. Купала настроен более пессимистично. Это понятно, ведь он был писателем другой эпохи, когда вера в человеческий разум разбивается о страшные примеры использования продуктов этого разума против человека. Поэт остро чувствует кризис, который так был знаком представителям литературы модернизма. Поэтому его герои переживают трагедию в жизни и часто не проходят испытания, они в отличие от Фауста – чаще побежденные. Но с помощью образов Сама и Мужика Купала хочет показать общенациональные для белорусов начала XX века и общечеловеческие проблемы в целом: *«... Мне спать под землей надоело, // Мне хочется знать до конца: // Что слышно на свете на белом? // Как дети живут без отца? // Хватает ли на зиму хлеба? // Богато ли родит земля? // Иль, может быть, милости неба // Не знают, как некогда я. // Свободны иль, может, как мухи, // Попались в сеть паука? // Про все говорите мне, духи, // Что сделано для мужика»* (Купала 2017).

Конец поэмы «Сон на кургане» типологически близок к окончанию Первой части «Фауста», что также соответствует и фабуле «Пра-Фауста»:

Фауст, как и Сам переносят много страданий, теряют своих любимых. Кстати, герой Купалы, пережив свою «Ночь Вальпургии» (сцена «На замчище»), возвращается в реальный мир, где сталкивается и с собственными, и с людскими бедами. Образ гётевской Гретхен прослеживается в судьбе нескольких персонажей: Русалки, Сумасшедшей и Жены. Трагедия Сама, таким образом, заканчивается неизвестностью: с одной стороны, он остался жить, пройдя через испытания реального и иррационального миров; с другой же, обстоятельства, не без вмешательства злых сил, сложились так, что мы не знаем, какой следующий выбор сделает главный герой.

Среди писателей второй половины XX века, которые сами подчеркивали органическое влияние на них творчества И. В. Гёте, следует сразу же отметить Владимира Короткевича: он выступил одним из первых критиков белорусского перевода «Фауста» Василия Семухи в своем эссе «И наш “Фауст”», впервые опубликованном в пятом номере журнала «Юность» за 1978 год (через два года после выхода в свет перевода). Как определяет цель своего исследования сам писатель: *«это эссе не рассуждение о том, чего стоит эта вещь, а просто несколько мыслей о переводе “Фауста”, о нашем белорусском “Фаусте”»* (Караткевич 1991: 417). Прекрасный знаток национальной и мировой литературы, Вл. Короткевич отмечает, насколько важным для белорусского читателя было получить перевод знаменитого шедевра на собственном языке. Белорусы были знакомы уже с русскими переводами М. Холодковского и Б. Пастернака, которые выдавались и в наших типографиях, но насколько важным событием был выход воссозданного по-белорусски шедевра мировой литературы, свидетельствуют следующие размышления писателя: *«Много лет я знал о том, что человек, о котором я сегодня говорю, переводит одну из величайших поэм земли на белорусский язык. Я знал Василия Семуху давно, он был редактором одного из моих произведений и добросовестно стремился сделать его лучшим. <...> Перевод “Фауста” вещь, пожалуй, невозможно-сложная. Идти по тропам Гёте – как на слом головы. Дышать благодатным, но высоким его воздухом горных вершин может не всякий.*

*И еще один повод для тревоги. Я рискну сказать, что перевод такой вещи – оценка зрелости литературы, оценка того, что поток ее безудержен. Не может полнокровно жить литература без Шекспира, Данте, Гёте, которые звучат на ее языке. Первый у нас есть. Второго пока что нет. Третий – только что появился.*

*И вот перевод прочитан до последней страницы. Из груди вырывается вздох облегчения... Выдержали... И все мечты юности когда-нибудь взяться за него самому отпадают. Тяжелая работа выполнена досконально, и после*

*нее все твои попытки будут просто ненужными...»* (Караткевич 1991: 407). Не выполнив перевод, писатель сотворил другое – своего, белорусского Фауста, особенного и самобытного.

Классик белорусской литературы Владимир Короткевич в течение своей многолетней плодотворной творческой деятельности работал в различных жанрах литературы. Он – великолепный романист, проникновенный лирик, драматург-новатор, и к тому же не только писал собственные произведения, а и давал оценку деятельности других мастеров слова. Как литературный критик он выступал со статьями про Скорину, Купалу, Коласа, Байрона, Гёте и др. Он очень хорошо чувствует включенность отечественной литературы в мировой литературный процесс, стремится подышать *благодатным, высоким* воздухом гётевских вершин, восхититься звучанием стиха мирового классика и сделать его *нашим*. Под последним действием Короткевич всегда в критических работах имеет в виду, прежде всего, хороший и качественный перевод текста с языка оригинала, а также переложения и переработки отдельных топов, идей, мотивов в собственном творчестве.

Самым ярким переосмыслением мировой, в том числе и гётевой фаустианы, на наш взгляд, является «Легенда о бедном дьяволе и об адвокатах Сатаны» (1961) и повесть «Ладья Отчаяния» (1968). Главный герой легенды проходит путь от черта к Человеку, от Мефистофеля к Фаусту: Рогач – он же Андрей Рогач, он же магнат Андроник Рогинский, он же король Андроник I. У Гервасия Выливахи также есть что-то от Фауста и от Мефистофеля. В статье «И наш “Фауст”» Вл. Короткевич акцентирует особое внимание именно на образе Мефистофеля и отмечает, что Василию Сёмухе хорошо удалось схватить этот образ: *«Мефистофель в общем удался переводчику. Как и у Гёте, никак не можешь избавиться от мысли, что автор им немного любит. Да, наделал под конец много плохого (надо же ему оправдать свою репутацию), да, едок. Но, несмотря на все наносное, он богоборец, а значит, кое в чем близок воплощенному человеку. Наглый, дерзкий, веселый, сердитый... и на удивление симпатичный. Настоящий ироник, хитрюга, софист, циник – и существо, которое творит добро. Властелин странной, но вполне естественной диалектики: жить – чтобы отрицать. Часть тьмы, которая породила свет»* (Караткевич 1991: 419).

Заметим, что основное, чему вопреки желаниям Сатаны и ада учится Рогач, тождественно мефистофелевскому злу, из которого образуется добро. В легенде именно он порождает свет, с черта превращается в Человека, стремится сделать мир лучшим. Поэтому автор Легенды так ярко играет на контрасте начала, представленного адом и мрачными зарисовками на земле, где также царит адский огонь войн, и конца, когда описывает тот земной

рай, который способен создать тот, кто любит свою Родину.

Размышляя над удачами белорусского перевода, Короткевич отмечает, что образ Мефистофеля действительно самый колоритный, сильнейший: *«Ведь он – это скепсис, это отрицание старого, пробный камень человеческой мысли и стимулятор человеческого прогресса, а значит, необходимая часть нас самих»* (Караткевич 1991: 411). Если обратиться к кульминационному моменту «Ладьи Отчаяния», то именно благодаря этому принципу Гервасий Выливаха и становится победителем Смерти: *«Делай неожиданное, делай, как не бывает, делай, как не делает никто, – и тогда победишь. Даже если ты слаб, как комар среди враждебного моря. Потому что только глупцы рассуждают всегда по правилам здравого смысла. Потому что человек только тогда человек, когда он дерзко рвет унылое предопределение и плюет на “извечный” закон»* (Короткевич 2017).

Важное место в легенде отведено теме двойничества (которая навеяна романтизмом), мотив этот затрагивает не только главного героя, но и женщину, которую он любит: Дубравка, она же и королева Агата, – *«длань света и молот темноте, двойники в человеческих воплощениях своих»* (Караткевич 2013: 71). Если Гервасий встречает любимую Березку в Ладье Отчаяния, ее образ до боли также знакомый ему.

Прямые аллюзии на «Фауста» И. В. Гёте присутствуют при описании кабинета Саганы в легенде. В адских университетских аудиториях также изучают это произведение, где *«в искаженном виде подается положительный образ Мефистофеля»* (Караткевич 2013: 80). Концепция «смерти и воскрешения», центральная для Гёте, разрабатывается и Короткевичем: Рогач перевоплощается в человека, Гервасий попадает в царство смерти и снова возвращается на землю (рай) вместе с любимой.

Заслуживает внимания и игра с цифровой символикой. Главному герою «Ладьи Отчаяния» Гервасию тридцать три года. В библейской трактовке это возраст духовной зрелости человека, возраст достижения важных жизненных результатов. Поэтому Гёте проводит своего Фауста через омоложение, чтобы он из шестидесятилетнего превратился в тридцатилетнего, чтобы смог много чего совершить и постичь. В конце испытания Выливаха получает еще сорок лет жизни (это также сакральное число), как и Фауст. Еще одним показательным моментом является то, что Короткевич, как и Гёте, временем действия выбирает шестнадцатое столетие, эпоху Возрождения, когда мир стоял на пороге Нового времени.

Таким образом, эпоха романтизма способствовала проникновению топоса фаустианы в белорусскую литературу и межкультурному диалогу. Для композитора Антония Генрика Радзивилла это был совместный труд

с И. В. Гёте, для Адама Мицкевича, Томаша Зана и Яна Барщевского – интерпретация преданий о белорусско-польском Фаусте-Твардовском. Следующим этапом пристального внимания к теме Фауста стала эпоха модернизма, когда мотивы фаустианы оказались типологически близки создателю современного белорусского языка и белорусского мифотворчества, представителю национального возрождения Янке Купале. Во второй половине двадцатого века после осуществления перевода «Фауста» на белорусский язык В. Сёмухой Владимир Короткевич указал на важность этого события для национальной литературы и попытался дать рецепцию фаустианской темы в своих произведениях. Топос фаустианы, обладая национальными и универсальными коннотациями, смог привнести новое звучание и новые мотивы в творчество наших соотечественников, а белорусскую литературу приобщить к мировому литературному процессу.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Барщевский 2017:** Барщевский Я. *Шляхтич Завальня или Беларусь в фантастических повествованиях* [book online]. Дата доступа: 15.03.2017. Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/207922-shlyaxtych-zavalnya-ili-belarus-v-fantastichnyx-povestvovaniyax.html#>.

**Гёте 1969:** Гёте И. В. *Фауст*; пер. с нем. Б. Пастернака. М.: Художественная литература, 1969.

**Карский 1916:** Карский Е. *Белорусы*: в 3 т., Т. 3. М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев и К, 1916.

**Караткевіч 1991:** Караткевіч Ул. *Збор твораў: у 8 т. 3 жыццяпісу, нарысы. Эсэ, публіцыстыка, постаці, крытычныя творы, інтэрв'ю, летаніс жыцця і творчасці*. Т. 8. Кн. 2. Мінск: Мастацкая літаратура, 1991.

**Караткевіч 2013:** Караткевіч Ул. *Збор твораў: у 25 т. Т. 5: „Легенды. Навела. Паэма. Аповесць, 1960–1972*. Мінск: Мастацкая літаратура, 2013.

**Короткевич 2017:** Короткевич В. *Ладья отчаяния* [book online]. Дата доступа: 15.09.2017. Режим доступа: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=117675>; Интернет.

**Купала 2017:** Купала Я. *Извечная песня* [book online]. Дата доступа: 15.10.2017. Режим доступа: <https://www.litmir.me/bg/?b=167197&p=5>.

**Мицкевіч 1999:** *Мицкевіч А. Дзяды*: у 2 т.; Т. 2, агул. рэд. І. Кур'ян; пер. на бел. мову С. Мінскевіч; камент. З. Стэфаноўска, С. Мінскевіч. Мінск: Медысон, 1999.

**Мицкевич 2017:** Мицкевич А. *Стихотворения и поэмы* [book online]. Дата доступа: 15.09.2017. Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=133311>.

**Стахеев 1989:** Стахеев Б.Ф. Сентиментализм. Становление романтизма: [Польская литература первой половины XIX в.]. Мицкевич. *История всемирной литературы: в 8 т. Т. 6*. М.: Наука, 1989. С. 479–483.

**N.M. USTIMENKO**

*Russian Federation, Rostov-on-Don  
Southern Federal University*

### **Tragic Premonition of Fate in the Poetry by Nikoloz Baratashvili and Sergey Yesenin**

The paper is intended as an analysis of the artistic path passed by Baratashvili and Yesenin

At the same time, the confidence of both poets in the triumph of life over death, the aspiration to leave their mark in the world ever changing for something new are evident: “Merani” – Baratashvili.

However, in their contempt for death each of them responds in his own way to the tragic challenges of fate: winged “Merani” as a symbol of unstoppable creative motion further to the stars treads the path to eternity for himself while in Yesenin’s verses the “rosy horse” and its rider finalize their path «Shall you be forever, ever blessed, // That has come to bloom, wither and de cease».

**Key words:** Baratashvili, “Merani”, Yesenin, «Soviet Russia».

**Н. М. УСТИМЕНКО**

*Россия, г. Ростов-на-Дону,  
Южный федеральный университет (ЮФУ)*

### **Трагическое предчувствие своей судьбы в поэзии Николаза Бараташвили и Сергея Есенина**

Целое столетие лежит между житнетворчеством Николаза Бараташвили и Сергея Есенина. И, говоря о созвучности их наследия, мы имеем в виду национальные корни их собственных поэтических систем и историческое время, в которое они творили.

Бараташвили не дожил до 28 лет (15 декабря 1817 г. - 9 октября 1845 г.), умер вдали от родины в Гандже. Как известно, он мало успел создать за свою недолгую жизнь – до нас дошли лишь тридцать шесть его лирических стихотворений и историческая поэма «Судьба Грузии». При жизни поэта его произведения не публиковались и были известны лишь узкому кругу его друзей и близких.

Всего тридцать лет прожил С. Есенин (3 октября 1895 г. –27 декабря 1925 г.), после его ухода из жизни, произведения поэта не издавали три десятилетия, само имя его было в опале. Но век их не исчисляется годами,

как всё, что переходит в бессмертие. Несмотря на то, что они жили в разные эпохи, - оба, принадлежат к поэтам романтического направления, «земным романтикам»\*, являются гуманистами, внесшими свой вклад в национальную и мировую культуру.

Во время пребывания в Тбилиси С. Есенин в 1924 году в своём послании «Поэтам Грузии» писал о духовном единстве поэтов разных стран («поэты – все единой крови», «поэт поэту есть кунак»), добавим, и о единстве поэтов разных эпох при самом широком разнообразии голосов:

И каждый в племени своём,  
Своим мотивом и наречьем,  
Мы всяк  
По-своему поём,  
Поддавшись чувствам  
Человечьим... (Есенин 1995-2001: II, 112)\*\*.

Не случайно, что именно в те дни, когда писалось эта маленькая поэма, Есенин задумал, дошедшую до нас в небольшом отрывке статью, с такими многозначительными словами: «Дайте нам смычку поэтов всех народностей. Мы будем об этом писать и говорить ещё не раз» (Есенин V, 245). Эта смычка начинала осуществляться уже тогда, одна из её форм – переводческое искусство. «Грузинская есениана открывается стихотворением 1917 г. «Товарищ», переведённым Константином Чичинадзе в 1924 г. (Бебутов 1979: 10). Благодаря многочисленным сегодня переводам Бараташвили на русский язык и есенинских произведений на грузинский язык возможен выбор темы нашей статьи, суть которой - диалог национальных культур.

Творчество Бараташвили и Есенина пронизано любовью к родине, «узловой завязью природы с сущностью человека» (Есенин V, 202). И Николоз Бараташвили, и Сергей Есенин отразили своё время в лирических и эпических жанрах. Оба поэта отвечали на вопросы, выдвигаемые веяниями их эпохи, прозревая будущее.

Думы о родине, о её настоящем и грядущем занимают в творчестве *Бараташвили* значительное место. До конца дней его глубоко волновал вопрос присоединения Грузии к России, утраты его родиной своей независимости и перспектива её дальнейшего развития. В поэме «Судьба Грузии» (1839) поэт, обращаясь к трагическим историческим событиям 1795 года, мучительно переживал распад старой грузинской государственности. Выход для своей страны, обескровленной бесконечными вторжениями

---

\* Устименко В.В. Земная романтика. Лирика С. Есенина 1910 -1918 гг. // Дон. С. 175 - 182; Гольцев В.В. Судьба Николоза Бараташвили. Статьи и очерки. М.: Советский писатель, 1958, С. 219 - 220.

\*\* Далее ссылки даются по этому изд. в тексте с указ. тома и страниц

врагов, Бараташвили видел в сближении с Россией, хотя этот процесс не был безболезненным как для общественного сознания Грузии той эпохи, так и для самого поэта. Стихотворение «На могиле царя Ираклия» (1842) Бараташвили вновь посвятил размышлениям о судьбе Грузии. Подводя итог своим думам, он оправдал исторический акт, осуществленный царем, видя в нём залог сохранения национальной идентичности, а в перспективе – национальной независимости родины и её развития:

...Как оправдалось то, что ты предрёк,  
Пред смертию стране осиротелой!  
Плоды тех мыслей созревают в срок,  
Твои заветы превратились в дело.  
(Бараташвили 1982: 72)

*Сергей Есенин* так же, как и Николоз Бараташвили, уже в своём раннем творчестве обращается к историческому прошлому страны, пытается найти ответы на волнующие вопросы современности. Он пишет маленькие поэмы: прототипом поэмы «Ус» (1914) послужил реальный исторический деятель - донской атаман Василий Родионович Ус, предшественник и сподвижник предводителя народного восстания XVII в. Степана Разина; «Марфа Посадница» (1914) – отклик поэта на первую мировую войну и революционные настроения народа, обращена к событиям XV в. и воспеваает новгородскую вольницу; «Песнь о Евпатии Коловрате» (1912, <1925), посвященную рязанскому воеводе, герою битвы с татарами.

«Я люблю родину. Я очень люблю родину!» - признается лирический герой «Исповеди хулигана» (Есенин II, 86). Сам Есенин говорил своему другу: «Моя лирика жива одной большой любовью – к родине» (Розанов 1986: 440):

Если крикнет рать святая:  
«Кинь ты Русь, живи в раю!»  
Я скажу: «Не надо рая,  
Дайте родину мою!»  
(Есенин I, 51).

Спит ковыль. Равнина дорогая,  
И свинцовой свежести полынь.  
Никакая родина другая  
Не вольёт мне в грудь мою теплынь...  
(Есенин I, 226)

Вместе с тем Есенин – планетарно мыслящий поэт. Уже в 1918 г. он, прозревая будущее человечества, писал: «Пространство будет побеждено, и в свой творческий рисунок мира люди, как в инженерный план,



вдунут осязаемые грани строительства. Воздушные рифы воздушных корабельщиков будут видимы так же, как рифы водные. Всюду будут расставлены вехи для безопасного плавания, и человечество будет переключаться с земли не только с близкими ему по планетам спутниками, а со всем миром в его необъятности» (Есенин V, 203-204). А вот строки из его поэмы «Анна Снегина» (1925г.): «Я думаю: // Как прекрасна // Земля // И на ней человек» (Есенин III, 165).

Ощущая трагичность своей судьбы в эпоху национальной катастрофы начала XX века, Есенин переживает мировоззренческий кризис, приходит к пониманию, что революция не духовное преображение, а национальная трагедия. [Вспомним его письмо к Евгении Лившиц от 11.08.1920 г.: «Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжёлую эпоху умерщвления личности как живого. Ведь идёт совершенно не тот социализм... Тесно в нём живому, тесно строящему мост в мир невидимый. Ибо рубят и взрывают эти мосты из под ног грядущих поколений. ...» (Есенин VI, 116)]. Эти строки переключаются с его оценкой происходящего в стране в «Сорокоусте»: «Вёслами отрубленных рук // Вы гребётесь в страну грядущего» (Есенин II, 77). Стремясь осознать происходящее, поэт задается вопросом: «Как же быть нам, // Как же быть теперь нам на измыганных ляжках дорог?» (Есенин II, 81). Мучительно переживая трагические конфликты своей судьбы и родины, осмысляя пережитое, он обращается и к эпическому жанру поэмы, и к лирике: «Пугачёв» (1921), «Страна Негодяев» (1922 – 1923), «Русь советская» (1924), «Русь бесприютная» (1924), «Русь уходящая» (1924), «Анна Снегина» (1925) и др. произведения. Всё его творчество пронизано сыновьей любовью к родной земле:

Пусть не сладилось, пусть не сбылись  
Эти помыслы *розовых* дней.  
Но коль черти в душе гнездились –  
Значит, ангелы жили в ней.

Вот за это веселие мути,  
Отправляясь с ней в край иной,  
Я хочу при последней минуте  
Попросить тех, кто будет со мной,-

Что за все за грехи мои тяжкие,  
За неверие в благодать  
Положили меня в русской рубашке  
Под иконами умирать (Есенин I, 185).

Творчество и *Бараташвили*, и *Есенина*, глубоко национально и крайне индивидуально, так как оба они ориентируются и на фольклорную

поэтику, и обращаются к литературной национальной и европейской художественной традиции (например, «Судьба Грузии» у Бараташвили, - «Анна Снегина» у Есенина). Их образное видение мира созвучно народному мышлению, которое от рождения было присуще и Бараташвили, и Есенину. При изображении национальной картины мира, приобщение к вечным онтологическим ценностям достигает в их поэзии такого масштаба и неоднозначности в отражении собственных переживаний и событий действительности, которая сообщает их произведениям общечеловеческий характер.

Исследуя тему духовного одиночества в творчестве *Бараташвили*, Григол Абашидзе полагал, что по стихам поэта и его немногим письмам «мы можем восстановить одну из самых трагических историй человеческого духа» (Абашидзе 1982: 12). Литературовед отмечал, что уже с ранних лет лирике Бараташвили звучат мотивы разочарования в жизни, вызванные бесплодными поисками родственной души в окружающем их мире. Название стихотворения Бараташвили «Одинокая душа» (1939) говорит само за себя. Это исповедь осиротевшей души, в которой поэт изливает свою боль одиночества и разочарования в человеке:

Кто был в своём доверии обманут,  
Тот навсегда во всём разворожён,  
Как снова уверять его не станут,  
Уж ни во что не верит больше он.

Он одинок уже непоправимо...  
Не только люди – радости земли  
Его обходят осторожно мимо,  
И прочь бегут, и держаться вдали.  
(Бараташвили 1982: 50).

Поиски жизненного идеала отражены у поэта-романтика и в любовной лирике. Свои лучшие стихи Бараташвили посвятил дочери Александра Чавчавадзе - Екатерине, но это был безответное чувство. Поэт страдает от тщетности своей любви, от сознания недостижимости своей мечты, но не бежит от своих страданий:

Вытру слёзы средь самого пыла  
И богине своей, и врагу.  
Пламя сердца, как ладан кадила,  
Не щадя своих сил, разожгу».

Светозарность её мне на горе.  
В нём она неповинна сама.

Я премудрость ловлю в её взоре  
И схожу от восторга с ума.  
(Бараташвили 1982: 76).

Свои душевные раны лирический герой Бараташвили лечит в единении с миром природы, как в стихотворении «Сумерки на Мтацминде» (1833-1836):

...Минутами хандры, когда бывало туго,  
Я отдыхал средь роц твоих и луговин.  
Мне вечер был живым изображеньем друга.  
Он был, как я. Он был покинут и один.

Какой красой была овеена природа!  
О небо, образ твой в груди неизгладим.  
Как прежде, рвётся мысль под купол небосвода,  
Как прежде падает, растаяв перед ним...  
(Бараташвили 1982: 31-33).

Однако нельзя не согласиться с В. Гольцевым, который отмечал, что «даже такое скорбное стихотворение, как «Сумерки на Мтацминде» не отличается безысходностью. Неясная надежда на то, что утреннее солнце рассеет окружающий мрак, проявляется в заключительной строфе» (Гольцев 1958: 216): «Когда на сердце ночь, меня к закату тянет, // Он – сумеркам души сочувствующий знак. // Он говорит: «Не плачь. За ночью день настанет. // И солнце вновь взойдёт. И свет разгонит мрак» (Бараташвили 1982: 31-33).

Лирические шедевры «Одинокая душа» (1839); «Злой дух» (1843), «Моя молитва» (1840), «Я храм нашёл в песках» (1941) выражают противоречия Бараташвили между мечтой и реальностью, разладе лирического героя с действительностью. В отчаянии он обращается к высшим силам, молит о помощи:

Отец небесный, снизойди ко мне,  
Утихомирь мои земные страсти.  
Нельзя отцу родному без участия  
Смотреть на гибель сына в западне.  
(Бараташвили 1982:52).

Темой стихотворения «Раздумья на берегу Куры» (1837) являются философские размышления Бараташвили о назначении человека и смысле жизни. Поэт стремится понять смысл жизни, но приходит к разочарованию: И воплощеньем суеты сует // Представилась мне жизнь в минуту эту» (Бараташвили 1982: 41). Рассуждения Бараташвили приводят его к уподоблению человека с бездонным решетом, и оттого удел каждого, – вечная его неудовлетворенность:

Наш бранный мир – худое решето,  
Которое хотят долить до края.  
Чего б ни достигали мы, никто  
Не удовлетворялся, умирая.  
(Бараташвили 1982: 41).

Вместе с тем, по мнению Бараташвили, бескорыстным служением обществу оправдывается существование человека и поэта на земле:

Но мы, сыны земли, и мы пришли  
На ней трудиться честно до кончины.  
И жалок тот, кто в памяти земли  
Уже при жизни станет мертвечиной.  
(Бараташвили 1982: 42).

Гражданская позиция Бараташвили выражена и в стихотворении «К Чонгури», в котором поэт с горечью обнажал проблемы современной ему общественной жизни, представители которой, удовлетворяясь воспоминаниями о прошлом Грузии, не задумывают о её будущем благоденствии: «Безрадостно брови нахмуря, // Ты вдаль загляделась с досадой. // Твой звук о былом говорит» (Бараташвили 1982: 43).

В стихотворения Бараташвили: «Таинственный голос» (1836) поэт, прислушиваясь к внутреннему таинственному голосу, задаётся вопросом: «Чей это странный голос внутри? // Что за причина вечной печали?» В ответ на него звучит роковое предчувствие избранности пути поэта, его особого предназначенья и творческих поисков:

*Путь твой особый. Ищи и найдёшь!*  
Так он мне шепчет. Но я и доньше  
В розысках вечных и вечно в унынье.  
Где этот путь, и на что он похож?  
(Бараташвили 1982: 34).

В наполненном философской мудростью стихотворении «Цвет небесный, синий цвет...» (1941) раскрывается идеал Бараташвили. Им является романтический синий цвет, цвет неба и «любимых глаз», с юности бывший для него символом неземного начала и красоты. Автор стихотворения поведал нам о судьбе человека, которая с рождения и до его кончины озарена божественным небесным светом. Мысли, заключенные в небольшом по объёму тексте, многомерны и бесконечны, как сам космос, в который погружена земля и человек на ней живущий. В тексте стихотворения, пронизанном христианской любовью и состраданием к человеку, звучит тема жизни и смерти, тема вечных и преходящих ценностей: «Это цвет моей мечты. // Это облик высоты. // В этот голубой раствор // Погружён земной простор» (Бараташвили 1982: 41).

Как отмечает Григорий Абашидзе, «Н. Бараташвили видит тщету мира, он почти физически ощущает свою обречённость, полную беспросветность своей жизни, но не ищет выхода в смерти. Не отказ от жизни, а действия являются для поэта единственным оправданием существования. Он не желает мириться с судьбой. Он пытается вырваться из её оков, стремясь к безбрежным пределам. И это бегство от судьбы бескомпромиссно» (Абашидзе 1982: 16). Подтверждением этих слов является лучшее творение многовековой грузинской поэзии - стихотворение Бараташвили «Мерани» (1842), которое одно могло бы обессмертить его. В этом стихотворении, как отмечают литературные критики, нашло своё воплощение философское кредо поэта - это гимн борьбе за свободу и счастье. Бараташвили движет стремление перейти грань, заданную ему судьбой. Всадник Бараташвили, осознавая свой гражданский долг, вместе со своим крылатым конём, мужественно преодолевает препятствия, готовый пожертвовать собой во имя обретения духовной свободы:

Грудью своей вихри разбей, воды прорви, преодолей горные кручи,  
Не замедляй бега, лети, странствия дни мне сократи, конь мой могучий!  
И дождь и метель кров не для нас, в зной не взыщи, в зной не ищи  
ищи тень виноградника,  
Я утомлён, я обречён, но не щади в вечном пути вечного всадника!  
Перевод В. Саришвили (Саришвили 2003: 3).

Бесспорно, прав Кайсына Кулиев, который, анализируя «Мерани» Бараташвили, высказал следующую мысль: «Это гениальное выражение вечного движения вперёд, жажды творчества и обновления героического порыва крупной личности, сознающей, что труды и страдания того, кто во мраке ночи прошёл вперёд, прокладывая трудную дорогу, не пропадают даром. Ибо вслед за ним, пройдут другие, продолжая его путь и его деяние. Это и даёт общее бессмертие человеческой семье, творчеству и жизни» (Кулиев 1972: 9).

Тема поэта и поэзии глубоко волновала *Есенина* на протяжении всей его жизни, в чём он исповедовался в своих стихах: «Осуждён я на каторге чувств // Вертеть жернова поэм» (Есенин 1, 154). Или: « Дар поэта – ласкать и карябать, / Роковая на нём печать. / Розу белую с чёрной жабой // Я хотел на земле повенчать» (Есенин 1, 185). Наиболее ёмко свое представление о назначении поэта Есенин выразил в стихотворении 1925 года из цикла «Персидские мотивы»: «Быть поэтом – это значит то же, // Если правды жизни не нарушить, // Рубцевать себя по нежной коже, // Кровью чувств ласкать чужие души» (Есенин 1, 267). Продолжая эту тему в стихотворении персидского цикла «Голубая да весёлая страна», Есенин заявляет, что во

имя поэзии: «Честь моя за песню продана» (Есенин I. 275). С этими стихами перекликается есенинское признание другу: «У меня ничего не осталось. Мне страшно. Нет ни друзей, ни близких. Я никого и ничего не люблю. Остались лишь одни стихи. Я всё отдал им, понимаешь, всё» (Тарасов-Родионов 1992: 246).

Тема художника и искусства - в основе и поэмы Есенина «Чёрный человек» (1923-1925), в которой, по мнению Н.И. Шубниковой-Гусевой, он «утверждает своё понимание национального искусства. Исследователь полагает, что «это крик поэта, душа которого терзается не личной болью, а болью окружающего его мира < >. Это поэма о борьбе Добра и Зла на земле, борьбе вечной и мучительной. Но она и о современной Есенину действительности, о строительстве «здания» судьбы человеческой и нового мира» (Шубникова-Гусева 2001: 578). На наш взгляд, есенинская поэма-исповедь «Чёрный человек» созвучна в теме: человек - жизнь – искусство философским шедеврам Бараташвили, его исповедальной лирике: «Таинственный голос» (1836), «Моя молитва» (1840), «Злой дух»(1843):

Свести ль это нечистый упрёк  
Мучит меня загаённо порою?  
Что же такого содеять я мог,  
Чтобы лишить мою совесть покоя?  
Ангел-хранитель ли это со мной?  
Демон ли, мой искуситель незримый?  
Кто бы ты ни был, - поведай, открой,  
Что за таинственный жребий такой  
В жизни готовится мне, роковой,  
Скрытый, великий и неотвратимый?  
(Бараташвили, 1982: 34 - 35)

.....  
Кто навязал тебя мне, супостата?  
Куда ты заведёшь меня, вожак?  
Что сделал ты с моей душой, проклятый?  
Что с верою моею сделал, враг?  
Будь проклят день, когда твоим обетам  
Пожертвовал я сердца чистотой, в чаду страстей, тобою подогретом,  
И в вихре выдумки твоей пустой... (Бараташвили 1982: 74).

После возвращения из-за границы в 1923 году Есенин, видя громадные перемены в жизни страны, заявляет: «Пусть я не близок им (коммунистам – Н.У.) как романтик в моих поэмах, я близок им умом и надеюсь, что буду, быть может, <близок> и в своём творчестве...» (Есенин V, 267). Поэт стремится выйти из кризисного состояния, в 1924 г. он пишет «Стансы»

в которых говорит о своём желании в своей стране быть «певцом / И гражданином, / Чтоб каждому, / Как гордость и пример, / Был настоящим, / А не сводным сыном» (Есенин II, 135). Мотив пересмотра своей жизни, поисков новых дорог сочетается в поэзии Есенина этих лет с мотивом ожидания светлой и чистой любви. Музой есенинских стихотворений стала, актриса московского камерного театра А.Я. Таирова – Августа Леонидовна Миклашевская, которой посвящен цикл «Исповедь хулигана» (1923 г.) из его книги «Москва кабацкая»:

«Заметался пожар голубой,  
Позабылись родимые дали,  
В первый раз я *запел* про любовь,  
В первый раз – отрекаюсь скандалить...»  
(Есенин I, 187)

и «задумчивая пери» из цикла стихов «Персидские мотивы» (1924-1925), одним из прототипов которых явилась Шаганэ Нерсесовна Тальян-Тергерян:

В Хороссане есть такие двери,  
Где обсыпан розами порог.  
Там живёт задумчивая пери.  
В Хороссане есть такие двери,  
*Но открыть те двери я не мог.*  
(Есенин I: 263)

Но женские образы, воплощающие его возвышенную мечту, в его личной жизни так и не подарили ему счастья. Ни Августа, само имя которой «звучит словно августовская прохлада», ни реальная Шаганэ не ответили на чувство поэта, принеся лишь «красивое страданье», воплотившееся в его стихи – жемчужины любовной лирики. В стихотворении «Ответ» (1925) Есенин подводит итог своего жизненного пути, в нём звучит его горестное признание матери о своём одиночестве: «И нет за гробом // Ни жены, ни друга» (Есенин II, 133). [Вспомним и о разрыве Есенина в последний год его жизни с Г.А. Бениславской и об уходе поэта от С.А. Толстой].

В стремлении стать классиком новой советской действительности, Есенин переживает свою «болдинскую осень» и, обращаясь к Кавказу, просит научить его «русский стих // Кизилowym струиться соком (Есенин II, 109). В 1925 г. Есенин завершает свои вершинные поэмы – «Чёрный человек» (о которой речь шла выше – Н.У.) и «Анна Снегина» - «о великом расколе в стране», «который разводит героев произведения по разным жизненным дорогам» (Марченко 1989: 244-263). Пережитое бегство из России в Англию приводит Анну к размышлению не только о личном

счастье, но и о судьбе родины. В письме к Сергею она пишет: «Но Вы мне по-прежнему милы, // Как родина и как весна» (Есенин III, 187).

Её слова, вызывают ответное чувство у лирического героя, и он, преодолевая разочарование, скептицизм, вновь утверждает возрождённую Анной любовь. В кольцевой композиции поэмы Есенин изменяет одну лишь фразу, которая даёт новое осмысление пережитого:

Далёкие милые были!  
Твой образ во мне не угас.  
Мы все в эти годы любили,  
Но, *значит*,  
*Любили и нас* (Есенин III: 187).

«Любили» ? - нет, *продолжают любить*, но уже по-новому: через границы, разделяющие их и их страны: Англию и Россию.

Тема жизни и смерти, осознание скоротечности и неповторимости земного бытия характерные для философской поэзии Есенина, особенно тревожно звучат в последний период его творчества «Не жалею, не зову, не плачу...» (1922), «Мы теперь уходим понемногу...» (1924), «Жизнь - обман с чарующей тоскою...» (1925), «Отговорила роща золотая» (1924), «Цветы мне говорят – прощай...» (1925) и др. В поэзии и житетексте Есенина побеждает тема раздвоенности человека, внутреннего столкновения противоречивых начал, отражающих его отношение к действительности. Поэт приходит к убеждению, что его поэзия не нужна новой, индустриальной России: «И теперь, когда вот новым светом // И моей коснулась жизнь судьбы, // *Всё равно остался я поэтом // Золотой бревёнчатой избы*». В заключительной строфе стихотворения «Спит ковыль. Равнина дорогая...» (1925), как и в его первой строфе, Есенин пишет о своей неиссякаемой любви к родине: «Но и всё же, новую той тесным, // Я могу прочувственно пропеть: Дайте мне на родине любимой, // *Всё любя, спокойно умереть!*» (Есенин I, 227).

А. Марченко, исследуя этот период творчества поэта, полагает, что «в душе Есенина происходил острейший конфликт между «певцом» и «гражданином». Он знает, что будущее за «каменным» и «стальным». Но понимает и другое: деревня, перестроенная на «американских» (по есенинской терминологии) началах, перестанет *быть для него источником поэтических преобразений*» (Марченко 1989: 244 – 245). Этот вывод, на наш взгляд, подтверждают строки из маленькой поэмы Есенина «Русь советская» (1924). Не скрывая боли, горького разочарования, поэт восклицает: «Ах, родина, какой я стал смешной! // На щёки впалые летит сухой румянец. // Язык сограждан стал мне как чужой, // В своей стране я



словно иностранец» (Есенин II, 96). И далее: «Вот так страна! // Какого ж я рожна // Орал в стихах, что я с народом дружен? // Моя поэзия здесь больше не нужна, // Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен» (Есенин II: 96).

С горечью Есенин выражает готовность вписаться в новую советскую действительность, но при условии сохранения своей «словестной походки» - своего «цветка неповторимого» в венке российской классической поэзии:

Приемлю всё,  
Как есть всё принимаю.  
Готов идти по выбитым следам,  
Отдам всю душу октябрю и маю,  
*Но только лиры милой не отдам...*  
(Есенин II, 97)

Камертоном данного произведения звучат следующие строки: «Пускай меня сегодня не поют - // *Я пел тогда, когда мой край был болен*» (Есенин II, 96). В заключительной строфе «Руси советской» поэт заявляет о своём трагическом выборе, выраженном контекстуальными антонимами последней строки и многозначным наречием «навечно»: «Цветите, юные, и *здоровейте телом!* // У вас иная жизнь. У вас другой напев. // А я пойду к неведомым пределам, // Душой бунтующей навечно присмирив» (Есенин II, 97). «Человек, у которого в жизни не осталось ничего, кроме стихов, - заключает свою монографию Марченко, - мог принести и им эту, последнюю жертву. Смертью выиграть победу, как выиграл проигранный Амундсену полюс капитан Скотт» (Марченко 1989: 303). Нам близка эта мысль исследователя. Она созвучна нашему представлению о гибели поэта. Услышав «вражеский» «победный рожок», Есенин, подобно загнанному волку, отчаивается на «смертельный прыжок» на преследователей («Мир таинственный, мир мой древний» (1921), прощается с потомками в надежде на их «песню отщепеня» и «на встречу впереди» «без руки и слова» («До свиданья, друг мой, до свиданья... » (1925).

*Бараташвили* неудержимо устремляется к звёздам из «сумрака» окружавшей его действительности: «К чуждым брегам путь мой лежит, пусть я лишусь братской любви, дружбы обещанной, // Пусть мне вовек не суждены ласки родных, тихая речь преданной женщины. // Где ниспадёт ночь на поля – там и рассвет; там и земля родины новой, // Спутникам вам, звёздам одним, исповеди я прошепчу тайное слово! // Сердца стения, // пепел любви я отдаю морю ревущему // И необузданности твоей, самозабвенной жажде грядущего! // С бурей смешай мысли мои, ветру отдай печаль. / Лихо лети, конь мой, пути не разбирая, вдаль!» (Саришвили 2003: 3). Он бесстрашно вступает в борьбу со стихией на своём Мерани – символе поэтического творчества и непокорности своей предначертанной

трагической судьбе. Смиряться с неизбежностью смерти, поэт протягивает руку будущим поколениям «Пусть, проторенный тобой в дебрях, во мгле, пылью алмазной светится, // Светоч узрит смелый собрат, тот, что за мной в полный тревоги путь устремится, // Будет ему легче в пути, конь перед чёрной судьбой рысью промчится!» (Саришвили 2003: 4).

*Есенин* на «розовом коне» - символе его мечты и поэтического творчества - отступает перед силами зла, завершает свой бег, благословляя жизнь: «Будь же ты вовек благословенно // что пришло прощенье и умереть» («Не жалею, не зову, не плачу...», 1921). Эти строки перекликается со стихотворениями последнего года его жизни, например, «Жизнь – обман с чарующей тоскою...» (1925). Но и всё ж, теснимый и гонимый, // Я, смотря с улыбкой на зарю, // На земле, мне близкой и любимой, // Эту жизнь за всё благодарю» (Есенин 1, 240).

В заключение отметим, что и Бараташвили, и Есенин, презрев смерть, верили в торжество духовной жизни над смертью, оба обращались к горнему, стремясь оставить свой след в вечно обновляющемся мире, им обоим был свойствен пророческий оптимизм: «Сумерки на Мтацминде» (1836), «Я храм нашёл в песках» (1841), «Цвет небесный, синий цвет...» (1841), «Мерани» (1842) и др. – *Бараташвили*. «Ключи Марии», «Отговорила роща золотая...» (1924), «Персидские мотивы»(1924-1925), «Цветы мне говорят – прощай...»(1925)», «Анна Снегина»(1925) и др. произведения - *Есенин*.

Оба они пронести каждый «на своём коне» перед «чёрной судьбой», избрали в жизни тернистый путь, веря в свое божественное предназначенье – быть поэтом, несмотря на то, что у каждого из них была своя выстраданная духовная линия судьбы и свой ответ на её трагические вызовы.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Абашидзе 1982:** Абашидзе Г. Николоз Бараташвили. (Вступительная статья). *Николоз Бараташвили. Стихотворения и поэма*. Перевод с грузинского Бориса Пастернака. Тбилиси: Мерани, 1982, С. 7 - 24.

**Бараташвили 1982:** *Бараташвили Николоз. Стихотворения и поэма*. Перевод с грузинского Бориса Пастернака. Тбилиси: Мерани, 1982. 108 с.

**Бебутов 1979:** Бебутов Г.В. *Без срока давности. Статьи и очерки*. Тбилиси: Мерани, 1979.

**Гачечиладзе 1984:** Гачечиладзе Г. «Мерани» и читатель // *Бараташвили Николоз. Мерани в русских переводах*. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984. С. 4 - 11.

**Гольцев 1958:** Гольцев В.В. Судьба Николоза Бараташвили // *Статьи и очерки. Грузинские писатели XIX века*. Москва: Советский писатель, 1958. С. 196 – 220.

**Есенин 1995-2001:** *Есенин Сергей. Полн. собр. соч. В 7 т. (9 – ти кн.)* / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев. М.: Наука, 1995 - 2001.

**Кулиев 1972:** Предисловие // *Николоз Бараташвили. Стихотворения. Поэма*. Для старшего возраста. Гравюры А. Коковкина. Ленинград: Детская литература, 1972.

**Розанов 1986:** Розанов И.Н. Воспоминания о Сергее Есенине. *Сергей Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2.* 1986. С. 428 - 444.

**Марченко 1989:** *Марченко А.М. Поэтический мир Есенина.* М.: Советский писатель, 1989. 304.с.

**Саришвили 2003:** *Саришвили В. Грузинская поэзия в русских переводах (XIX-XX вв.)* Тбилиси: Мерани, 2003.

**Тарасов-Родионов 1992:** Тарасов-Родионов А.И. Последняя встреча с Есениным. *С.А. Есенин. Материалы к биографии / Сост. подгот. текстов и коммент Н.И. Гусевой, С.И. Субботина, С.В. Шумихина.* М., 1992 (фактически 1993).

**Шубникова – Гусева 2001:** Шубникова - Гусева-Н.И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Чёрного человека». Творческая история. Судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 688.

**JALAL FARZANEH DEHKORDI  
MOHAMMAD AMIN MOZANEH**

*Tehran, Iran*

*Imam Sadiq University*

### **Byron's *Cain* the Metaphysical Rebellion of a Gnostic Soul in Search of Terrestrial Paradise**

Byron's *Cain* is one of his most contentious works. While Cain's assertions about the creator in the Old Testament are considered blasphemous, such desecrations cannot be considered only as unequivocal sacrileges insulting the ontological insights of Christianity. On the contrary, Byron's understandings in *Cain* can be interpreted according to the religious creeds of a Romantic poet who is forming his unorthodoxies in order to fashion his own world. So, the present article rejects this idea that *Cain* is only an out-and-out attack on the traditional beliefs of Christianity. This study, on the contrary, considers *Cain* as a Romantic poet's manifesto for re-conceptualizing the Christian old myths in favor of his world. To prove this thesis, Byron's heretical doctrines are interpreted utilizing the theoretical frameworks of Gnosticism, metaphysical rebellion and terrestrial paradise prospects. As a heretical movement in Christianity which flourished during the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> centuries, Gnosticism challenged the traditional interpretations of the Orthodox Church about the Old Testament. Considering the ontological doctrines of Christianity unfair, biased and illogical, *Cain*, then, establishes its messianic message on the probability of building a terrestrial paradise. The logic of such scholastic questioning and its answer can also be traced in Albert Camus' doctrine about the pretexts of Byronic man's metaphysical rebellion. This paper,

therefore, scrutinizes the heterodoxies of a Romantic text alongside the new doctrines which it establishes related to the emerging discourses of its time.

**Key words:** *Cain*, Lord Byron, Terrestrial Paradise, Gnosticism, Metaphysical Rebellion, Heterodoxy

### 1. Introduction:

Although, during the romantic era, the writers believed in the Bible's predictions about man's redemption and happiness in the Apocalypse, for many of them the old system of myths about man's creation and destiny was unsatisfactory. They considered the myth of creation, in the Old Testament, conservative, obsolete, and inefficient for the perspectives of the emerging modern man. In other words, they believed that the myth of creation in the Bible had been used by the dominant church for years in order to enslave the passive believers who had hoped to regain Paradise just by the gift of the dominant religious system and not by active effort. For Blake, for instance, the old Christian tradition was enslaving and it was the time to create a new systematic mythology. Following this, Los, a symbol of creative artist in *The Four Zoas* shouts gloriously: "I must create a system or be enslaved or be enslaved by another man's." (Blake, 1961: 130)

In the same vein, Cain's recalcitrance against Jehovah was interpreted by Romantics' within their reformist and reviving discourse. As, H. E. Mackeaver in a comparative study of Byron's *Cain* and Blake's *The Ghost of Abel* believes Byron and Blake preferred the self-oriented interpretation of Bible's text to the traditional interpretations because in their opinion the traditional interpretations of Bible could speak only to the dead audience of the past generations (Mackeaver 1995: 616). In the *Old Testament*, Cain is an evil and a symbol of disobedience. Killing his brother and feigning ignorance, Cain brings the darkness of death to his family. Byron's Cain, however, is not as evil as the *Old Testament's*. Byron, indeed, considers Cain as a primordial outcast and fratricide whose scholastic questioning and heterodoxy transpires duly after his deprivation of Lord's favor. Therefore, Byron's critical opinions about the story of man's fall and the consequence of this fall which has resulted in the loss of his Edenic felicity can be seen in *Cain*.

In fact, Byron was interested in the *Old Testament's* Cain because he demonstrated embryonic manifestations of a metaphysical rebel. Moreover, the different interpretations about the Lord's vengeful confrontation with Cain did not satisfy Byron. In this article with consideration of the Romantic way of looking to the

world and its tenets about the creation of man and his destiny the writer will try to explain that, *Cain's* text is a discourse of rebellion which challenges the ontological concepts of *The Old Testament* in order to build an innovative genre adaptable with canons of its day. In this article, the authors try to analyze Byron's ideas regarding Christianity in one of his works called *Cain*.

## 2. **Cain: A Promethean Faustus**

Byron's *Cain* is a promethean character because he does not accept the authoritarian rule of Jehovah. *Cain* believes that while his father and mother are responsible for the original sin, he has not been involved in it. So he questions Jehovah's justice. However, *Cain's* rebellion is more crucial than Prometheus's rebellion. While Prometheus rebels against Zeus, the pagan god of Greek Mythology, *Cain* rebels against the principle doctrines of the Jewish God, Jehovah. The entrance of Lucifer in the play is exactly at the peak of *Cain's* doubtful behavior. Lucifer, the "Master of Spirits", knows that he can tempt *Cain* only by the great knowledge he possesses due to his supernatural position" (Byron, 1994:513). Understanding the major reason of *Cain's* boredom, Lucifer tries to provoke the anxieties of his mind by different ontological discussions about man's situation in the universe. Lucifer's objections against Jehovah are not only tempting but also of a logical scholar's sophistications against the sanctimonious principles of an obsolete system. Lucifer reveals that *Cain's* thoughts are not the corrupted distractions of his soul but the convulsions of its immortal part.

Lucifer's first objections against the God of Genesis are on his authoritarian and tyrannical behavior. He believes that Jehovah has created the entire universe to be its omnipotent tyrant. His creation is, then, nothing except the multiplication of misery for his creatures. Lucifer's presumption about God's creation is that, God "makes but to destroy" (Byron, 1994: 515). In Lucifer's opinion God cannot have a partner or relative and consequently he is doomed to be alone and solitary. Lucifer's assertions about the omnipotence of the God of Genesis, Jehovah, are indeed like Prometheus's claims about the tyrannical god in Greek Tradition, Zeus. Both Lucifer and Prometheus, at first condemn these two authoritarian powers to tyranny and autocracy and then proclaim that they do not have any concern for the rage of these authoritarian powers (Aeschylus 1995: 41).

Listening to Lucifer's objections against the omnipotent God of Genesis, *Cain* finds a persuasive voice for the thoughts that have sojourned long in his mind.

... thou speak'st to me of things  
which long have swum  
In visions through my thought: I never  
Could reconcile what I saw with what I heard.

My father and my brother talk to me  
Of serpents, ...  
I feel, the weight  
Of the daily toil, and constant thought: I look  
Around a world where I seem nothing, with  
Thoughts which arise within me, as if they  
Could master all things-but I thought  
This misery was mine (Byron 1994: 514)

Lucifer at the first moment of his emergence directs the conversation to human mortality. Cain's melancholic assertions about his situation in this world clarify the reason of his objection and rebellion. Therefore, the reason of Cain's psychological suffering is the loss of his privileges of immortality. Cain's desire for experiencing immortality is, however, realized in Lucifer's company.

Therefore, Cain's Faustian quest starts with Lucifer's supernatural aid. Cain's questions are about two unlimited domains impossible to be conquered by an ordinary man. At first, Cain wants to know the mysteries of the eternal situation of man after death and secondly he shows a great zest to have a high knowledge about infinite and unlimited space that he observes above his head in the sky of night. Cain who has seen the beautiful stars in the azure color of night wants to break the boundaries of his "native and forbidden Paradise" in order to understand the crucial reality of this pure and unlimited space (Byron 1994: 515).

Lucifer's remedies to alleviate Cain's Faustian passions of attaining a great knowledge about eternity and infinity of time and space lead them to begin their metaphysical journey to two boundless realms. At first Lucifer leads Cain to the Abyss of Space to show him the pure and unlimited realms of the universe and then he takes him to Hades, which he calls the "World of Phantasm" in order to make him acquainted with eternity (Byron 1994: 521). Achieving his Faustian fantasies and bewildered with the eternal cosmos, Cain shouts:

... Oh thou beautiful  
And unimaginable ether!  
What are ye!  
What is this blue wilderness of interminable  
Air, where you role along as I have seen  
The leaves along the limpid streams of Eden?  
Through an aerial universe of endless  
Expansion-at which my soul aches to think-  
Intoxicated with eternity? (Byron 1994: 520-21)

However, Cain's desire to comprehend an absolute knowledge about the whole creation cannot be satisfied only by his close observation of the visible orbs of the unlimited space. He, as a Faustian Man, wants to have a great knowledge about every aspect of human life, visible or invisible. Consequently he wants Lucifer to help him acquire a comprehensive knowledge about the invisible aspect of human life: death. When Cain enters the murky and shadowy environment of Hades, he understands that there is no similarity between the beauty and significance of the unlimited orbs of the universe and the doldrums of the land of death. The "interminable gloomy realms" of Hades have a destructive influence on Cain's mind (Byron 1994: 522). Under the influence of Lucifer's hypnotic claims, Cain considers Hades as a predestined end for human life. Consequently, Cain's dark perceptions about man's destiny provoke his sacrilegious assertions about Jehovah.

### 3. **Metaphysical Rebellion in *Cain*:**

Cain's blasphemous objections against the system of creation which come about under the protection of Lucifer's knowledge and temptation can be considered as an act of rebellion which we can call it in Albert Camus term "metaphysical". Albert Camus in *The Rebel* analyses the aspects of rebellion in the human psyche. He considers the concept of rebellion as an archetypal phenomenon dwelling in the human mind from the dawn of creation. Camus divides the concept of rebellion into two parts:

1. The rebel slave's rebellion protesting against his social position
2. The metaphysical rebel's sacrilegious rebellion against his trifling position in the infinite unconquerable universe.

In *The Rebel* Camus says:

METAPHYSICAL rebellion is the means by which a man protests against his condition and against the whole of creation. It is metaphysical because it disputes the ends of man and of creation. The slave protests against the condition of his state of slavery; the metaphysical rebel protests against the human condition in general. ... the metaphysical rebel declares that he is frustrated by the universe. ... . In fact in both cases [metaphysical and slave rebels] we find an assessment of values in the name of which the rebel refuses to accept the condition in which he finds himself. (Camus 1956: 41)

Cain's blasphemous claims about the great majesty of the universe can be considered as an act of rebellion against man's situation in the world. Camus considers the metaphysical rebel's rebellion the consequence of his understand-

ing that he is doomed to be mortal (Camus 1956: 30). Obviously, the metaphysical rebel who considers God as the creator of the every phenomenon throughout creation comes to this conclusion that God has also created death. The acceptance of this reality is so intolerable for the rebel that he is overwhelmed by depression. After observing the dominant melancholy and despondency in Hades, Cain comes to the conclusion that the God who has created this gloomy realm cannot be a source of justice and benevolence. Cain's Faustian quest in Lucifer's company is indeed the reason of Cain's metaphysical rebellion.

Moreover, the thematic elements of rebellion against the God of the Old Testament show their sincerity in the third act of the play. In this part of the play Jehovah rejects Cain's atonements and this rejection results in Cain's retaliatory act of murdering his brother, Abel. In the beginning of this act Cain, who has returned from his unrestrained journey to space, feels that the earth in comparison to the great orbs of the universe is a humble dwelling for man. Furthermore, Cain in the first moments of his returning to earth understands that, although human mind has a great capacity to comprehend the mysterious secrets of the unbounded universe, his terrestrial fetters make it impossible for him to satiate the infinite yearning of his unbounded soul. Cain's explanations to Adah about the pleasures of his ethereal journey prove that his claustrophobia on the earth is reasonable.

Pleasing or painful, little or almighty  
had beheld the immemorial works  
Of endless beings: skirr'd extinguish'd worlds;  
And gazing on eternity, methought  
I had borrowed more by a few drops of ages  
From its immensity: but now I feel  
My littleness again, well said the spirit,  
That I am nothing. (Byron 1994:529)

The sharp contrast between the Byronic hero's ideals and his material world ends to a psychic state of mind called Weltschmerz, world-weariness (Hirsch 1978: 445). Cain's ultimate Weltschmerz is visible after his return to the earth. When Adah admonishes Cain to be ready for participating in the sacrifice ceremony, Cain considers sacrificing a nugatory performance. Looking at Jehovah as an unfair god, Cain considers this world a shattered one ruled by an unjust sovereign.

In Camus's point of view, when the metaphysical rebel observes this injustice and unfairness in God's behavior, he refuses to worship Him as a benevolent Creator.<sup>34</sup>Such concept is staged expressively in the sacrifice scene in *Cain*. In this scene, Byron dexterously presents a heterodox interpretation of the ceremonious scene of sacrifice in the *Old Testament*. In this scene Byron's polemical



attitudes about the traditional doctrines of church about the God of the Old Testament are manifested in Cain's forensic oratory.

When the two brothers stay in front of their alters in order to bestow their atonements to Jehovah, each of them speaks with Him in a tone which originates from his system of thinking. Sanctimonious Abel who considers the God of the Old Testament as a benevolent and perfect creator speaks with Him in a supplicant manner. Contrary to Abel, Cain's confrontation with Jehovah is dialectic. Being tutored in Lucifer's didacticism Cain criticizes Jehovah's rule recalcitrantly. Standing haughtily in front of Jehovah Cain, demonstrates that he does not accept Jehovah's mastery. Identically, Cain's considers himself an independent creature with an independent identity. Camus believes that the metaphysical rebel does not try to reject God's existence, but he uses all of his polemical controversies in order to prove that his identity is independent from God's omnipotent authority.<sup>36</sup> Obviously, Byron's Cain as a metaphysical rebel considers himself equal to Jehovah.

However, Jehovah's response is not peaceful. The God of the Old Testament rejects Cain's atonements revengefully. The fretful reverberations of this refusal have an excruciating effect on Cain's mind and awakens his deep melancholia. Observing Jehovah's vengeful behavior, Cain discerns that Jehovah cannot be a benevolent creator. Paradoxically, while the dethronement of such God is impossible, his existence is frustrating. Such nihilistic disillusionment justifies murder. Camus believes that metaphysical rebel's commitment to murder is a reaction against the insufferable sense of ennui that has subjugated the rebel's mind.

Murder, in fact, is on the way to becoming attractive. It is enough to compare the Lucifer of renaissance painters with the Satan of the romantics. . . . So many injustices suffered, a sorrow unrelieved, justify every excess. The rebel can therefore allow himself certain advantages. Murder, of course, is not recommended for its own sake. But it is implicit in the value-supreme for the romantic-attached to frenzy. Frenzy is the reverse of boredom. (Camus 1956: 45)

Reasonably enough, such feeling of boredom dominates Cain's mind when he becomes aware of his solitary existence within an alien world with an unjust creator. Overwhelmed by ennui and frustrated with such metaphysical injustice, Cain kills his brother in a frenzy of rage.

#### **4. Terrestrial Paradise in *Cain*:**

One of *Cain*'s prominent themes is rebuilding of Terrestrial Paradise. For many Romantic poets who were attracted by the messianic slogans of the French Revolution it seemed possible to make another Eden on the earth. Also, the influence of Jean Jacques Rousseau's opinions about man's natural goodness cannot

be denied. Bertrand Russell believes that Rousseau's opinion about the nature of man was "the antithesis of the doctrine of original sin and salvation through the church." (Russell 2000: 663). Such idea, nevertheless, cherished the hope of establishing an Eden on earth in which the tints of civilization could be eradicated. In other words, the melancholy of the passed golden age did not "lapse into apathy" because it was "sustained by the hope of future perfection" (Hirsch 1978: 448). As Terry Eagleton maintains briefly, in Romantics believed that humanity had "fallen into strife and dissension, but only as an essential prelude to a future state of harmony, one that will prove superior to the primitive unity from which we have lapsed" (Eagleton 2015: 100).

All the same, The Fall becomes a *felix culpa* in *Cain*. In fact, Adah and Cain are the second generation of the human race, who have inherited the miseries of losing Paradise for the first time. Although Adah and Cain have not been involved in their mother and father's sin, they have to accept the status quo. But, as the play propels, they understand that their life on the earth is not as miserable as they thought and their earthly life has its own privileges and liberties. When Cain speaks with Lucifer about his limitless sense of love to Adah, he understands that this supernatural power has no comprehension about the joys of human love. Lucifer's detachment from the pleasures of human love provokes Cain's pity and contempt: "I [pity] thee who lov'st nothing" (Byron 1994:526)

Lucifer's supernatural nullifying power is indeed compensated by the earthly love and beauty. Knowing that Cain's reason of discontent is his mortality; Lucifer wants Cain to mention an instance of earthly beauty which can be comparable to the glorious orbs of heaven. Having a human zest for love and beauty and observing the loveliness of his sister and wife's face, Cain considers Adah's face to be more beautiful than these glorious orbs.

...My sister Adah. - All the stars of heaven,  
The deep blue noon of night, lit by an orb  
Which looks a spirit, or a spirits world-  
The hues of twilight-the sun's gorgeous coming-  
All these are nothing to my eyes and heart,  
Like Adah's face: I turn from earth and heaven  
To gaze on it. (Byron 1994: 525)

Cain's sentences show that although his mind is contaminated with the inferiority complex that is inflicted on his mind by discernment of his triviality in the great system of the universe, he has not lost his sense of infatuation for love and beauty. Needless to say, Lucifer's religion of logic and rationality makes it impossible for him to have any concern about the notion of love. Lucifer who has

advised Cain to “choose betwixt Love and Knowledge since there is/ no other choice” cannot understand the reason of Cain’s infatuation for Adah (Byron 1994: 518). Lucifer believes that Cain’s infatuation for Adah is similar to his mother’s desire for the beauty of the Tree of Knowledge and consequently this love will bring Cain the miseries that Eve’s sin has brought for them.

On the contrary, Adah, the play’s ideal feminine soul, does not resort to the powers of darkness because of her internal goodness and purity. Although Adah listens to Lucifer’s sophistications, she instinctually rejects Lucifer’s teachings and wants Cain to save her from this demoniac spirit. While, Lucifer wants Cain to choose between love and knowledge Adah insists Cain to choose love. It is clear that Adah confronts with Jehovah neither like Cain in a revengeful manner, nor like Byron’s Abel in a sanctimonious method. Her religion comes from the depth of her heart. So, she accepts God’s omnipotence not as an obliged boundary, but as a lovely favor.

In fact Adah helps Cain in building terrestrial paradise. In her confrontation with Lucifer, Adah, unlike Cain, remains a God’s devotee not deceived with Lucifer’s sophistries against the Creator of the world. And, at the end of the play, when God condemns Cain to be a fugitive and vagabond, Adah, contrary to the other family members, who have exiled Cain from their community, follows Cain and helps him pick up the burden of his sin.

Adah and Cain who are released from the yielding fiery sword of Cherubim understand that they are liberated from direct authoritarian orders of Jehovah. When Cain wants to dash his son, Enoch, against the rocks in order to release him from the miseries of his future life on the earth, Adah admonishes him to enjoy the pleasures of fatherhood. Adah, showing Enoch’s comeliness and beauty to Cain, reminds him that even the reasonable cherubim may envy him because he cannot enjoy like Cain from the exultant pleasures of being a parent. In other words, she considers her parents’ banishment from Eden, not as His rage, but as His favour. When Adah observes Cain’s permanent mourning for the losing of his celestial Paradise. The blissful union with nature and building a terrestrial paradise, then, become Adah’s emancipatory conviction.

Dear Cain! Nay, do you whisper o’er our son  
Such melancholy yearnings of o’er the past:  
Why wilt thou always mourn for paradise?  
Can we not make another? (Byron 1994:528)

### **5. Gnosticism in *Cain*:**

Paul A. Cantor in his book *Creature and Creator* maintains that the Romantic poets’ heresies against the myth of man’s creation, his loss of Paradise and his hope for regaining this lost paradise run parallel with Gnosticism (Cantor 1984:

X) <sup>Cantor</sup>, then, believes that *Cain* as a non-identical Romantic genre with its Edenic concerns about the possibility of making a terrestrial paradise on the earth should be considered as a heretical play with gnostic persuasions (Cantor 1984: 136). A precise comparison between heresies that Byron observes in the *Old Testament*'s story of Abel and Cain and the principles of Gnosticism will prove *Cain*'s gnostic persuasions. Gnosticism was a heretical movement in Christianity which flourished during the second and third centuries and challenged many traditional interpretations of the Orthodox Church about the *Old Testament* (Stead 1998).

Gnostics diverged from the system of myths in the Old Testament and made their own complicated system of myths. They believed that from the infinite soul of the supreme Creator of the world lesser divinities have emanated which none of them are equal to this great Creator in benevolence and mightiness. In Gnostics' point of view the God of the Old Testament is different from this Supreme Being. They believe that Jehovah, the God of the *Old Testament*, by forbidding man to touch the fruit of the Tree of Knowledge has deprived him from the privileges of wisdom and enlightenment. This imperfect god which is an emanation of the Supreme Creator of the world, then, should be considered the evil source of man's misery and ignorance. Moreover, Gnostics believed that the human soul which is originally a pure emanation of God's supreme soul is contaminated by inferior and imperfect rules of Jehovah.

Therefore, Gnostics' doctrine of salvation was not an ordinary one. They believe that the human salvation could be achieved only by neglecting the corrupted ethics of Jehovah, which were designed to entrap humanity (Perkins 1998). Margaret Drabble explains the Gnostics' idea about man and his salvation as:

Primal Man, a direct emanation from the Godhead, descended into darkness, was captured by the forces of evil, and, when rescued, left some of his divine substances behind him; this the Demiurge [Jehovah in the Old Testament] mixed with mater to create man. The purpose of man's life is to escape his material integument and return to the Godhead, an enterprise in which he is aided by the Christ the Savior. (Drabble 1998: 396)

Wedded to such heterodox framework, *Cain* contains some gnostic tenets. Cain's critical opinions about Jehovah's forbidding of the Tree of Knowledge show that this autocratic god, like the Demiurge in Gnosticism, has deprived man from the privileges of knowledge and wisdom. Cain like many other Gnostics is obsessed with the idea that Jehovah's prohibition of man from the advantages of knowledge has caused man's ignorance and nescience.

Cain's questions are the vital objections of a mortal creature who wants to understand the logic of creation of man and universe. Cain who considers his father

and mother's sin irrelevant to himself, believes that he should not pay for the sin of his father. In his accusations against the creator of the world, Cain raises questions about the logic of planting the Tree of Knowledge. He believes that if God did not plant the tree, then there would be no commitment to sin and consequently he was not doomed to live a life of misery.

Contrary to Cain who believes that planting of the Tree of Knowledge was the cause of misery for human race, Lucifer approves the rightfulness of the planting of the Tree of Knowledge. Obviously, Lucifer's approval is contrary to Jehovah's law. Lucifer believes that the human being should not be deprived of privileges of knowledge; although the consequences of this deprivation may lead him to miserable ends. In other words he considers Adam and Eve's act of plucking the Tree of Knowledge a right for them not a depravity. By expressing this idea, Lucifer fuels Cain's desire of unlimited knowledge by asking him questions about different ontological concepts which Cain, as a human being, is not able to answer.

In addition, in Gnostic philosophy the Supreme Creator, who is considered as the ultimate source of happiness, cannot be the originator of human suffering and disintegration. Gnostics accuse Jehovah, or the Demiurge, of being the source of human suffering and decline (Drabble 1998: 396). Similarly, in *Cain* Jehovah is introduced as a stubborn vengeful creator.

## **6. Conclusion:**

As Eagleton believes "Romanticism has its tragic conflicts, but on the whole it would prefer to blame ruin and affliction on the powers which oppress the human subject" (Eagleton 2003: 204-5). Such centralization of the subject is observed in *Cain*. Cain's Faustian quest in company of Lucifer leads to his metaphysical rebellion against Jehovah as an oppressor of human knowledge and liberty. The idea of rebelling against Jehovah however finds justification in Gnosticism. Within the gnostic ideology Jehovah, or Demiurge, as an imperfect emanation of the Godhead can be the cause of man's misery and affliction. Frustration from Jehovah finally leads to the idea of establishing another paradise on earth. Gnosticism, metaphysical rebellion and the idea of establishing terrestrial paradise are therefore three corners that make *Cain*'s triangle of dissent. A triangle which introduce the emerging cannons of the nascent modernity.

## **REFERENCES**

- Aeschylus, *Prometheus Bound*, trans. George Thomson, New York: Dover Publications, 1995.
- Blake, William. *A Selection of Poems and Letters*. J. Bronowski (ed.) London: Penguin Books, 1961.

Byron, George Gordon. 'Cain' *The Collected Poems of Lord Byron*, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994.

Camus, Albert. *The Rebel*. Anthony Bower (trans.). New York: Alfred, Knopf, Inc. and Random House, Inc., 1956.

Cantor, Paul. *Creation and Creator: Myth Making and English Romanticism*. London: Cambridge University Press, 1984.

Drabble, Margaret. *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Eagleton, Terry *Culture and the Death of God* London: Yale University Press, 2015.

---. *Sweet Violence*, Oxford: Blackwell, 2003.

Hirsch, E. D. Jr. 'Byron and the Terrestrial Paradise', *A Norton Critical Edition of Byron's Poetry*, ed. Frank D. McConnell, London: W.W.Norton, 1978.

McKeever, Kerry Ellen. Naming the Name of the Prophet: William Blake's Reading of Byron's Cain. *Studies in Romanticism*. Vol.34, No.4, 1995.

Perkins, PHEME 'Gnosticism' *Encarta Encyclopedia*. (CD-ROM, Deluxe Edition), 1998.

Russell, Bertrand. *History of Western Philosophy*. London: Routledge Publications, 2000.

Stead, Christopher. "Gnosticism" *The Routledge Encyclopedia of Philosophy* (CD-ROM, General Editor Edward Craig). Routledge Publications, 1998.

## **NINO KAVTARADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhsivili Tbilisi State University*

### **The Mythologem of an Artist in Romanticism and Modernism**

The icon of a lonely, rebellious artist, his contradiction to God and nation, the unconditional love and fidelity to creativity – these are the character traits distinguishing an artist with the outlook based on mythical understanding of the universe. In the era of romanticism and modernism the mythologem of exactly such an obstinate, taciturn and scorned artist fits to the writers' ideas. The inter-textual connection between Gérard de Nerval's and Konstantine Gamsakhurdia's creative works is, on the one hand, conditioned by their ideological proximity and the similar attitude towards mythos and by the common source – biblical theme. In both of the texts the core of the artist's mythologem can be read similarly; But, if the ideological- artistic paradigm emphasizes the uniqueness of the character, which is the peripheral item of the artist's mythologem, in case of Gamsakhurdia the peripheral item of mythologem is the masterful fit of the national to the biblical text.

**Key words:** Nerval, Gamsakhurdia, mythologem

## ნიწო ქავთარაქი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ხელოვანის მითოლოგემა რომანტიზმსა და მოდერნიზმი

აღმოსავლეთში ყველაფერი ზღაპარს ჰგავს.

„განთიადის დედოფლის და სოლიმანის, სულთა მბრძანებლის ამბავი“ (“Histoire de la reine du Matin et Soliman prince des géniis”) ფრანგი მწერლის, ჟერარ დე ნერვალის ნაწარმოების – „მოგზაურობა აღმოსავლეთში“, ერთი პატარა ნაწილია. ზღაპარს მიმსგავსებული ასიოდე გვერდი მოგზაურობის შთაბეჭდილებების მეორე ტომშია განთავსებული. ტექსტი ცალკე წიგნადაც გამოქვეყნდა (1955, 1994 წწ.) და მთარგმნელებსაც მისი გამოყოფისკენ უბიძგა: მოგზაურობის ეს ნაწილი რუსულ ენაზე 1996 წელს ითარგმნა.

ვრცელი მოგონებების პატარა ნაწილში მთხრობელი გვიამბობს იმას, რაც რამადანის დროს, სტამბულის ყავახანაში მოიხმინა. ტექსტში მთხრობილია, თუ როგორ ეწვია განთიადის დედოფალი აღმოსავლეთის ბრძენთა-ბრძენ მეფე სოლიმანს. ადვილი მისახვედრია, რომ სოლიმანი ბიბლიური სოლომონია, ხოლო განთიადის დედოფალი – ლეგენდარული დედოფალი საბა, რომელიც სხვა სახელებითაც მოიხსენიება: დედოფალი შება, მაკედა, ბალკისი, ბალკიდა... ნერვალის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი ინტერპრეტაციას იმ ბიბლიური მითისა, სადაც გადმოცემულია საბას დედოფლის სტუმრობა მეფე სოლომონთან დიდძალი დოვლათით, აურაცხელი ოქროთი, ნელსაცხებლებით, ძვირფასი თვლებით დატვირთული ქარავნით, რომ „ელაპარაკა ყველაფერზე, რაც გულში ჰქონდა“ (მეფეთა მესამე 10:2).

ნერვალის ტექსტის ჰიპოტექსტს მარტოოდენ ბიბლია როდი წარმოადგენს (*ძველი და ახალი აღთქმა*). ფრანგი მწერლის შთაგონების წყაროდ იქცა „ყურანი“ და ეთიოპიური ფოლკლორიც, კერძოდ – „კებრა ნავასტი“ – მეფეთა წიგნი („დიდება მეფეთა“). ტექსტიდან ჩანს, რომ მწერალი კარგად იცნობდა *ყურანის* 27-ე სურას – „ნემლ“. სურა მოგვითხრობს სულთა და ცხოველთა მბრძანებელზე, დავითის ძე სოლომონზე. სოლომონს ცხოველთა ენა ესმოდა და ოფოფის გარდა ყველა სულდგმული სასახლეში ჰყავდა შეკრებილი. ერთხელაც ოფოფმა საბას დედოფლის შესახებ უამბო მბრძანებელს. სოლომონმა დედოფალი სასახლეში მიიწვია. დედოფალი მეფის სასახლის სიმდიდრემ ისე განაცვიფრა, რომ კერპები უარჰყო და მაჰამედი იწამა (ყურანი 27:44)

ნერვალის ზღაპარში მოლაპარაკე ჩიტი, ჰუდ-ჰუდი დედოფალ ბალკისს მოჰყვა და სიბრძნეში მეფესაც კი ეპაექრება (ნერვალი 1980: 250).

„კებრა ნაგასტი“, რომლის ყველაზე ადრეული ხელნაწერი მეთოთხმეტე საუკუნით თარიღდება, მოგვითხრობს, რომ იურუსალიმიდან დაბრუნებულ დედოფალს ცხრა თვის თავზე ვაჟი, მენელიქი („ბრძენის ვაჟი“) შეეძინა. გადმოცემის თანახმად, იგი ეთიოპიის მეფეთა ახალი დინასტიის ფუძემდებელი გახდა, რომელსაც მანამდე მხოლოდ ქალები მართავდნენ. ლეგენდის მიხედვით, როცა მენელექს 22 წელი შეუსრულდა მამის მონახულება განიზრახა. მენელექი სოლომონს ეახლა და წამოსვლისას მონმობის კიდობანი მოიტაცა. აბისინიური გადმოცემის თანახმად, ეთიოპიის ქალაქ აკმუსის სიონის ღვთისმშობლის ტაძრში დღესაც ინახება მონმობის კიდობანი, რომლის ნახვა მხოლოდ რჩეულთ თუ შეუძლიათ.

ფრანგი მწერალი ცნობილი მითის ორიგინალურ ვერსიას გვათავაზობს: დედოფალი ბალკისი ვერც სოლიმანის (სოლომონის) სიმდიდრემ, დიდებამ, ძალაუფლებამ და ვერც მისმა სიბრძნემ მოხიბლა. უმშვენიერეს მაკედას, რაც „ცეცხლოვანს“ ნიშნავს, უირუსალიმის ტაძრის დიდოსტატი, ადონირამი (ჰირამი ან ხირამი) შეუყვარდა. ნერვალის ტექსტის მიხედვით, უფლისწული მენელექი საბას დედოფლის და ხუროთმოძღვარ ადონირამის სიყვარულის ნაყოფია.

დანამდვილებით ძნელია იმის თქმა, იცნობდა თუ არა ნერვალი ეთიოპიურ ტექსტს. შესაძლოა, მართლაც აღმოსავლეთში მოგზაურობისას მოისმინა სოლიმანის და სამხრეთის დედოფლის, ბალკისის ამბავი. ლიტერატურული გამოძიების ეს ნაწილი ცალკე კვლევის საგანს წარმოადგენს, მაგრამ ერთი რამ უტყუარია: რომანტიზმის ეპოქაში მეფისა და დედოფლის სიყვარული ნაკლებად საინტერესო იქნებოდა, ხოლო დედოფლის და ღვთის მიერ ბოძებული ნიჭით დაჯილდოებული ხუროთმოძღვრის სიყვარულის ამბავი ეხმიანება რომანიზმის პარადიგმას დემიურგი ხელოვანის შესახებ: დედოფალი, დიდგვაროვანი ბალკისი დიდების შარავანდებით მოსილ მეფეს უარყოფს და მას უბრალო ხუროთმოძღვარს ამჯობინებს. ასეთი სასიყვარულო სამკუთხედი სიყვარულის მითოლოგიის საინტერესო ვერსიას ნებისმიერ ეპოქაში და რომანტიზმის მსოფლმხედველობასთან ახლოა. რომანტიზმის ესთეტიკის ნიაღში მსგავსი სიუჟეტის შექმნა ლოგიკურია და მოდერნიზმის ეპოქაში ამ სიუჟეტის გამოყენება და მისი სახეცვლაც ბუნებრივი.

ჟერარ დე ნერვალი ცნობილ ბიბლიურ სიუჟეტს აღმოსავლურ თემაზე შექმნილ ზღარად გარდასახავს. ისტორიული თუ მითოური პერსონაჟები ზღაპრის გმირებად იქცევიან, ამიტომ არქიტექტურალობა ნერვალის ტექსტს არაბულ-ეთიოპიურ ფოლკლორთანაც აახლოვებს.



მხატვრული ნაწარმოების პერიტექსტი ტექსტ-პირველწყაროსთან კავშირს უსვამს ხაზს. ამრიგად, ტრანსტექსტუალური ურთიერთობების ხარჯზე, იქმნება საბას დედოფლის და სოლომონ მეფის შეხვედრის თვითმყოფადი, ორიგინალური მხატვრულ-ლიტერატურული ვერსია.

კიდევ ერთი ტექსტი, რომელიც ნერვალის ნაწარმოების წყაროდ შეიძლება ჩაითვალოს. დომენიკანელი ბერის, იაკობ ვორაგინელის მიერ მეცამეტე საუკუნეში შექმნილი „ოქროს ლეგენდა“ ლათინურ ენაზე 1261-66 წლებშია დაწერილი. „ოქროს ლეგენდა“ V საუკუნეში შექმნილ ნოკოდემოსის აპოკრიფულ *ევანგელეს* ეყრდნობა. XIII საუკუნის ტექსტი, რომელიც საფრანგეთში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა 150 წმინდანის ნამებლური აღსასრულის შესახებ გვანვდის ცნობებს. ვრცელი ტექსტის 178 თავიდან ერთ-ერთი ეხება წინდა ჯვარს, სადაც საბას დედოფალი ქრისტიანული მითის პერსონაჟია. *ოქროს ლეგენდაში* მოთხრობილია, თუ როგორ მივიდა შეთი სამოთხის კარზე და მომაკვდავი ადამის გადასარჩენად სასწაულმოქმედი ზეთი ითხოვა. მთავარანგელოზმა მიქაელმა მას მხოლოდ იმ ხის ტოტი მისცა, რომლის ნაყოფის დაგემოვნება ადამის და ევას სამოთხიდან განდევნის საბაბი გახდა. შეთმა ტოტი გარდაცვლილი მამის საფლავზე ჩარგო, რომელიც დიდ ხედ იქცა. წლების შემდეგ, სოლომონმა იგი მოჭრა და სახლისთვის სვეტი დაამზადებინა. სვეტი სახლში არ ჩაეტია. „მესამე მეფეთა“ მოგვითხრობს, თუ როგორ „გაგზავნა კაცი მეფე სოლომონმა და დააბარა ტვიროსიდან ხირამი“ და 13 წელიწადში „ააშენა ლიბანის მალრანის სახლი“ (მესამე მეფეთა: VII:1,2,13). როდესაც საბას დედოფალი მეფე სოლომონს მისი სიბრძნის სანახავად ეახლა, მოჭრილ ხეს ხიდად იყენებდნენ. აღმოსავლეთის დედოფალმა ხის მორში ცხოველმყოფელი ჯვარი ამოიციო, მასზე ფეხის დადგმა ვერ გაბედა, მდინარე ფეხშიშველამ გადალახა და ეახლა მეფე სოლომონს. *ოქროს ლეგენდის* ეს ეპიზოდი პიერო დე ლა ფრანჩესკამ არეცოს სან ფრანჩესკოს ეკლესიის კედლის ფრესკებზე ასახა.

ბევრი მკვლევარი საბას დედოფლის და სოლომონის შეხვედრის ნერვალისეულ ვერსიას ნაწარმოების მასონური დანიშნულებით ხსნის: ფრანგი მწერლის ტექსტის პროტაგონისტი არც დედოფალი და არც ბრძენი მეფეა, არამედ – ხუროთმოძღვარი, კაენის შთამომავალი აღონირამი, რომელმაც სამხრეთის დედოფალი თავისი ოსტატობით და ჯადოსნური ძალით განაცვიფრა.

უცნობია, ეკუთვნოდა თუ არა ნერვალის თავისუფალ ქვისმთელეთა გაერთიანებას, მაგრამ მარტინიზმით გატაცების და ილუმინიზმის აყვავების ეპოქაში, ნერვალის მასონური ტრადიციების ცოდნა არ უნდა იყოს გასაკვირი. ვფიქრობ, ნერვალის მასონური სიმბოლიკით

და საიდუმლოებით დაინტერესება მწერლის ეზოთერულ ძიებებს, მის მხატვრულ-ესთეტიკურ მიზნებს და ჩანაფიქრს ემსახურება. ჟერარ დე ნერვალს ხელოვანის უკვდამყოფელი, ღვთაებრივი ძალის ჩვენება სურდა, იმ ღვთით მომადლებული ნიჭის, დროის უღმობელ სვლას რომ არ ემორჩილება და ბრძენ, ქვეყნის მოჭირნახულე ერისკაცზე მაღლა აყენებს დიდოსტატს.

ჟერარ დე ნერვალის „განთიადის დედოფლის და სულთა მბრძანებლის, სოლიმანის ამბავი“ მეტატექსტუალური ურთიერთკავშირების შესანიშნავი მაგალითია. ავტორი ხშირად იშველიებს ციტატებს *ეკლეზიასტედან* და *ქებათა ქებიდან*. ნერვალი სპარსელი პოეტის, ფირდოუსის პოემასაც მოიხსენიებს, რაც ტექსტს უფრო ამდიდრებს. მეტატექსტუალობა შეიძლება გამოვიყენოთ იმ მკვლევართა მოსაზრების საპირისპიროდ, რომლებიც გამეტებით იცავენ ნერვალის ამ ნაწარმოების მასონურ კულტურასთან კავშირს. ნერვალი მიმართავს *ყურანს* და *კებრა ნაგასტს*, შესაბამისად ფრანგი მწერლის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი უფრო ეზოთერულ სიმბოლოთა ერთობლიობაა, ვიდრე ერთ კონკრეტულ მისტიკურ კონცეფციაზე მორგებული ნაწარმოები.

ნერვალის მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის ყველაზე მნიშვნელოვანი ასპექტი მისი პროტაგონისტია. ფრანგი მწერალი ყვება სოლიმან მეფის ტაძრის ხუროთმოძღვრის, ადონირამის შესახებ. ნერვალის პერსონაჟში ბიბლიური ხირამის ამოცნობა მარტივია: ხირამის და მისი ოსტატობის შესახებ დანვრილებით მოგვითხრობს ბიბლია (მესამე მეფეთა, 7). ოსტატმა, რომელსაც „მომადლებული ჰქონდა სიბრძნე და გამჭრიახობა“ ორი დიდი სპილენძის სვეტი – *იაქინი* და *ბოყაზი*, აღმართა სოლომონის დიდებულ ტაძარში.

მარტოსული, ამბოხებული ხელოვანის სახე-ხატი, მისი დაპირისპირება ღმერთთან და ერთან, შემოქმედებისადმი უპირობო სიყვარული და ერთგულება – ის მახასიათებლებია, რომლითაც ამოიცნობა ხელოვანი სამყაროს მითოსურ გააზრებაზე დაფუძნებულ მსოფლმხედველობაში. რომანტიზმის და მოდერნიზმის ეპოქებში სწორედ ასეთი შეუპოვარი, სიტყვაძუნწი, მოძულებული ხელოვანის მითოლოგემა ერგება მწერალთა ჩანაფიქრს.

ნერვალის მოსაზრებას ხელოვნების და ხელოვანის დანიშნულების შესახებ, მისი ნაწარმოების სიუჟეტურ ქარგას დიდი ქართველი მწერლის, კონსტანტინე გამსახურდიაც ეხმიანება: ასეთივე ეული და განკერძოებულია კონსტანტინე გამსახურდიას რომანის დიდოსტატის *კონსტანტინეს მარჯვენას* (1939 წ.) პროტაგონისტი – სვეტიცხოვლის აღმშენებელი კონსტანტინე არსუკიძე.

სიუჟეტების სიახლოვე ნერვალისა და გამსახურდიას მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებს შორის მსგავსებაზე და, შესაძლოა, საერთო წყაროზეც მოწმობს – უარყოფილი ძლევა მოსილი მეფე, გამიჯნურებული დიდგვაროვანი ასული და ხელოვანი. არქიტექტურალობა ამ ორ მხატვრულ ტილოს არ აკავშირებს: ერთი რომანტიზმის ეპოქაში ესოდენ პოპულარულ ჟანრს, ლიტერატურული ზღაპრის ჟანრს ეკუთვნის, ხოლო მეორე მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტი თანამედროვე, მოდერნისტული ისტორიული რომანის ნიმუშია. თუმცა, არც ერთი ავტორი არ ამტკიცებს გადმოცემული ამბის უტყუარობას: ნერვალის ტექსტში ამბავს მთხრობელი ყავახანაში ისმენს (ნერვალი 1980:235); გამსახურდიას რომანში მოთხრობილი სვეტიცხოვლის ხილვის და მოხუცებულ ექვთიმესთან საუბრის შედეგად შეთხზული ამბავია, რომელიც დიდხანს დულდა მწერლის სულში, მერე დაინრიტა, „...წარმოდგენაში შედედდა, სიტყვამ ხელ-ფეხი შეიხსნა და გადმოინთხა ქალღმერთზე, როგორც ნათელი მითი, საუკუნის არმურიდან გადმონაჟონი“ (გამსახურდია 2012:13).

ნერვალის და გამსახურდიას მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებს შორის ჰიპერტექსტუალური კავშირის არსებობა სავსებით დასაშვებია: ჟერარ დე ნერვალი ჯეროვნად სწორედ მოდერნიზმის ეპოქაში იქნა დაფასებული. მარსელ პრუსტმა მას ვრცელი თავი მიუძღვნა თავის წიგნში „სენტ-ბევის წინააღმდეგ“ („Contre Saint-Bœuf“), სადაც ავტორი სენტ-ბევის კლასიკად ქცეულ პოზიტივისტურ კრიტიკას უპირისპირებს შარლ ბოდლერის და ნერვალის შემოქმედების ახლებურ გააზრებას. მეოცე საუკუნის დასაწყისში, გიომ აპოლინერი ნერვალის *სუპერნატურალიზმისკენ* მიაპყრობს თანამედროვეთა ყურადღებას; ანდრე ბრეტონი ნერვალს, სიმბოლიზმის წინამორბედს, 1924 წლის *სიურეალიზმის მანიფესტში* მოიხსენიებს.

გაეცნო თუ არა გამსახურდია ნერვალის შემოქმედებას ევროპაში ყოფნისას (1919-21 წწ) ჩემთვის უცნობია, მაგრამ ქართული ლიტერატურის დიდოსტატს სხვა გზითაც შეეძლო ფრანგი მწერლის შესახებ გაეგო. ნერვალის შემოქმედებით გატაცებულნი იყვნენ რუსი პოეტები: ნიკაიი გუმილიოვი, ანნა ახმატოვა, ოსიპ მანდელშტამი... აკმისტები ნერვალის შემოქმედებას ხელოვნებათმცოდნე პაველ მურატოვის წიგნის – „იტალიის ხატებანი“ („Образы Италии“, 1912 წ.) საშუალებით იცნობდნენ. ამის გარდა, კონსტანტინე გამსახურდია ელენე დარიანთან, ცისფერყანწელთა „ცისფერთვალა დედოფალთან“ მეგობრობდა. ელენე დარიანი კი ანნა ახმატოვას პირადად იცნობდა, რუსი პოეტის ლექსებსაც თარგმნიდა და მის ესთეტიკას იზიარებდა. შესაძლოა, კონსტანტინე გამსახურდია ყველასგან დამოუკიდებლად გასცნობო-

და ნერვალის შემოქმედებას და მის ზემოხსენებულ ტექსტს. მეტიც, ტექსტი თუ ნაკითხული არ ჰქონდა, მეცხრამეტე საუკუნის ცნობილი ფრანგი კომპოზიტორის, შარლ გუნოს გახმაურებული ოპერის („დედოფალი საბა“) შესახებ სცოდნოდა. შარლ გუნო დიდად აფასებდა თავის ამ ქმნილებას, მაგრამ მას შემდეგ ეს ოპერა პოპულარულობით არ სარგებლობდა. ოპერის პრემიერა 1862 წლის 28 თებერვალს შედგა და კტირიკაც მას არც თუ ისე სახარბიელოდ გამოეხმაურა. გაზეთმა „მენესტრელი“ „სერიოზული მუსიკა“ დასაწუნად ვერ გაიმეტა, მაგრამ ოპერის ლიბრეტო, რომელიც დრამატურგებმა ყულ ბარბიემ და მიშელ კაბემ ნერვალის ნაწარმოებზე დაყრდნობით დაწერეს, კრიტიკამ არ მოიწონა. მიუხედავად იმისა, რომ ადონირამისა და ბალკისის სიყვარული ნაკლებად შთაბეჭედავად იქნა აღქმული, ოპერა ფრანგულ სცენაზე ხელახლა 1900 წელს დაიდგა და იგი დღესაც სრულდება.

თავის შემოქმედებაში ნერვალი ბევრჯერ უბრუნდება ბიბლიას, ყურანს, ოქროს ლეგენდას. „განთიადის დედოფლისა და სულთა მბრძანებლის, სოლიმანის ამბავი“ ამის დასტურია. საქართველოშიც უამრავი ლეგენდა არსებობს სვეტიცხოველზე. კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში მრავალი მინიშნება შეიძლება ამოვიკითხოთ სოლომონზე და მის ტაძარზე: მელქისედეკ კათალიკოსი მეფე გიორგის რწმენის გასამყარებლად *დანიელის* კითხავს ურჩევს იერუსალიმის ტაძრის შემმუსვრელი ნაბუქოდონოსორის დასჯაზე. (გამსახურდია 2012: 59,119).

განურჩევლად იმისა, იცნობდა თუ არა გამსახურდია ფრანგი რომანტიკოსის შემოქმედებას, ორივე მწერლის მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტს ერთი მითოლოგემა აკავშირებს – ძელიცხოველი. მითი კი „დროისა და სივრცის მიღმა... იგი აერთიანებს წარსულს (რწმენის ტრადიციული მოდელები), აწმყოს (ახლანდელი ღირებულებები) და მომავალს (სულიერი და კულტურული მისწრაფებები)... მითი უნივერსალურია. უფრო მეტიც, მსგავს მოტივებსა და თემებს შეიძლება მივაკვლიოთ სხვადასხვა ხალხების კულტურაში, რომლებსაც ერთმანეთისგან დრო და სივრცე აშორებს“ (ლიტერატურის ... 2008:211). შესაბამისად, ქართველი და ფრანგი მწერლების ნაწარმოებებს შორის უტყუარი ჰიპერტექსტუალური კავშირის დადგენა აუცილებლობას არ წარმოადგენს, თუმცა სიუჟეტების, პერსონაჟების მსგავსება ამ ტექსტების საერთო ფესვებზე გვაფიქრებინებს.

რადგან ორივე ავტორი ხელოვანზე წერს, სწორედ პერსონაჟების ანალიზი იქნება საინტერესო.

ნერვალის ტექსტის სათაურში ადონირამი საერთოდ არ ფიგურირებს, თუმცა იერუსალიმის ტაძრის მშენებელი, დიდოსტატი, უზენა-

ესთან შერკინებული შემოქმედი ნაწარმოების პროტაგონისტიც და მწერლის მსოფლმხედველობის წარმომჩენიცაა. გამსახურდიას რომანის სათაურშივე ჩანს ვინაა ნაწარმოების პროტაგონისტი.

პერსონაჟების მსგავსება კიდევ უფრო ამყარებს მოსაზრებას ნერვალის და გამსახურიდიას, რომანტიკოსი და მოდერნისტი მწერლების მსოფლალქმის სიახლოვის შესახებ. ფრანგი მწერალი ასე ახასიათებს თავის პერსონაჟს:

„საიდუმლოებით და ბუნდოვანებით იყო მოცული ადონირამი. ტიბროსის მეფემ იგი სულიერი ძღვნად მიჰვარა... არავინ იცოდა წარმოშობით ვინ იყო ხუროთმოძღვარი. მისი სიღრმისეული და მრავალმხრივი ცოდნის წყაროც გამოცანად რჩებოდა. თითქოს ყველაფერი იცოდა, ყველაფრის გამოცნობა შეეძლოა და ყველაფერი ხელენიფებოდა... გულგრილი ჩანდა ქალების მიმართ, რომლებიც მას ჩუმიად აყოლებდნენ თვალს, მაგრამ მასზე ერთმანეთში საუბარსაც კი ვერ ბედავდნენ. ადონირამს ის მამაკაცები ჰგვრიდნენ ზიზღს მის ცეცხლოვან მზერას რომ გაუზრბოდნენ. ქედმაღლურად დაჰყურებდა მათ, ვინც მის პირქუშ იერსახეს, ტანადობას და ღონს დაეჯაბნა და მასაც, ვინც მის ბრგე და მოხდენილ სხეულს შეჰნატროდა. მეგობრები არ ჰყავდა, მხოლოდ მონები: ერთი შეგირდი ერთგულედა მხოლოდ, ნორჩი მხატვარი, ფერკმთალსახანი ფინიკიელი ბენონი“\* (ნერვალი 1980: 236).

გამსახურდიას ტექსტში „ქვისთმთელთა და კირითხუროთ უხუცესი, იდუმალთ მომთხრობი“ ფარსმანია და არა არსაკიძე. მჩიბავი და მენამლე ფარსმანისგან განსხვავებით, არსაკიძე უეშმაკოა, თუმცა „ხალხს გულამაყი ეგონა... – უთვინიერესი ბუნებით“ (გამსახურდია 2012:163). კონსტანტინესგან განსხვავებით, ადონირამი ქედმაღალია: „სამყაროს შვიდი საოცრებიდან ერთ-ერთის აღმართვა მას წვრილმან საქმიანობად მიაჩნდა“\*\* (ნერვალი 1980:235).

ცხოვრების ამოებზე დაფიქრებულნი, მხოლოდ თავიანთი შემოქმედების ნაყოფით ამყობენ და სულდგმულობენ ადონირამიც და კონსტანტინეც; ძალ-ღონეს არ იშურებენ „ცხოვრებისა და მინის სამკაულის შესაქმნელად“. რომანტიკოსი მწერლის პერსონაჟზე ვკითხულობთ: „დიდი მეფის, სოლიმან ბენ-დაუდის ჩანაფიქრი რომ განეხორციელებინა, მის მსახურს, ადონირამს ათი წელი არ სძინებია; სიხარულ-

\* «C'était le personnage sombre et mystérieux. Le roi de Tir, qui l'avait employé en avait fait présent à Soliman. Mais quelle était la patrie d'Adoniram? nul ne le savait !Où avait-il approfondi les éléments d'un savoir si pratique, si profond et si vrai ? . . . Indifférent aux femmes, qui le contemplaient à la dérobée et s'entretenaient jamais de lui, méprisait les hommes, qui évitaient le feu de son regard, il était aussi dédaigneux de la terreur inspirée par son aspect imposant, par sa taille haute et robuste, que de l'impression produite par son étrange et fascinante beauté.»

\*\* «Accomplir une des sept merveilles du monde lui semblait une tâche mesquine.»

სა და მიწიერ სიამტკბილობაზეც უარი ეთქვა... მშენებარე ტაძრის მახლობლად სახელოსნო აიშენა, საიდანაც დღენიადაგ ჩაქურჩის ბაგა-ბუგი მოისმოდა“\* (ნერვალი 1980:235).

გამსახურდიას რომანის პროტაგონისტი გულანთებულია და მშრომელი, როგორც ნერვალის იდუმალებით მოცული ადონირამი:

„არსაკიძე დღენიადაგ ხარაჩოებზე დაბობლავდა. მთელს საქართველოში დაეხეტებოდა, ციხეთა და ეკლესიათა მშენებლობას თვალს ადავენებდა. დაქანცული, კირში ამოთხვრილი ბრუნდებოდა ნამასხრალზე შინ, ზეზეულად ნაიხმსებდა, კვლავ სამუშაოს მიუჯდებოდა. თავად ხაზავდა გეგმებს, ასნორებდა სხვის მიერ დახატულ დეტალებს, არ ენდობოდა ხელოსნებს, ხანაც საჭრეთელს ნაავლებდა ხელს, აქანდაკებდა ბარელიეფებს, ჩუქურთმებსა სჭრიდა უდრეკ ლოდებზე, საფრესკე ნახაზებს ამზადებდა თავად“ (გამსახურდია 2012:160).

თავიანთი ქმნილების შემყურე ორივე ოსტატს სევდა ეუფლებოდა: „რაც უფრო წინ მიიწევდა მშენებლობა, მით მეტად რწმუნდებოდა (ადონირამი-ნ.ქ) ადამის მოდგმის სისუსტეში“\*\* – ნერს ნერვალი (ნერვალი 1980: 236). ცხოვრების „ამსოფლიურ ამაოებას“ მისტირის საფლავის ქართული, ბერძნული, არაბული წარწერების შემყურე არსაკიძე (გამსახურდია 2012:165).

ტექსტების სტრუქტურის ანალაზი მათ სიახლოვეზე მეტყველებს, ხოლო არქეტიპული სიმბოლოები (ხე, დემიურგი, ტაძარი...) ორივე მწერლის ნაწარმოებს აერთიანებს. ჟერერ დე ნერვალის და კონსტანტინე გამსახურდიას მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებს შორის ინტერტექსტუალური კავშირი განპირობებულია მონომითით, მსოფლმხედველობრივი სიახლოვით, მითოსისადმი მსგავსი დამოკიდებულებით და საერთო წყაროთიც – ბიბლიური თემატიკით. ორივე ტექსტში ხელოვანის მითოლოგიის ბირთვული, ცენტრალური ნაწილი მსგავსად ამოიკითხება; მაგრამ, თუ რომანტიზმის იდეურ-მხატვრული პარადიგმა პერსონაჟის განსაკუთრებულობას უსვამს ხაზს, რაც ხელოვანის მითოლოგიის პერიფერიულ ელემენტს წარმოადგენს, გამსახურდიას შემთხვევაში მითოლოგიის პერიფერიული ელემენტი ბიბლიურ ტექსტზე ეროვნული კონტექსტის ოსტატური მორგება ხდება. ქართველი მწერლის გარჯა მით უფრო დასაფასებელია, რომ მან მოახერხა და სასტიკი იდეოლოგიური წნეხის ისტორიულ მონაკვეთში, შექმნა მოდერნისტულ კონტექტში გააზრებული ეროვნული დანიშნულების

\* «Pour servir les desseins du grand roi Soliman Ben-Daoud, son serviteur Adoniram avait renoncé depuis dix ans au sommeil, aux plaisirs, à la joie des fistins . . . Il avait établi, non loin du temple inachevé, des forges où sans cesse retentissait le marteau . . .»

\*\* «Plus l'ouvrage avançait, plus la faiblesse de la race humaine lui paraissait évidente.»

მქონე ულამაზესი ტექსტი. ნერვალისა და გამსახურდიასთვის, ისევე როგორც ადონირამისა და კონსტანტინესთვის „ხელოვნებაა თავად უკვდავება“, რადგან „მხოლოდ ოსტატს ვერ ეწევა სიკვდილი... ათასწლეულები წაღეკავენ ირგვლივ ყოველივეს. მხოლოდ სვეტიცხოველი დარჩება, როგორც ღმერთთან და სიკვდილთან მეზობლი იაკობი“ (გამსახურდია 2012:166).

## **დამოწმებანი:**

**ბიბლია 1989:** ბიბლია. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქო, 1989.

**ბრეტონი :** Бретон А. *Манифест сюрреализма*. (ონ-ლაინ გამოცემა), მის.: <http://www.peremeny.ru/blog/4277>.

**ბურუსი :** *ელენე დარიანი*. „ბურუსი“. (ონ-ლაინ გამოცემა). მის.: <http://burusu.wordpress.com/2010/05/25/313n3-dariani>.

**გამსახურდია 2012:** გამსახურდია კ. *დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2012.

**ჰეგელი** Heuguel J.-L. *Première représentation de 'La Reine de Saba', 'MENES-TREL'*, 02 mars 1862. (ონ-ლაინ გამოცემა), მის.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt-6k5614200n/f1.image.langEN>.

**ვორაგინელი :** Voragine J. *L'invention de la Sainte-Croix, Légende dorée*. GALLICA II volume. (ონ-ლაინ გამოცემა), მის.: <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/voragine/>.

**კებრა ნაგასტი:** *Кебра Нагаст*. (ონ-ლაინ წიგნი), მის.: <http://ereadr.org/book/relijija/61079-kebra-nagast-kniga-mudrosti-rastafari/171>.

**ლიტერატურის ... 2008:** *ლიტერატურის თეორია*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

**მარსაგიშვილი :** მარსაგიშვილი გ. *სვეტიცხოველი* (ონ-ლაინ გამოცემა), „ჩვენი საუნჯე“, მის.: <http://saunje.ge/index.php?id=3&lang=en>.

**მურატოვი :** Муратов П. *Образы Италии*. (ონ-ლაინ წიგნი), მის.: [http://az.lib.ru/m/muratow\\_p\\_p/text\\_0010.shtml](http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0010.shtml).

**ნერვალი 2010:** Nerval G. de. *Voyage en Orient*. Paris: Éditions GARNIER-FLAMMARION, 2010.

**ყურანი ყურანი.** (ონ-ლაინ წიგნი). მის.: <https://www.scribd.com/316057428/ყურანი>. არაბულიდან თარგმნა გ. ლობჯანიძემ.pdf

# რომანტიზმის ესთეტიკა და ლიტერატურული პროცესი

## Aesthetics of Romanticism and Literary Process

---

**L.A. BORIS**

*Russia, Moscow*

*Moscow State Lomonosov University*

### **The Depressive Romanticism of Petr A. Viazemsky**

The romantic soul, the participant of the Patriotic War, the most critical member of the Arzamas society, Zhukovsky's and Chaadaev's friend, the liberal, the secret counselor, the satirist and the censor - all this is the personality of Pyotr Andreevich Vyazemsky, "A noble family and a high mind, innocence and a sarcastic smile" (Pushkin "To the portrait of Vyazemsky"). He was a player and a happy family man, he wrote in Derzhavin's style of high moral poetry and literary aristocracy, but for himself, on a piece of paper: "I save my spleen as a love sister." For 86 years Vyazemsky buried many friends and relatives, he published only one collection of poems in 70 years of literary creation. The poet is close to modern readers with his "discouragement," "melancholy with glimpses."

**Key words:** *depression, romanticism, Vyazemsky*

**Л.А. БОРИС**

*Россия, Москва*

*МГУ им. М.В. Ломоносова*

### **Депрессивный романтизм П.А. Вяземского**

Депрессия – одна из самых страшных проблем современного умного, мыслящего человека не только в России, но и во всем мире. В особенности ей подвержены люди творческие, впадающие в крайности, склонные к мистическим настроениям. Борьба с этим врагом счастливой умиротворенной жизни ведется с привлечением психоаналитиков, священников, психотерапевтов, с употреблением медикаментов, алкоголя и прочих веществ, уводящих от реальности, но ни один путь не гарантирует победы. На примере долгого жизненного и творческого пути П.А. Вяземского (1792-1878 гг.) мы рассмотрим борьбу истинно романтического героя, показавшего и записавшего в стихах способ преодоления депрессии почти два столетия назад.



Как при жизни, а прожил он немало – 86 лет, так и после смерти Пётр Андреевич Вяземский считался поэтом второго плана, членом «пушкинского круга», человеком, который занимался поэтическими упражнениями как распространенным, даже модным в то время увлечением, своего рода хобби на досуге, благо, материальное положение позволяло не превращать его в источник профессионального заработка. Не искал он и славы, так как был единственным наследником одного из знатных семейств, всегда вращался в высшем свете, добился изрядного положения, дослужившись до тайного советника, камергера и под конец карьеры став гофмейстером Императорского двора. В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, П.Я. Чаадаев, А.И. Тургенев, А. Мицкевич, Ф.И. Тютчев, Стендаль, Шатобриан, Мюссе и многие другие известные его современники считали знакомство, общение и переписку с князем Вяземский честью и удовольствием. А первый и единственный сборник своих стихотворений Пётр Андреевич решил издать как итог 70-летней литературной деятельности. Вариант истолкования поэтических излияний как своего рода лирического дневника не представляется вероятным, поскольку с 1813 года и до конца своих дней он вел дневник, оставив после себя много томов записных книжек, а фрагменты для публикаций специально перерабатывал – в жанре статьи, воспоминаний, некрологов. Скорее стихотворные монологи были диалогами – разговором с мрачной стороной души, попыткой структурирования, осознания и притягивания своих бесконечно повторяющихся приступов хандры.

Мятущаяся душа П.А. Вяземского пронизывает лучшие произведения русской классики. Современники утверждали, что внешность Пьера Безухова списана Л.Н.Толстым именно с его портрета кисти П.Ф. Соколова (1824). Не случайно в «московской» (7-й) главе «Евгения Онегина» именно друг Пушкина разглядел Татьяну Ларину: «К ней как-то Вяземский подсел и душу ей занять сумел», поспособствовав тем самым интересу к новой барышне у бомонда. Эпиграф к первой главе «Евгения Онегина» взят Пушкиным из стихотворения кн. Вяземского «Первый снег» (1817), в котором уже ведется диалог светлого и темного восприятия мира, с одной стороны:

*Ты улыбаешься утешенной земле,  
О, пламенный восторг! В душе блеснула радость,  
Как искры яркие на снежном хрустале.  
Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость!*  
(Вяземский 1982: 1,100)

С другой:

*Но что я говорю? Единый беглый день,  
Как сон обманчивый, как привиденья тень,  
Мелькнув, уносишь ты обман бесчеловечный...*

Такой внутренний спор не просто объяснить модой на «готику», позерством молодости, трагическими обстоятельствами вполне на тот период благополучной биографии. В самом стихотворении ничего не случается, это всего лишь пейзажная зарисовка с философскими размышлениями. Искренняя радость по поводу первого снега содержит также его двойственную характеристику: «первенец зимы, блестящей и угрюмой», великолепный и сверкающий, он украсил кладбище лесов и лугов, где еще недавно «*унынье темное бродило тусклым взором*». Слова *унынье*, *унылость*, *угрюмость*, *тоска* и их синонимы являются ключевыми не только в этом на первый взгляд радостном стихотворении, но и во всем поэтическом творчестве П.А. Вяземского. И современник его и Пушкина (а также друг и любимый литературный герой последнего) Онегин не случайно болен недугом, «которому причину давно бы отыскать пора, подобный английскому *сплину*, короче, русская *хандра*». Не будем перечислять возможных прототипов Евгения, но одна из характеристик собирательного образа героя романа вполне подходит под описание Вяземского: «С ним подружился я в то время. Мне нравились его *черты*, *Мечтам невольная преданность*, *неподражательная странность* и *резкий, охлажденный ум*. Я был озлоблен, он *угрюм*; страстей игру мы знали оба; *томила жизнь* обоих нас; В обоих сердца жар угас; *Обоих ожидала злоба* слепой Фортуны и людей...» (Гл. I, строфа XLV)

Как было отмечено выше, *депрессия* или *уныние/хандра/сплин* – удел многих умных людей, жизнь томила и Пушкина, и Вяземского, но по-разному. К тому самому парадному портрету друга Александр Сергеевич написал в 1820 году чудесное четверостишие:

*Судьба свои дары явить желала в нем,  
В счастливом баловне соединив ошибкой  
Богатство, знатный род с возвышенным умом  
И простодушие с язвительной улыбкой.*

(Пушкин 1974: 1,126)

«К портрету Вяземского» – своего рода комплимент, в который непонятным образом вкралось слово *ошибка*, а *язвительная улыбка* в самом конце превратила все милости судьбы в злую иронию. Проще всего такую двусмысленную характеристику друга объяснить психологическим талантом поэта, логичнее – с ретроспективной точки зрения – его пророческим даром. Пророчеством также является стихотворение самого Вяземского, написанное годом ранее, «Уныние» (1819), в котором как будто промелькнувшую перед мысленным взором целую жизнь с несбывшимися ожиданиями от славы, любви, службы, трудов, борьбы и побед обрамляет обращение: «*Уныние! Вернейший (единый) друг души, с которым я делю печаль и радость...*» – предстоящий диалог с депрессией длиною в жизнь.

Однако заметим, что этот *сумрак* уныния, в котором расцветает и угасает молодость поэта, он не воспринимает как проклятие или монстра, а как *друга души*, который служит мерилом истинных ценностей, не дает встать на «поприще позорных состязаний толпы презрительной соперником, в бою опровергать успех, цель низких упований», это полезное размышление, позволяющее понять, что «в победе чести нет, когда бесчестен бой» (Вяземский 1982: 1,105). Много ли психоаналитиков нынешнего времени позволяют себе сказать депрессивному человеку: «Ваши сомнения и тоска нормальны, они вызваны несовершенством устройства мира, несправедливостью человеческих взаимоотношений»? Вместо этого предлагается найти детскую травму, неправильное отношение к себе, придумать отвлекающее хобби, поиграть в игру типа «расстановки».

П.А. Вяземский не идет путем компромиссов, он «перед алтарем души, в смиренье» (а мы помним, что вернейший *друг души* – это *уныние*) дает клятву: «Тирану быть врагом, а жертве – верным другом». Посылая «Уныние» А. И. Тургеневу 6 декабря 1819 г., Вяземский писал: «Стихи мои – те же я: это род моей исповеди». В ответном письме от 17 декабря А. И. Тургенев, восторженно оценивая стихотворение, писал: «Святую ненависть к бесчестному зажгла И чистую любовь к изящному и благу» – этими стихами можно зажечь любовь к поэзии и к поэту, который написал их. «Святая ненависть» – прелестно! Тирану быть врагом я повторил эту клятву в сердце своем, когда прочел стих. Он в меня врезался, ибо чувство сродное его приняло» (Вяземский 1982: 2,367). В апреле 1820 г. Пушкин писал Вяземскому: «Присылай нам своих стихов; они пленительны и оживительны. «Первый снег» прелесть; «Уныние» – прелестнее», а после ввел парафраз процитированного Тургеневым стиха («ко благу чистая любовь») во вторую главу «Евгения Онегина».

«Уныние» дало повод П. В. Киреевскому в «Обзрении русской словесности 1829 года» поставить Вяземского-лирика выше Вяземского-сатирика потому что ранее Пётр Андреевич писал в основном язвительные эпиграммы, например:

*Вписавшись в цех зоилов строгих,  
Будь и к себе ты судия.  
Жуковский пишет для немногих,  
А ты для одного себя! (1819)*

пародии:  
*Николай!  
Как Олай  
Заторчит пред тобой,  
Поклонись ты ему,  
Изувеченному  
В поединке с грозой!.. и т.д.*

(Поручение в Ревель...)

И сатирические разборы литературного процесса, например, в виде иронических пожеланий на Новый год в декабре 1827 г.:

Назло безграмотных нахалов  
И всех, кто только им сродни,  
Дай бог нам более журналов:  
Плодят читателей они.  
Где есть поветрие на чтение,  
В чести там грамота, перо;  
Где грамота - там просвещение;  
Где просвещение - там добро.  
Козлов и Пушкин с  
Боратынским!  
Кого ж еще бы к вам причесть?  
Дай вам подрядом исполинским,  
Что день, стихов нам ставить десьть!  
А вам, поставщикам всех бредней  
На мельницах поэм и од,  
Дай муза рифмою последней  
Вам захлебнуться в Новый год!

Дай бог за скрепой и печатью  
Свершиться прочной мировой:  
У пишущих - с капризной ятью,  
У сердца - с гордой головой;  
У отцветающих красавиц -  
С красавицами в цвете дней;  
У юридических пиявиц -  
С поживкой тяжёбных сетей.  
Но как ни бегай рифмой  
прыткой,  
Рифм ко всему прибрать нельзя.  
К новорожденному попыткой  
С одной мольбой пойдём, друзья:  
Пусть всё худое в вечность канет  
С последним вздохом декабря  
И всё прекрасное проглянет  
С улыбкой первой января.

(Вяземский 1982: 1,167)

Резкий, охлажденный ум – это про Вяземского. Критическое отношение к действительности у него было не врожденным, а воспитанным. Мама умерла, когда ему было 10 лет, но стоит ли искать в этом «детскую травму»? Когда наследник родился, отец купил для него имение Остафьево, которое стало впоследствии средоточием литературного общества первой четверти века и убежищем в трудные годы. Отец, крупный государственный чиновник, по некоторым источникам – не последний человек в масонской организации, не уделял много внимания сыну, но никогда не отказывал ему в праве участвовать в дружеских беседах своих друзей. «Вторым отцом» Петя считал Н.М. Карамзина, мужа своей старшей сестры, который всерьез занимался его воспитанием и интеллектуальным развитием, Петр с детства был знаком с лучшими представителями литературных кругов – В.А. Жуковским, В.Л. Пушкиным, К.Н. Батюшковым и др. К мальчику относились уважительно, как к равному, и детство дало ему прививку просветительского мышления, широкую эрудицию, свободу мышления. Неудивительно, что он недолго учился в петербургском иезуитском пансионе. В записных книжках Вяземский впоследствии анализирует свое обучение и консервативные принципы преподавания: он не был прилежен и сосредоточен, а отцу быстро стала ясна неэффективность занятий – и он нанял лучших преподавателей с тем, чтобы мальчик обучался на дому. В отличие от А.С. Пушкина, который в лицее чувствовал себя комфортнее, нежели в родном доме, у П.А. Вяземского было защищенное родовое гнездо.

Романтическая история любви родителей, видимо, была спроецирована на собственную жизнь – и затем воплощена в романтическом знакомстве с Верой Гагариной, прочном и долгом (75 лет) браке, в котором было рождено восемь любимых детей. Когда юный герой Бородинского сражения писал домой, он говорил не о спасении им генерала Бахметьева и не об ордене, а о том, что под ним убили двух лошадей, а он остался жив, хранимый любовью своей Верочки. Как видим, испытание славой и любовью юный романтик прошел без разочарований. Откуда же тогда стихи, полные уныния, тоски, даже негодования? Стихи, известные наряду с пушкинской вольнолюбивой лирикой:

Мой Аполлон – *негодование!*  
При пламени его с свободных уст моих  
Падет бесчестное молчанье  
И загорится стих....

– «Негодование» (1820) было названо в анонимном доносе «катехизисом заговорщиков», напечатано с купюрами 22-х стихов, а в списках распространялось иногда с указанием авторства Пушкина:

Здесь, у подножья алтаря,  
Там, у престола в вышнем сани  
Я вижу подданных царя,  
Но где ж отечества граждане?..  
(Вяземский 1982: 1,111)

В XX веке это и ему подобные стихотворения позволили литературоведам перевести имя Вяземского из круга «консервативно-монархических, упадочнических романтиков» в список «революционных, бунтарских» и начать издавать и изучать его произведения.

В 20-е годы 19-го столетия Пушкин вполне мог сказать про себя и своего друга: «страстей игру мы знали оба, томила жизнь обоих нас, в обоих сердца жар угас, обоих ожидала злоба слепой фортуны и людей на самом утре наших дней». (Пушкин 1974: 4,24). Причем «игра страстей» здесь явно не фигура речи, так как оба чересчур увлекались игрой в карты, а Вяземский, став наследником огромного состояния, за несколько лет «прокипятил» по его выражению, полмиллиона рублей. Однако спохватился и вскоре пошел на службу: Пётр Андреевич работал послом и переводчиком в Варшаве, осуществлял перевод на русский язык франкоязычный проект конституции П. И. Пешар-Дешана, его редактуру и общую доработку. На первых порах его деятельность ценилась высоко, он был в милости у Александра I, быстро продвигался по служебной лестнице до момента подачи записки об освобождении крестьян, после чего был отправлен в отставку без объяснения причин и с запретом возвращаться в Варшаву. Настроения, выраженные в стихотворении 20 года, вполне понятны:

*Во имя хартии, свободы,  
Всего, чего у нас не та,  
Что у людей одной породы  
Зовется: наших дней чума,  
Сей табакеркой либеральной  
Я нос ваш антифеодальный  
Хочу потешить и почтить.  
Вам нечего себя лечить...*

(Вяземский 1982: 1,109)

Именно в это время он познакомился с Пушкиным, оба отправились в ссылку – Вяземский в свое имение в Остафьево под домашний надзор – и возможно именно их ранний протест против власти спас их от активного участия в собраниях заговорщиков и ранней нелепой гибели. Они обменивались планами и написанными вещами: над «Станционным смотрителем» и «Евгением Онегиным» стоят эпитафии из Вяземского, а Петр Андреевич, в свою очередь, посвятил Пушкину свой перевод романа Бенджамена Константа «Адольф». (Вяземский 1984: 122) В этот период со знанием материала написаны критические статьи о произведениях Пушкина, в частности о поэме «Алеко»: «Легко согласиться, что насильственная свобода сосланного может быть для него и *не слишком мила*» (Вяземский 1982: 2,116). Их переписка и личное общение длились до смерти Пушкина и заметим, что творчество Вяземского наполняли отнюдь не тоскливые ноты в стихах типа «К мнимой счастливце», «Запретная роза». Название для журнала «Современник» придумал именно Вяземский и позже писал для него критические статьи. Оба они трагически переживали потерю друзей после восстания 1825 года и смену власти. Для П.А. Вяземского восстание декабристов имело дополнительный драматизм: Н.М. Карамзин просто пошел посмотреть на Сенатскую площадь 14 декабря, простудился и умер. П.А. Вяземский постоянно обдумывал и анализировал произошедшее и был морально готов к нему:

*Есть к счастью выдержка в долине зол и плача,  
Но в свет заброшенный небесный сей залог  
Не положительный известных благ итог,  
Не алгеброй ума решенная задача. (1825)*

Вяземский решил эту задачу – вытерпеть то, что нельзя изменить, и изменить то, что нельзя вытерпеть – он подготовил для Николая I «Записку о князе Вяземском, писанную им самим», в которой объяснил написание инвективы «Негодование»; о событиях в Варшаве заявил: «Из рядов правительства очутился я неволью и не тронувшись с места в ряду будто

оппозиции. Дело в том, что правительство перешло на другую сторону» (Вяземский 1982: 2, 239). Нужно подчеркнуть это заявление: человек остался на тех же позициях, не стал приспосабливаться к внезапно изменившейся политической ситуации, сохранил свои принципы, *самостоянье*. Размышления о тайных обществах привели его к отрицательному решению: *«Всякая принадлежность к тайному обществу есть уже порабощение личной воли своей воле вожаков. Хорошо приготовление к свободе, которое начинается закабалением себя!»* (Вяземский 1986: 282). Эти же установки звучат в пушкинской философской лирике:

*Иные, лучшие, мне дороги права;  
Иная, лучшая, потребна мне свобода:  
Зависеть от царя, зависеть от народа –  
Не все ли нам равно? Бог с ними.*  
(Пушкин 1974: 2, 381)

Вяземский, после недолгого увлечения журналистской деятельностью в «Московском телеграфе» вернулся на службу в Министерство финансов и фактически вся его дальнейшая служба и множество вознаграждений связаны с ним, равно как и множество поездок, общения с известными европейскими писателями. Но «хандра ждала его на страже и бегала за ним она, как тень иль верная жена» («Евгений Онегин», глава I, строфа LIV) Похоже, что Вяземский предчувствовал очередной виток страданий, написав в 1831-м году стихотворение «Хандра» (Вяземский 1982: 1,200):

*Сердца томная забота,  
Безымянная печаль!  
Я невольно жду чего-то,  
Мне чего-то смутно жаль.  
Не хочу и не умею  
Я развлечь свою хандру:  
Я хандру свою лелею,  
Как любви своей сестру... – пока еще она легкая и безымянная.*

Затем у нее начинают возникать имена, и это имена детей – семерых из восьми, седьмая, Маша умерла в возрасте 36-ти лет в 1850-м вместе с внуком. В этот же период уходят из жизни многие друзья и выдающиеся современники – И.И. Дмитриев, Д.В. Давыдов. Потеря Пушкина для князя Вяземского была сопоставима с потерей родного человека, подробности их

взаимоотношений хорошо описаны исследователями, мы приведем здесь стихотворение, написанное в роковой 1837 год:

*Я пережил и многое, и многих,  
И многому изведal цену я;  
Теперь влачусь в одних пределах строгих  
Известного размера бытия.  
Мой горизонт и сумрачен, и близок,  
И с каждым днем всё ближе и темней.  
Усталых дум моих полет стал низок,  
И мир души безлюдней и бедней.  
Не заношусь вперед мечтою жадной,  
Надежды глас замолк, — и на пути,  
Протоптанном действительностью хладной,  
Уж новых мне следов не провести.  
Как ни тяжел мне был мой век суровый,  
Хоть житницы моей запас и мал,  
Но ждать ли мне безумно жатвы новой,  
Когда уж снег из зимних туч напал?  
По бороздам серпом пожатой пашни  
Найдешь еще, быть может, жизни след;  
Во мне найдешь, быть может, след вчерашний, —  
Но ничего уж завтрашнего нет.  
Жизнь разочлась со мной; она не в силах  
Мне то отдать, что у меня взяла,  
И что земля в глухих своих могилах  
Безжалостно навеки погребла. 1837*

(Вяземский 1982: 1,218)

Это любимый ими обоими жанр послания – письмо с отчетом с этой стороны бытия, это не жалобы, а констатация фактов, анализ состояния – всё в прошлом, «след вчерашний, но ничего уж завтрашнего нет» – но без истерик и без надежды. Единственное, в чем ошибся депрессивный лирический герой, – в подведении итогов: «мой горизонт и сумрачен и близок», «жизнь разочлась со мной», поскольку это был не конец «жатвы» и далеко не конец жизни. Через несколько лет П.А. Вяземский в стихотворении для себя, в стол, подводит итог всему своему поколению:



*Смерть жатву жизни косит, косит  
И каждый день, и каждый час  
Добычи новой жадно просит  
И грозно разрывает нас.*

*Как много уж имен прекрасных  
Она отторгла у живых,  
И сколько лир висит безгласных  
На китарисах молодых.*

*Как много сверстников не стало,  
Как много младших уж сошло,  
Которых утро рассветало,  
Когда нас знойным полднем жгло.*

*А мы остались, уцелели  
Из этой сечи роковой,  
Но смертью ближних оскудели  
И уж не рвемся в жизнь, как в бой.*

*Печально век свой дожидая,  
Мы запоздавшей смены ждем,  
С днем каждым сами умирая,  
Пока не вовсе мы умрем.*

*Сыны другого поколения,  
Мы в новом — прошлогодний цвет:  
Живых нам чужды впечатленья,  
А нашим — в них сочувствий нет.*

*Они, что любим, разлюбили,  
Страстям их — нас не волновать!  
Их не было там, где мы были,  
Где будут — нам уж не бывать!*

*Наш мир — им храм опустошенный,  
Им баснословье — наша быль,  
И то, что пепел нам священный,  
Для них одна немая пыль.*

*Так, мы развалинам подобны,  
И на распутии живых  
Стоим, как памятник надгробный  
Среди обитателей людских.*

*(1841)*

*(Вяземский 1982: 1,230)*

Похоронить родственника или друга – большое горе, похоронить весь круг любимых и близких, все связи и контакты с живыми – значит превратиться в руину, в надгробный памятник. Осознание этого неумолимого процесса часто становится причиной тяжелых заболеваний, в случае князя Вяземского, который еще в молодости, в приступе депрессии (см. стихотворение «Уныние») заявлял: «не к счастью я рожден», – это был просто новый уровень принятия трагизма жизни, чтобы найти в себе силы жить и далее в «храме опустошенном». Краеугольным камнем самостояния, опорой поэта и поддержкой его измученной потерями жены стали молитва и упование:

*Любить. Молиться. Петь. Святое назначенье  
Души, тоскующей в изгнании своем,  
Святого таинства земное выраженье,  
Предчувствие и скорбь о чем-то неземном,  
Преданье темное о том, что было ясным,  
И упование того, что будет вновь;  
Души, настроенной к созвучию с прекрасным,  
Три вечные струны: молитва, песнь, любовь!  
Счастливы, кому дано познать отраду вашу,*

*Кто чашу радости и горькой скорби чашу  
Благословлял всегда с любовью и мольбой  
И песни внутренней был арфою живой!*  
(Вяземский 1982: 1,228)

Это выдающееся стихотворение было признано даже «сынами другого поколения», В.Г. Белинский назвал его «выдающимся», Д.И. Писарев дал на него отрицательный отзыв, но, заметим, не мог обойти молчанием. Радикальный Писарев не мог одобрить не столько религиозных мотивов, сколько соединения и принятия *темного* и *ясного*, «чаши *радости*» и «чаши *скорби*», которые равно благословляются с любовью и мольбой (то есть благодарностью) *тоскующей в изгнании* душой. С точки зрения молодых революционеров, Вяземский – не боец, его поиски гармонии мира они считают поражением и глупостью, в то время как автор, продолжая разговор со своей депрессией, нашел лекарство для стабилизации душевного (и духовного) состояния: «три вечные струны: молитва, песнь, любовь!». Они с женой поехали в Иерусалим в паломничество, продолжали жить, любить и молиться, Пётр Андреевич продолжал вести поэтический диалог с бытием и свои записи: «Талантов нет во мне излишка, не корчу важного лица; я просто Записная Книжка, где жизнь играет роль писца...».

Тенденциозная интерпретация его лирики и, в частности, этого стихотворения характерна не только для его современников, но и для наших современников, которые видят в позднем творчестве Вяземского запоздалую истовую религиозность, приписывают ему стихи типа «Научи меня молиться, добрый ангел, научи...», ищут лексико-статистическим способом ключевое слово и это оказывается «бог». Конечно, все видят в поэтических строках прежде всего то, что хотят видеть, но нельзя «ключевые слова» рассматривать вне контекста или по умолчанию иметь в виду одно-единственное значение лексемы. Например, в саркастическом стихотворении «Русский бог» (Вяземский 1982: 1,182) речь явно не идет о «верховой всемогущей сущности, управляющей миром» и даже не о «предмете поклонения»:

Нужно ль вам истолкованье,  
Что такое русский бог?  
Вот его вам начертанье,  
Сколько я заметить мог.

Бог голодных, бог холодных,  
Нищих вдоль и поперек,  
Бог имений недоходных,  
Вот он, вот он русский бог.

Бог метелей, бог ухабов,  
Бог мучительных дорог,  
Станций — тараканьих штабов,  
Вот он, вот он русский бог.

Бог грудей и жоп отвислых,  
Бог лаптей и пухлых ног,  
Горьких лиц и сливок кислых,  
Вот он, вот он русский бог... и т.д.

– только в этом стихотворении слово *бог* встречается 26 раз, напротив, стихотворение «Любить. Молиться. Петь», которое действительно выражает искреннюю веру, не содержит этой лексемы. И если обозначить ключевые слова поэзии Вяземского, то это семантический ряд *уныние-тоска-хандра-отчаянье* и все оттенки *мрака*, что с точки зрения христианина является смертным грехом.

У высокообразованного человека, воспитанного в традициях Просвещения, выросшего на романтической волне национального воодушевления, не может быть простых и однозначных отношений с Богом. После всех потерь в своей долгой жизни, полной разочарований, он не может быть восторженным и благодарным, чувствуя себя наказанным и обманутым. Бог награждается недобрыми эпитетами, к нему Вяземский обращается, как заключенный к тюремщику или палачу, с большим количеством вопрошаний, а не молений:

Все сверстники мои давно уж на покое,  
И младшие давно сошли уж на покой:  
Зачем же я один несу ярмо земное,  
*Забывтый каторжник на каторге земной?*  
Не я ли искупил ценой страданий многих  
Всё, чем пред промыслом я быть виновным мог?  
Иль только для меня своих законов строгих  
Не властен отменить *злопамятливый бог?* (1872)  
(Вяземский 1982: 362)

Хандря, страдая и мучаясь, поэт задает себе все те вопросы, которые принято обычно задавать духовнику, и во время своих мучительных бессонниц обдумывал ответы на них, составляя свой катехизис, давая собственные ответы, в которых нет ни смирения, ни покорности:

Свой катехизис сплошь прилежно изуча,  
Вы бога знаете по книгам и преданьям,  
А я узнал его по собственным страданиям  
И, где отца искал, там встретил *палача*.  
Всё доброе во мне, чем жизнь сносна была,  
Болезнью лютою всё промысл уничтожил,  
А *тщательно развил, усилил и умножил*  
*Он всё порочное и все зачатки зла.*  
*Жизнь едкой горечью проникнута до дна,*  
*Нет к ближнему любви, нет кротости в помине,*  
*И душу мрачную буревают ныне*  
*Одно отчаянье и ненависть одна.*

Вот чем я промыслом на старость награжден,  
Вот в чем явил свою премудрость он и благодать:  
*Он жизнь мою продлил, чтоб жизнь была мне в тягость,  
Чтоб проклял я тот день, в который я рожден.*  
(Вяземский 1982: 1,362)

Рациональный, думающий, гордый человек не ищет спасения и поправок, при этом он обращается за медицинской помощью, не позволяя себе разочаровываться во врачах после утраты детей. Он пьет хлорал, который мало помогает, «чтоб усладить себя покоем и сном, хоть взятым напрокат» он мучится от бессонницы ночью и от усталости днем, друзья опасаются за его рассудок. «В противоречивую психологическую вязь стихов Вяземского 1860--1870-х годов вплетается еще одно звено. Он не просто не верит в загробные утешения, но он их не хочет. Через многие стихи проходит необычный мотив воли к полному уничтожению, к небытию...» (Гинзбург 1986: 50).

В минуты просветления Вяземский ведет свой печальный дневник, документируя в цикле «Хандра с проблесками», называя его своим «последним исчадием», фиксируя болезненные состояния, размышляя о смерти, как об облегчении только в случае, если не будет загробной жизни и возможных в ней продолжений страданий:

Благодарю! С меня довольно!  
Так надоел мне первый том,  
Что мне зараней думать больно,  
Что вновь засяду на втором.

Он завидует цветку, который «с приближением зимы ... спокойно умирает», его разум по-прежнему не сдается: «Ум не скудеет размышленьем, Но воли нет, но дух упал. Разумным и пытливым взором Я на борьбу свою гляжу... Своих страданий раб послушный, Не спорю с ними...». Он признается себе в ужасных вещах: «Я ненавижу всех здоровых, Счастливых ненавижу я», «Хочу не знать, что я живу» – десять обращений к хандре (Вяземский 1982: 1,368).

Именно в этих стихотворениях депрессивного диалога самая гармоничная форма, они самые «доходчивые» и трогательные. Сам Вяземский осознавал, что в его творчестве первична мысль, а не красота выражения или рифмы, многие его стихотворения характеризуются тяжелым слогом, многословием, тяжеловесностью: «Державин рвется в стих, а втащится Херасков». Но стихи об унынии он часто не сразу записывал, долго обдумывая, он действительно «лелеял свою хандру». И поэтому его «тоскливая лирика», «унылый романтизм» прошли сквозь века и достучались до сердец современных читателей, тех, которые также

обладают страдающей душой, мятущимся разумом, желанием справиться с депрессией в этом мире, полном несправедливостей и утрат. Выдающимся примером «возвращения» мрачной романтики Вяземского является использование ее в фильме Эльдара Рязанова «О бедном гусаре замолвите слово» (1981): положенные на музыку Андреем Петровым, с огромным чувством были спеты «Хандра» (Сагальский), «Я пережил и многое, и многих» (Гафт), «Я пью за здоровье немногих» (Миронов). И эти песни за тридцать лет были много раз перепеты, пользователи интернета ставят их в качестве звукового сопровождения к своим роликам с грустными воспоминаниями жизни. Интерес к творчеству Вяземского возник благодаря именно этим удивительным чертам: посмотреть в лицо своей депрессии, осознать свое уныние:

*Лукавый рок его обчел:  
Родился рано он и поздно,  
Жизнь одиночную прошел  
Он с современной жизнью розно...  
...Бедняк не вовремя рожден,  
Не вовремя он жил и умер;  
И в лотерее жизни он  
Попал на проигрышный номер.*  
(Вяземский 1982: 1,366)

Признать поражение в борьбе с жизнью, принять свою сумрачную сторону личности – и с «альми черные розы вплести в свой застольный венок» – под силу только незаурядному человеку и безнадежному романтику.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Вяземский 1982:** Вяземский П.А. *Сочинения в двух томах*. М.: Худ. лит-ра, 1982.

**Вяземский 1986:** Вяземский П.А. *Стихотворения*. Л.: Сов. Писатель, 1986.

**Вяземский 1984:** Вяземский П.А. *Эстетика и литературная критика*. М.: Искусство, 1984.

**Гинзбург 1986:** Лидия Гинзбург. *П.А. Вяземский*: Вяземский П.А. *Стихотворения*. Л.: Сов. Писатель, 1986. 544 с. – с. 5-50

**Пушкин 1974:** Пушкин А.С. *Собрание сочинений в десяти томах*. М.: Худ. лит-ра, 1974.

## IA BURDULI

Georgia, Tbilisi

Georgian Technical University

Georgian National University

### Imitation of the Romantic Codes in Postmodern Texts

Due to Patrick Süskind's works, it is obvious that he is not a contemporary serial writer and the used by him for displaying the life could be realised as answer to *Hoffman's line* of an artificial-semantic picture. The ambivalent approach by Süskind towards elite and massive cultures is reached through ironical intersexuality. Great moral conclusions, appealing on introvert character in order to show up in society, as well as a foreigner – *blue bird* leading to interest in society place Patrick Süskind under suspicious.

**Key words:** fantastic element, ironic discourse

## ია ბურდული

საქართველო, თბილისი

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

საქართველოს ეროვნული უნივერსიტეტი

### რომანტიკული კოდების იმიტირება პოსტმოდერნისტულ ტექსტში

ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანი წერდა: „რაც ადამიანებს პირნავარდნილი ფანტაზია ჰგონიათ, ნამდვილად ზოგჯერ ნაღდი სინამდვილის ნატეხია.“ (კაკაბაძე 1988: 61).

ნეორომანტიკული ტენდენციები თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის მთავარ ასპექტს წარმოადგენს.

ნეორომანტიკულის გააზრებისათვის აუცილებელია რომანტიზმის, როგორც მხატვრული კულტურის პარადიგმული განხილვა, რომანტიზმის იმ ნიშნების წამოწევა, რაც დამახასიათებელია ნეორომანტიზმისათვის და რაც „ნეორომანტიზმის“ როგორც ტერმინის, გახსნას გულისხმობს.

რომანტიზმი დაუპირისპირდა მანამდე გაბატონებულ სისტემურ აზროვნებას და გამოხატა ადამიანის „მე“-სა და სამყაროს შორის უნივერსალურად აგებული სრულიად ახალი ურთიერთმიმართება. მისი

სპეციფიკა განპირობებული იყო ეპოქის გარდამავალი ხასიათით. ნაწილობრივ ამით აიხსნება რომანტიკოსთა „ესთეტიზმი“, მათი ლტოლვა ხელოვნების ენისაკენ, რადგან ამ ენას, მათი აზრით, ყველაზე უფრო ადეკვატურად და ნაყოფიერად შეეძლო ახალი რეალობის შექმნა.

„ეს ის მომენტი, რომელიც აახლოებს რომანტიზმს ყველა გარდამავალ ეპოქასთან. შესაბამისად, ნეორომანტიზმიც XIX და XX საუკუნის მიჯნაზე აღმოცენდა. პოსტმოდერნიზმი, როგორც თანამედროვე ხედვა, თავის სიღრმისეული არსითა და გამომსახველობით, პოლიტიკურ-სოციალური პროცესებით განსაკუთრებულად ითვალისწინებს XX საუკუნის ბოლო პერიოდს. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა მსგავსი დამოკიდებულება განმანათლებლობასა და რომანტიზმს შორის. ეს უკანასკნელი, როგორც ცნობილია, XVIII საუკუნის მიწურულის პოლიტიკურ პროცესებსა და საფრანგეთის რევოლუციაზე რეაქციას წარმოადგენდა. ეს იყო დანაკარგის შეგრძნება, მაგრამ ზოგიერთისთვის დანაკარგი იყო თავად რევოლუცია. სხვებისთვის კი ტრაგედია რევოლუციის სახეცვლილება იყო – ზნეობრივი დაცემა, მისთვის დაღვრილი სისხლის მდინარეები. დანაკარგის წინააღმდეგობრივი, განსხვავებული შეგრძნების მიუხედავად, საგულისხმოა რომანტიკოსთა დამოკიდებულება დანაკარგისადმი და, აქედან გამომდინარე, რომანტიზმის, როგორც მთლიანობის, დუალისტური ხასიათი; “აზროვნების ბუნება”. შელინგის განმარტებით, ეს ბუნებისა და თავისუფლების სინთეზია, ამიტომ ხელოვნების ნაწარმოების გამოკვეთილად დამახასიათებელ თვისებად რომანტიკულის შემცველი არაცნობიერის უსასრულობა უნდა მივიჩნიოთ. „რომანტიკული სიტუაცია“ დროის უსაზღვროებას გულისხმობს – „ყველაფერი რაც იყო, უკვე გავიდა, ყველაფერი, რაც იქნება, არ დამდგარა“ (მიუსე 1958: 101, 120).

ტექნიკური ენა, ტექნიკური პროგრესი, როგორც საფრთხე, სწორედ რომანტიკოსებმა იწინასწარმეტყველეს. ტექნიკური პროგრესით აღფრთოვანებული ადრეული მოდერნიზმისათვის რომანტიზმთან შედარებით, რენესანსი და საერთოდ გვიანდელი შუა საუკუნეების საკარნავალო გროტესკი უფრო მიმზიდველი იყო, რადგან, ძირითადად, ეს უკანასკნელი არსებითი, ჩვეულებრივი რელიგიურ-ესთეტიკური ნორმებიდან მკაფიო გადახრას წარმოადგენდა. მასში განსაკუთრებულად იყო ხაზგასმული მატერიალურ-სხეულებრივი მომენტი, აქედან გამომდინარე, რომანტიზმისაგან განსხვავებით, მოდერნიზმი მთელი თავისი კლოუნადით სწორხაზოვანად მოჩანს.

რომანტიკული გროტესკს კი უფრო კამერული ხასიათი ჰქონდა. ის უფრო განცალკავებულად განცდილ კარნავალისმაგვარ სიმარტოვის მძაფრ შეგრძნებას წარმოადგენდა, სამყაროს კოსმოგენური გამ-

თლიანების ფონზე. ეს კი პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ გამომსახველობაში ერთ-ერთი მთავარი ირონიული კოდი და იტერტექსტუალური ელემენტია.

გერმანელი თანამედროვე მწერლის პარტრიკ ზიუსკინდის პოსტმოდერნისტულ ტექსტში სამყაროს კოსმოგენური მთლიანობის შეგრძნების მიღწევისას ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს სწორედ რომანტიკულის ირონიული იმიტირება თამაშობს.

მწერლის მთავარი “გმირი” ჟან ბატისიტ გრენუი რომანში “სუნამო” საზოგადოების აუტსაიდერია, ინდივიდუალური, გამორჩეული განდევგილია, ანუ გენიოსი ცხოვრობს ფანტაზიაში, წარმოსახულ სამყაროში, მაგრამ მისი აუტსაიდერობა აუტიზმში გადადის. უსუნობის გამო, გრენუის ადამიანები ან უარყოფენ, ან მისდამი ზიზღს განიცდიან. მის სახეში ირონიზდება რომანტიკოსი პოეტი, რომელსაც ვერ ამჩნევს ადამიანთა ჩვეულებრივი მასა, ხოლო ყოფით, პრაქტიკულ ადამიანებში იგი გაუცნობიერებელ ზიზღს და ირონიას იწვევს, უბრალო, კეთილ ადამიანებში კი შიშს.

მთაში შვიდწლიანი განდევგელობისას გრენუი შეიცნობს საკუთარ ეგზისტენციურობას – ეს არის აბსურდამდე დაყვანილი, მხატვრის აპოლიტიკური არსებობის ალგორითა და მისი ამორალურობა-ზემორალურობის ირონიული იმიტირება, რასაც ინტერტექსტუალურად ნოვალისის ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგერული რომანტიკოსი ყარიბის მსვლელობა ეხმიანება. გრენუი უარყოფის, დაცინვის მიუხედავად გრძნობდა, რომ მაღალი მიზნისთვის იყო შექმნილი.

ზიუსკინდი, ამ დისკურსის არაჩვეულებრივად პაროდირებული გამომსახველობით, წინ წამოწევს სწორედ იმ არსებით გარდასახვას – სიცილის სანყისის თავისებურ აღქმას, რასაც ახდენდა რომანტიზმი.

რომანტიკულ გროტესკში სიცილი რედუცირდება და იუმორის, ირონიის, სარკაზმის ფორმას იღებს. სწორედ ასეთი კამერულ-რომანტიკულ-კარნავალური განცდა აძლევს წამყვან ინტერტექსტუალურ ტონს ზოგადად პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ გამომსახველობას და შესაბამისად ზიუსკინდის ირონიას.

საბოლოოდ გრენუი თავის შედევრს ქმნის, როგორც ნამდვილი პოსტმოდერნისტი. იგი ცოცხალ ქმნილებათაგან და ბუნებიდან ფარულად აღებული მასალით, არა მარტო ინტუიციაზე, არამედ უკვე პროფესიონალურ ცოდნასა და გამოცდილებაზე დაყრდნობით ქმნის თავის შედევრებს. მათი შემადგენლობა ინტერტექსტუალურად დამალულია და სხვადასხვა სურნელი ერთმანეთშია გადახლართული. როგორც ლიტერატურული კოდები, ღვთაებრივ სურნელთან გაიგივებაც იმიტირებულია, რაც ზიუსკინდის თვითირონიად იკვეთება.



შეიძლება ითქვას, რომ ამ ექსკურსით მწერალი ყოფის განზოგადების რომანტიკულ გროტესკს მიმართავს.

გრენუი გადის განვითარების რამდენიმე სტადიას – რომანტიზმიდან პოსტმოდერნიზმამდე. მთაში გახიზვნამდე იგი სტილიზებულია მხატვარ-რომანტიკოსად. თავდაპირველად ის აგროვებს და ჩაისუნთქავს, იმახსოვრებს სხვადასხვა სურნელს, თავის წარმოსახვაში მუდმივად ქმნის სურნელთა ახალ-ახალ კომბინაციას. მაგრამ ეს ქმნილებები არანაირ ესთეტიკურ პრინციპს არ ეყრდნობა და მხოლოდ ინტუიტიურია. გრენუი აგროვებს და შლის თავის ფანტაზიის ქმნილებებს „როგორც კუბიკებით მოთამაშე ბავშვი“ – გამომგონებლურად და დესტრუქციულად, განურჩეველი შემოქმედებითი პრინციპით (ზიუსკინდი 2004:46).

ხელოვანი-გრენუი „ვითარდება“ თავის პირველ მსხვერპლთან შეხვედრით, რომელშიც უმაღლეს პრინციპს აღმოაჩენს. ამით რომანტიკულის ცისფერი ყვავილის სიმბოლო ირონიულად იმიტირდება – რის მიხედვითაც უნდა აავგოს შემოქმედმა დანარჩენი არომატები. მსხვერპლის მოკვლით გრენუი საკუთარ თავს გენიოსად შეიცნობს, გაიზარებს თავის უმაღლეს მონოდებას – „მას უნდოდა ამით გამოესახა საკუთარი შინაგანი მე ... რომელიც ყველაზე ხელშესახებად მიაჩნდა, იმასთან შედარებით, რაც კი გარე სამყაროს შეეთავაზებინა მისთვის“ (ზიუსკინდი 2004: 131).

ზიუსკინდი კვლავ იუმორისტული თამაშით, თანდათანობით გადადის ცისფერი ყვავილის ირონიული ინტერტექსტუალობიდან დეკადანსის ბოროტი ყვავილის იმიტირებაზე. როგორც ვერნერ ფრიცენი აღნიშნავს, მთაში გრენუი მიდის როგორც რომანტიკოსი, მაგრამ იქიდან ბრუნდება, როგორც დეკადენტი: „თავის „ჯადოსნურ მთაზე“ ორგინალური შემოქმედი დაბერდა, მხატვარ-დეკადენტად გადაიქცა“ (ფრიცენი 1996: 104, 30 (თარგ. ჩემ.)).

აღორძინება არ შედგა სიკვდილის გავლით, რადგან საკუთარი სულის სიმყრალის წამიერი შეგრძნების გარდა, არ იყო რომანტიკული „მე“, „ზე-მე“ ანუ „über-ich“, რომელიც გარდაიქმნებოდა. საზოგადოებაში დაბრუნებულმა გრენუიმ შარლატან მარკიზთან ყოფნისას შეისწავლა ილუზიის – ადამიანის სუნის შექმნა. გრასში კი პარფიუმერული მეცნიერების ტექნოლოგია – სუნის გამოცალკევების ტექნიკა აითვისა. თავის პირველივე შედეგით გრენუიმ მოინდომა ადამიანების იძულება, რომ მათ შეჰყვარებოდათ იგი, როგორც ღმერთკაცი, რის შედეგადაც დეკადენტის გენია ფიურერის სახედ დეგრადირდა; რადგან მისი ჭეშმარიტი „მე“ – გამორჩეული სულის სიმყრალე, მკვლელობაზე ორიენტირდა, ხოლო ერთიანობისაკენ სწრაფვა ტოტალიტარიზმად

შემობრუნდა. ფრიცენი გრენუის სახეს გებელსის სიტყვებს უკავშირებს: – „გენიოსი ქმნის ახალ სამყაროს“. ჰიტლერის სახალხო გამოსვლების დოკუმენტები ადასტურებენ მასობრივ ექსტაზს, რომელშიც საზოგადოება, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, ვარდებოდა და ფიურერის უსაზღვრო სიყვარულს განიცდიდა (ზიუსკინდი 2004:75).

ბაკქხანალიის სცენის დროს გრენუი, რომელსაც საკუთარი ინდივიდუალობა არ გააჩნდა, „სხვებსაც იძულებულს ხდიდა, რომ დაეკარგათ პიროვნული მეობა, ინდივიდუალური აზროვნების უნარი. იგი ექსტაზით ადამიანებს ველურ ცხოველურ მასად გარდაქმნიდა.

გრენუი-ფიურერის ფორმირებისას ზიუსკინდი ბოლომდე იყენებს რომანტიკული გროტესკის ირონიასა და სარკაზმს. მწერლის პოსტმოდერნისტული დისკურსი თვითონვე ქმნის ასევე თანამედროვე კვლევის საშუალებას, რომ პოსტმოდერნისტულად განზოგადებული გრენუი-ფიურერის თანამედროვე ხატი გაიხსნას წინამორბედ, უკვე მანამდე არსებულ, რომანტიკულ დისკურსში – კერძოდ ჰოფმანის ცნობილ ნაწარმოებში „პატარა ცახესი ცინობერად ნოდებული.“ ზიუსკინდის რომანის განმანათლებლური ფონი ჰოფმანთანაც რომანტიკულ-კარნავალურ გროტესკად აღიქმება, რისი ნამყვანი ფიგურაც გრენუივით მიგდებული პატარა ცახესია, რომელიც სწორედ განმანათლებლურ გარემოში ახერხებს ფერია როზაბელვედერის – „მშვენიერი ვარდის ქალწულის“ სიბრალულის წყალობით შეიძინოს ილუზიის შექმნის უნარი – სხვისი სილამაზე, ჭკუა და სულის მშვენიერება გააყაღოს და საკუთარ ღირსებად მოაჩვენოს საზოგადოებას, რისი საშუალებითაც ის თავადის კარზე მინისტრი ხდება. მას გაქნილობა და ძალაუფლების ნება არ აკლია, რაც ღორმუცელა მახინჯს, გრენუის მსგავსად შველის მიზნის მიღწევაში.

საგულისხმოა, რომ როგორც გრენუის, ასევე ცახესის „გენია“ აღზევებას განმანათლებლურ საზოგადოებაში აღწევს. ლიბერალი მმართველის – დემეტრიუსის გარდაცვალების შემდეგ, მისმა შთამომავლებმა პაფნუტიუსმა და ბარანუფმა გაატარეს დეკრეტი „განმანათლებლობა“. ჰოფმანი დასცინის ფსევდო-განმანათლებლურ მისწრაფებას და ბუფერულ აპელირებას განათლებაზე. გლობალურ სახელმწიფოებრივ გარდაქმნაში უკვე ჩართულია ფერიაც, სასახლეში ქალბატონად ქცეული ბელვედერი (ჰოფმანი 1982: 157-160).

მმართველობამ, მთავრობამ ყველას შესთავაზა პოეზიის „საიდუმლო შხამი“ — ელექსირი, რომელიც გრენუის შედეგად – მომაჯადოებელ სუნამოდ აღიქმება, ფიურერის ექსტაზის იარაღად. ცახესი მართველის თანამდებობას, როგორც გრენუი საკუთარ შემოქმედებით უნარს, ასევე სიყვარულის მოსაპოვებლად, მის დასაპყრობად იყენებს. ერთი

შეხედვით, გრენუის მსგავსი თანდაყოლილი ტალანტი ცახესს არ გააჩნია, მაგრამ საზოგადოებაში ნარმატივის მოპოვებას ორივე ქარიზმის საშუალებით აღწევს.

თავდაპირველად, როგორც ცახესი, ასევე გრენუი პიროვნულ ქარიზმას იძენენ – ცახესი თმის სამი უჩვეულო ღერით, ხოლო გრენუი ადამიანის სუნის შექმნითა და მორგებით, რაც გრენუიმ ცახესისგან განსხვავებით, დიდი შრომისა და გულმოდგინე ძიების შედეგად შეიძინა. მაგრამ ილუზიის შექმნის, გაყალბების უნარი, ასე ვთქვათ, “უცნაური ქარიზმა” როგორც ცინობერში, ასევე გრენუიში თავიდანვეა ჩადებული – როგორც არაადამიანური თვისება – საგნებისა და მოვლენების მხოლოდ ყნოსვით შეგრძნება და აღქმა.

ცინობერი, ერთი შეხედვით, გრენუი-ტკიპასთან შედარებით, სრულიად უსუსურია, მაგრამ გრენუივით უსაზღვროა მისი ძალაუფლების ნება – შენიღბული სადომაზოხისტური ელემენტი, რაც აყალიბებს ფიურერის ქარიზმატულ სახეს. ცახესის სიყალბესა და სიმახინჯეს მხოლოდ ჭეშმარიტად შეყვარებული და ხელოვანი ადამიანები ამჩნევენ, ხოლო გრენუის უსუნობას, მის არაჯანსაღ ბუნებას უბრალო, მაგრამ სათნოებასთან ახლოს მდგომი ადამიანები – ჩვილი ბავშვის მოსიყვარულე ძიძა და რიგითი მღვდელი. ცახესი, გრენუივით ცდილობს სიყვარულის მიტაცებას უსიყვარულოდ, რაც მას ხალხის თვალში კიდევ უფრო გააბრწყინებს და აამაღლებს და რითიც ის ამავედროულად იმ ადამიანთა განადგურებასაც შეძლებს, ვინც მის სიყალბეს ამჩნევს.

ამ პერსონაჟთა სახეში კი, ზიუსკინდის გადასახედიდანაც შეიძლება ნაწარმოების ავტორი ამოვიკითხოთ, რომელიც პაროდის ქმნის საზოგადოების მომწუსხველ შემოქმედ ფიურერზე, რომლის დისკურსში და მის გახსნაში საკუთარ თავსაც მოიაზრებს – გრენუის პარიზში, საკუთარ გარემოში დაბრუნება, მკვლელთა და მანანნალათა შორის განბნევა, ცახესის საკუთარ სიბინძურეში ჩახრჩობის გროტესკად იკითხება.

საკარნავალო გროტესკი, სადღესასწაულო უჭკუობას, სიგიჟეს გულისხმობს, რომელიც შუა საუკუნეებში ოფიციალური „სინამდვილის“ წინააღმდეგ იყო მიმართული, ხოლო მისი რომანტიკული განცდა, ინდივიდუალური განმარტოება პირქუშ და ტრაგიკულ შეფერილობას იძენდა (ბახტინი 1990: 26,27).

კარნავალური შიში ურჩხულების მიმართ, რომანტიკულ გროტესკში სამყაროს წინაშე შიშად ყალიბდება, რისი ჩანერგვაც მკითხველში მიზანმიმართულად ხდებოდა მისი მძაფრად შეგრძნების მიზნით, რაც „სუნამოში“ სიმყარალისა და გრენუისგან დაუცველობის სინდრომადაა კოდირებული.

გრენუის კარნავალური ნიღბების ცვლა კი ხსნის გროტესკის არსს. ნიღაბი რომანტიკულ გროტესკში პირქუშ ჩრდილად გარდაიქმნება და ხშირად, საშინელ სიცარიელეს წარმოადგენს – „არაფერს“ და ამავდროულად ცხოვრების მრავალნახნაგოვნებას გამოხატავს, რაც ასევე ინტერპრეტირებულია ლამის გროტესკში – ჰოფმანის „ლამის ამბებში“.

ეს განცდა ზიუსკინდთან გრენუის ლამეულ მკვლევლობებშია კოდირებული. რომანტიკული გროტესკის – ილუზიის ინტერტექსტუალობის გარდა, ზიუსკინდი იყენებს ციტატების ჰომოგენიზაციის ტექნიკას – სხვადასხვა ტექსტის ელემენტებს – სუნამოების კომპოზიციის ტექნიკის მიხედვით.

ამრიგად, „სუნამო“ თანამედროვე ლიტერატურისთვის დამახასიათებელ „ჰოფმანის ხაზს“ მიჰყვება. მაგრამ „სუნამო“ არა ციტატების კონგლომერატია, არამედ დიალოგური თამაშია ლიტერატურულ ტრადიციებთან და მკითხველთან. ასეთი გამომსახველობა ამართლებს რაიანის მოსაზრებას, რომ პოსტმოდერნისტული ტექსტი გამომდინარეობს უნიკალური სიტუაციიდან, რომელშიც ეს ტექსტი ყალიბდება – პაროდიასა და დაცინვას შორის (რაიანი 1991: 92).

„სუნამოც“ როგორც პოსტმოდერნისტული რომანი რომანტიკულის ინტერტექსტუალობით, ასევე პაროდიასა და დაცინვას შორის არსებობს, ისევე როგორც გრენუია ადამიანთა სამყაროსა და ბუნებას შორის. იგი განეკუთვნება ერთსაც და მეორესაც.

რომანტიკული გროტესკის პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაციით ზიუსკინდი აყალიბებს ციკლიზაციის, სამყაროს განზოგადებული პარადიგმის ქრონოტოპულ სახეს.

პატრიკ ზიუსკინდის მოღვაწეობიდან გამომდინარე, აშკარაა, რომ იგი არ არის თანამედროვე „სერიული“ მწერალი და ყოფის წარმოჩენისას მის მიერ გამოყენებული ფანტასტიკური ელემენტის მატარებელი ლიტერატურული ტენდენციები „ჰოფმანის ხაზის“ ანტიუტოპიურ მხატვრულ-სემანტიკურ გამომსახველობას ეხმიანება.

პატრიკ ზიუსკინდთან ელიტარულ და მასობრივ კულტურებთან ამბივალენტური დამოკიდებულება პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ირონიული ინტერტექსტუალობით არის მიღწეული.

„დიდი მორალური დასკვნები“, ინტრავერტულობაზე აპელირება, საზოგადოებაში საკუთარი თავის წარმოჩენის მიზნით, უცხო – „ლურჯი ფრინველი“, რაც საზოგადოების გაცხოველებულ ინტერესს ინვესტს, ეჭვს ბადებს პატრიკ ზიუსკინდში. ძალოვანთა თუ მასმედიის მიერ მთელი ხალხის სახელით განცხადებული პოპულისტური ფრაზებით, „უჩვეულოსა და სიახლის“ გაიდეალების წარმოჩენით, მწერალი იდეალებით იმედგაცრუებული ყოველდღიურობის ირონიულ დისკურსს ქმნის აგრეთვე თავის მცირე ტექსტებშიც.

## დამონეშპანი:

**ბახტინი 1990:** Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и ренессанса. 2-е изд. Москва: Х удож. лит., 1990.

**დე მუსე 1958:** Де Мюссе А. “Исповедь сына века . Москва: 1958.

**ზისკინდი 2004:** Süskind P. Das Parfum. Die Geschichte eines Morders. Zürich: Diogenes V., 2004.

**კაკაბაძე 1988:** კაკაბაძე ნ. თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები, დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). თბილისი: უნივერსიტეტი, 1988.

**რაიანი 1991:** Ryan J., Pastiche und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman das Parfum/ Spätmoderne und Postmoderne. Frankfurt a. M.: Herausgegeben von P.M. Lützel, Fischer, 1991.

**ფრიცენი 1996:** Frizen W. Patrick Süskind. Das Parfum: Interpretation München: Oldenbourg, 1996.

**ჰოფმანი 1982 (1800,1802):** Hoffman E.T.A., Klein Zaches genannt Zinnober. (1800, 1802). Berlin – Weimar: Werke in drei Bänden, Bibliothek Deutscher Klassiker Aufbau – Verlag, 1982.

## NUGESHA GAGNIDZE

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State University*

### **The Perception of Nikoloz Baratashvili’s “Merani” in Giwi Margvelaschvili’s Novel “Muzal”**

Nikoloz Baratashvili’s “Merani“ plays a very important role in Giwi Margvelaschvili’s novel “Muzal”. By rewriting the primary text the writer offers a new reality, the reality where there is nothing perfect.

Merani’s romantic escape from the universe is transformed into Gilles Deleuze’s device, according to which the writer draws the lines in the novel to show that the literary characters run away from their own texts.

The writer doesn’t answer the question if Muzal’s running has the end. He just draws lines and hopes if all lines cross the points which he puts, his novel and the character will be able to shift into the better readable conditions.

**Key words:** Merani, Muzal, Themis, Thomino, Postmodernism.

## ნუგეზა გაბნიკა

საქართველო, ქუთაისი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანის“ რეცეფცია გივი მარგველაშვილის „მუცალი“

ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანი“ და ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაური“ არსებითი ნაწარმოებებია ქართველი გერმანულენოვანი მწერალისგვივი მარგველაშვილის პოსტმოდერნისტული რომანისათვის „მუცალი.“ მათზე ახალი ტექსტის „გადანერითა“ და მხატვრულ სახეთა დეფორმაციის გზით მწერალმა შემოგვთავაზა ახალი ესთეტიკური რეალობა – რეალობა, რომელშიც იდეალური არაფერია. პალიმფსესტის პრინციპით შექმნილ ამ ნაწარმოებში ძველი ტექსტების მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტებია შემორჩენილი, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება ავტორის ჩანაფიქრის გაგებისათვის.

გივი მარგველაშვილმა „მუცალი“ მე-20 საუკუნის 60-იანი წლებში დაწერა, ამდენად, იგი წინ უსწრებს გერმანულენოვან ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის აღმავლობის პერიოდს (მე-20 საუკუნის 80-იანი წლები). ისევე როგორც ზოგადად პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, ზღაპრულ-მითოლოგიური და ფუტურისტულად შემოსილი ეს პარაბოლური რომანიც წარმოდგენილია როგორც ჰეტეროკლიტული ელემენტების კოლაჟი ყოველგვარი ჰარმონიის გარეშე. მასში კლასიკური ტექსტის ხელახალი წაკითხვა დეკონსტრუქციის გზით ხდება. თხრობის პაროდული მანერითა და ორმაგი კოდირების მეშვეობით ავტორი მოგვითხრობს საკუთარ ამბავს. იშლება ზღვარი ტრაგიკულსა და კომიკურს შორის. მწერალი გვიჩვენებს, თუ როგორ ხდება კრიზისულ ეპოქაში კულტურული ფასეულობათა დევალვაცია და როგორ იქცევა ისინი ყიდვა-გაყიდვის საგნად. ციტირება თუ სტილური დეტალების გამოყენება ნაწარმოებში ზოგჯერ სერიოზულია, ზოგჯერ – ირონიული. გამომდინარე აღიშნულიდან, ტექსტის არ გააჩნია მყარი სტრუქტურა. გივი მარგველაშვილი უარს ამბობს ლინეარული და ქრონოლოგიური თხრობის მანერაზე და იყენებს თხრობის ფრაგმენტულ ტექნიკას, თავად საკუთარი ტექსტი მიღმა დამალული. ისევე როგორც ეპოქისათვის, მისთვისაც მთავარი თემაა საკუთარი იდენტობის ძიება, წარსულისა და წინაპართა მიერ განვლილი გზის შეფასება.

\* გივი მარგველაშვილის *მუცალი* 1991 წელს გერმანიის ერთ-ერთმა ყველაზე მნიშვნელოვანმა გამომცემლობამ „ინსელ ფერლაგმა“ („Insel Verlag“) გამოსცა გერმანულ ენაზე. იგი გერმანულადან თარგმნა მაია ბადრიძემ და დაიბეჭდა გამომცემლობაში „დიოგენე“ 2001 წელს.

ქართველი ემიგრანტების ტიტე მარგველაშვილისა და მარიამ ხეჩინაშვილის შვილი გივი მარგველაშვილი 1927 წლის 14 დეკემბერს დაიბადა ბერლინში. მამამისმა უმაღლესი განათლება გერმანიაში მიიღო და ჰალე-ვიტენბერგის უნივერსიტეტში დაიცვა დისერტაცია. შემდეგ საქართველოში დაბრუნდა და ქუთაისის გიმნაზიაში ასწავლიდა. ამავდროულად, იგი აქტიურად იყო ჩართული ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში. 1921 წელს საბჭოთა რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ ტიტე მარგველაშვილი მეუღლესთან და 7 წლის ქალიშვილთან ერთად მიემგზავრება ბერლინში, სადაც როგორც ბერლინის უნივერსიტეტის პროფესორი ლექციებს კითხულობს ფილოსოფიასა და აღმოსავლეთმცოდნეობაში, პარალელურად ეწევა აქტიურ სამეცნიერო საქმიანობას. გივი ოთხი წლის იყო, როცა მისმა დედამ თავი მოიკლა. ბავშვის აღზრდა გერმანელ ძიძებს მამამ მიანდო. მოსწავლეობის პერიოდში იგი დადიოდა ბერლინში ფიხტეს, მოლტკესა და ბისმარკის გიმნაზიებში. მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში თანაუგრძნობდა ნაცინალ-სოციალისტური დიქტატურისა და ჰიტლერის პოლიტიკის მიმართ კრიტიკულად განწყობილ ახალგაზრდებს. ომის შემდეგ გივი მარგველაშვილის ოჯახი ბერლინის ბრიტანულ სექტორში აღმოჩნდა. 1946 წლის 6 თებერვალს მამა-შვილი საბჭოთა სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტმა (КГБ) დაატყვევა და მოტყუებით გადაიყვანა ბერლინის საოკუპაციო ზონაში. მამა ჯერ მოსკოვში წაიყვანეს, ხოლო 1946 წლის 15 ივლისს თბილისში ჩამოაფრინეს და ხანგრძლივი დაკითხვების შემდეგ დახვრიტეს. გივი მარგველაშვილი 1946 წლის თებერვლიდან 1947 წლის შემოდგომამდე დაკავებული იყო საბჭოთა კომენდატურასა და ზაქსენჰაუზენის ბანაკში. 1947 წლის შემოდგომაზე ის გადაიყვანეს საქართველოში და ნათესავებთან დააბინავეს. გივი მარგველაშვილის და ლიზი რამდენიმე ქართველ ემიგრანტთან ერთად გერმანიიდან ამერიკაში გაიქცა, იქედან კი ბუენოს-აირესში წავიდა, სადაც გარდაცვალებამდე ცხოვრობდა. მხოლოდ 48 წლიანი განშორების შემდეგ, 1994 წელს, მოახერხა მან ბუენოს-აირესიდან ბერლინში ჩასვლა და ძმის მონახულება.

გივი მარგველაშვილს აეკრძალა დასავლეთ ბერლინში დაბრუნება. ამდენად, იგი იძულებული გახდა ეცხოვრა, ესწავლა და ემუშავა თბილისში. წერა მან 50-იანი წლებიდან დაიწყო. იცოდა, რომ სოციალისტურ საქართველოში მის გერმანულენოვან ნაშრომებს გამოქვეყნების შანსი არ ჰქონდა. ტოტალიტარული სისტემებისა და ადამიანთა სისასტიკეზე ღრმად დაფიქრებულმა, საუკეთესო გამოსავალი იპოვა – რეალობიდან წიგნის სამყაროში გადასახლდა და თავი წიგნის ყდებს შეაფარა, იქ განაგრძო ცხოვრება და შექმნა მხატვრული რეალობა, რო-

მელიც არც ემიგრანტული ლიტერატურის ჩარჩოში თავსდება და არც კლასიკური გერმანული ლიტერატურის ტრადიციებს აგრძელებს ზედმინვენით. უსამშობლო მწერლის შემოქმედება არა ქართული ლიტერატურული მემკვიდრეობითაა ნასაზრდოები. მარგველაშვილის იდენტობა ქართულ-გერმანულია, რაც კარგად ჩანს მის ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით კი, რომანში „მუცალი“. მასში მწერალი საკუთარ თავს განიხილავს როგორც ტექსტის სამყაროს ნაწილს. მისი სამშობლო ნიგნების სამყაროა. რომანის მუცალი პირველ თავსაც „ნიგნის პერსონაჟის მძიმე ხვედრი („Ein hartes Buchpersonschicksal“) ჰქვია. ხოლო თავად ნიგნის თემა სისხლიანია, რადგან მის მთავარ პერსონაჟს ნაწარმოების დასაწყისშივე კლავენ და მის სიკვდილს მუდამ მხოლოდ ის პერსონაჟი დასტირის, რომელიც კლავს.

ქართული თემისა და მხატვრული სახეების შემოტანით „მუცალში“ გვიც მარგველაშვილმა განსაკუთრებული ადგილი დაიჭირა გერმანულენოვან პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში. რომანში მწერალი პოსტმოდერნისტული მანერით მოგვითხრობს, თუ როგორ დაიპყრეს ხევსურეთი თხის მწყემსებმა. აქედან გამომდინარე ხევსურეთში შემოვიდა თხის თემა, თუმცა აქ ძირითადი თემაა ცხვარი (ქრისტიანობის სიმბოლო). ამ საზარელი ამბის გამო შეკრებილი მუცალი, ალუდა ქეთელაური და სხვები ფიქრობენ, როგორ დააღწიონ თავი ამ საშინელ თემას.

ვაჟა-ფშაველას პოემაში „ალუდა ქეთელაური“ გავლებულ ხაზს მარგველაშვილი ადიდებს და აძლიერებს ქისტი მუცალის ხაზით (მარგველაშვილი 1991: 5). მკვდრეთით აღმსდგარი მუცალი შეეკვრება ალუდა ქეთელაურს, „რათა ერთად მოიფიქრონ, როგორ გაიქცნენ თემიდან, ვერაგი თხის მწყემსების მიერ თავხედურად დაპყრობილი ხევსურული საზოგადოებიდან და მიაღწიონ დედამიწის პოლიტიკურ დასავლეთ ნაწილში დასახლებულ და, ამდენად, პრინციპულად თავისუფალ ქისტებთან“ (მარგველაშვილი 1991: 6).

„მუცალი“ ერთდროულად წარმოგვიდგენს ავტორის პირად თავდასავალსა და მწერლის სამშობლოს ისტორიას 1921 წელს დამოუკიდებლობის დაკარგვიდან 80-იან წლებამდე. ნაწარმოების პარალელური სივრცეები – ფიქტიური „ნიგნის სამყარო“ და „რეალური სამყარო“ – გვიჩვენებენ საკუთარი თემიდან გაქცეული გმირისა და მისი სამშობლოს ბედს. აქედან გამომდინარე, „მუცალში“ თამამად შეიძლება რამდენიმე მნიშვნელოვანი პლასტის გამოყოფა: ავტობიოგრაფიული, სოციალური, პოლიტიკური, ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური. ესპლასტები ერთმანეთშია შერწყმული და იმდენად კარგადაა შემოსილი მხტვრული ქსოვილით, ზოგჯერ მკითხველს უძნელდება რომანის სიღრმე-



ში ჩამალული აზრის გაგება, რაშიც მათ „მუცალის“ ქართულენოვანი ვერსიის წინასიტყვაობა ეხმარება. იგი პასუხს სცემს მკითხველსა და მკვლევარებს იმ შეკითხვებზე, რომლებიც მათ აუცილებლად დაებადებათ ნაწარმოების კითხვისას. მარგველაშვილი აღნიშნავს, რომ მისი რომანის მთავარი აზრი მდგომარეობს ჟილ დელიოზის ძირითად პრინციპში, რომლის თანახმად, ავტორი თავის ნაშრომში წერტილებს არ სვამს, არამედ ხაზებს ავლებს, რაც კი იმას გულისხმობს, რომ ლიტერატურული გმირები საკუთარ ტექსტებში კი არ „იმარხებიან“, არამედ ისინი ტექსტებიდანაც კი გარბიან! ხოლო გაქცევას შიშსა და თავის დაძვრენასთან არაფერი ესაქმება. გაქცევა ამ შემთხვევაში ონტოლოგიური ცნებაა. მწერლის აზრით, „ადამიანი, შესაძლოა, მეტრძოლი იყოს გაქცევის დროსაც“ (მარგველაშვილი 1991: 5). ამის ნათელი მაგალითია ქართველი რომანტიკოსი პოეტი ნიკოლოზ ბარათაშვილი, რომელმაც თავისი უსაზღვრო რბოლა, ავბედითი წუთისოფელისაგან თავის დაღწევის თავდაუზოგავი მცდელობა, არაჩვეულებრივად გამოხატა ლექსში ლ „მერანი“ (1842). პოეტის ლირიკულ მეს უგზო-უკვლოდ მიაფრენს ერთგული მერანი, რომელმაც მას უსწრაფესად უნდა გარდაატაროს კლდენი და ღრენი, ლუნდა „შეუმოკლოს ლსავალი დღენი“. ბარათაშვილი ისწრაფვის „თვალბედით შავ ყორანს“ – დაუნდობელ წუთისოფელს – არ დამორჩილდეს. თუმცა ამ მძიმე გზაზე ტანჯავს ფიქრი მამულზე, მშობლებზე, მეგობრებსა და სატრფოზე. „სად დამილამდეს, იქ გამითენდეს, იქ იყოს ჩემი მიწა სამშობლო“ – ამის გაცნობიერება და აღიარება იოლი როდია მისთვის. განსაკუთრებით მაშინ, როცა მხოლოდ ვარსკვლავნი, თანამავალნი, დარჩენია გულის მესაიდუმლედ. მისი „შავად მღელვარი ფიქრები“ კი მხოლოდ მერანს შეუძლია ნიავს გაატანოს. არა აქვს პოეტს იმედი, რომ თავის მამულში, „წინაპართ საფლავებს შორის“ დაიმარხება, ვერც სატრფო დაიტირებს და არც „mwuxris cremli“ daecema. magram imedovnebs, rom misi „ganwirulis sulis kveTeba“ cudad ar Caivlis da meranis mier Telili gza SemdgomSi moZmes gzis siZneles gauadvilebs. baraTaSvilic ar svams wertils. meranic sakuTar teqstSi rodi imarxeba. igi ganagrZobs arsebobas da დიდ იმპულსს აძლევს ყოველ მოკვდავს – ქმედებას ყოველთვის აქვს აზრი. თუმცა მარგველაშვილი ბარათაშვილისეული მერანის უსასრულო რბოლას სხვაგვარ ინტერპრეტაციას უკეთებს „მუცალში“.

გივი მარგველაშვილი რომანის დასაწყისშივე აღნიშნავს, რომ მისთვის თემა და თემი ერთი და იგივეა. ამ შემთხვევაში მწერალი პოსტმოდერნისტიკით სიტყვით როდი კეკლუცობს. მისი აზრით, ქათველმა ხალხმა 1921 წელს თავისი მთავარი თემა დაკარგა, თემმა კი სახე იცვ-

ალა. ახალი თემის წესებით, ისევე როგორც ზოგადად თემის წესებით, ცხოვრება მწერლისთვის შეუძლებელია.

მარგველაშვილის რომანის მთხრობელი ვაჟა-ფშაველას „ალუ-და ქეთელაურის“ პერსონაჟი ქისტი მუცალია, რომელიც „წყეულმა ცხენმა“ ხევსურებთან გააქროლა და მტერს ჩაუგდო ხელში. ასე აღ-მოჩნდა მუცალი სასტიკ თემში და წაერთვა სიცოცხლეცა და ყველა უფლებაც, ამავდროულად დაკარგა საკუთარი თემაც.

მარგველაშვილი წერს ქისტების განსაკუთრებული სიყვარულის შესახებ ცხენებისადმი. ცხენის ქურდობაც კი ღირსეულ საქმედაა მიჩნეული. ამდენად, ალუდა მონანილეობს ყაჩაღურ ლაშქრობებშიც, საიდანაც დიდი ნადავლით – ჩალისფერი, ლურჯა და შავრა ცხენებით ყოველთვის უვნებელი ბრუნდება, სანამ ალუდა ქეთელაურის შავრა ცხენს – მერანს მოჰკრავს თვალს. ასე ჩნდება „მუცალში“ მერანი, უმშვენიერესი და საოცარი ცხენი, რომელსაც ტყვიაც კი არ ეკარება და ვერც ერთი ქისტი მის მოხელთებას ვერ ახერხებს. მრავალი პოეტი, ქისტი და ხევსური, უმღერის მას და მოგვითხრობს ლეგენდებს მასზე. ლექსებმა კიდევ უფრო სანატრელი გახადა მუცალისათვის მერანი. ყველაზე მეტად კი მას მისი „ბედკრული მფლობელის“ სტრიქონები ახსოვს: „მირბის, მიმაფრენს, უგზო უკვლოდ ჩემი მერანი“. ამგვარად შემოდის მარგველაშვილის რომანში ნიკოლოზ ბარათაშვილის გენიალური სტრიქონები. „თვალბედითი შავი ყორანი“ „რამისა და მხედრის მღევარი კი არა, მისი თანმხლები, მისი ერთგვარი დამატება (ანუ ნანამატი), მისი მოკავშირეა. შემდეგ კი ყორანი მდელითა შორის ტრიალ მინდორზე ჩამოაგდებს (გათელს)? და ჩხავილით დაასამარებს.“ (მარგველაშვილი 1991: 27). აქვე მწერალი ფრინველისა და ცხენის მსგავსი ენობრივი აღმნიშვნელისა და მათ შორს კავშირის შესახებ მიუთითებს (მერანი-ყორანი). მერანის ფატალური ბუნების გამომხატველია სტრიქონი: „გასნი, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს სამზღვარი“. გივი მარგველაშვილმა შესანიშნავად იცის, რას ნიშნავს უგზოუკვლობა და უსამშობლობა, რაც მის რომანში ხევსურულ თემსა და მერანის ბრმად დაუფლების სურვილს უკავშირდება. ეს ის ადგილია, სადაც მუცალი შებილწული და მარჯვენამოკვეთილი გვამია, ეს ის ადგილია, სადაც მისი კეთილი მოქიშპე ალუ დედაბუდიანად აიყარა, რადგან საკუთარი სასტიკი თემი სულს უხუთავდა. სწორედ აქ შეუძლია მას სიკვდილი და მკვდრეთით აღდგომა არა ახალ, არამედ ძველ თემში, რათა ალუმ კვლავ მოკლას და მარჯვენა მოკვეთოს. ეს ლ „მარადიული სიკვდილის როკვის მოედანია“, რომლის მონაცვლეობას მწერალი მის მიერ გამოგონილი თამაშით – თომინოთი (დომინოს ნაირსახეობა) ახერხებს. ვინც თამაშის წესებში კარგად გაერკვევა, ყველას შეუძლია მოგება.

უგზოუკვლობისა და უსამშობლობის ტრაგიზმის გარდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის მესამე სტრიქონი მარგველაშვილისათვის თავგზის არევის მიზეზთაგანაცაა. მისი მბრძანებლური ტონი მწერალს აბსოლუტურ უდაბურებაში მოხვედრასა და იქ დაღუპვას ამცნობს, მსხვერპლს კი უნაგირისაკენ უბიძგებს. მბრძანებლური ტონი, ამავედროულად ლოცვის ხასიათს იქენს „და მისი წარმოთქმით ადამიანი მერანით ქროლვის სურვილს ამჟღავნებს“ (მარგველაშვილი 1991: 28). მუცალი დარდობს, რომ მერანზე ხევსურული ლექსის (ანუ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის) მხოლოდ პირველი სამი სტრიქონი ჰქონდა გაგონილი, დანარჩენ ნაწილებს შემდეგ გაეცნო, როცა „ხევსურული თემის უმომავლო ტყვედ იქცა“.

„რაა მოვშორდე ჩემსა მამულსა, მოვაკლდე სწორთა და მეგობარსა; ნულა ვიხილავ ჩემთა მშობელთა და ჩემსა სატრფოს, ტკბილმოუბარსა, სად დამილამდეს, იქ გამითენდეს, იქ იყოს ჩემი მინა სამშობლო.“

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეს ცნობილი სტრიქონები განსაკუთრებით ახლობელია გივი მარგველაშვილისათვის. „სწორედ სამშობლოს, თანატოლებს, მშობლებს, მათთან ტკბილ ყოფას (საბედნიეროდ, სატრფო ჯერ არ მყავდა) მომწყვიტა მერანმა. მერანის ზურგს მოვექეცი და ყოველივე წარსულად იქცა: მთები, ქისტები, ნათესავები. ამ ფატალური წუთიდან თემის მსხვერპლი გავხდი, სადაც უბადრუკი, მეორეხარისხოვანი როლიდა მერგო“ (მარგველაშვილი 1991: 28). ამ სიტყვებში მკითხველი უმალ ამოიკითხავს 19 წლის ახალგაზრდა კაცის ტკივილს, რომელიც ნაციონალ-სოციალიზმის დიქტატურაგამოვლილი, ჯერ ზაქსენჰაუზენის ტყვეთა ბანაკში არმოჩნდა, შემდეგ კი სამშობლოში, რომლის არც ენა ესმოდა და არც აქაური თემის ცხოვრების პრინციპები. „მუცალში“ მარგველაშვილი ლექსის იმ ადგილზე მიუთითებს, რომელიც მის ძირითად იდეა ამხელს. „იგულისხმება ყველა ის მხედარი, ვინც ჩემს შემდგომ მერანის, ანდა მისი მსგავსი ჯაგლავის ჭენებას შეძლებს, ანდა უჭენებია კიდევ, და ამ გზით უფრო ლმობიერ (უკეთეს) თემში მოხვდება – თუ ეს ასე იქნება, გულწრფელად გავიხარებ“ (მარგველაშვილი 1991: 28). მაგრამ მარგველაშვილს ბარათაშვილის ლსტრიქონები, რომლებშიც ავტორი იმედოვნებს, რომ მერანის მიერ თელილი გზა მოძმეს ცხოვრებას გაუიოლებს, ცარიელ სიტყვებად მიაჩნია, რადგან ფიქრობს, რომ ვერაგი წუთისოფელი მის შემდგომ მოძმესაც იგივეს, ანდა უარესს, უქადის. ასევე შეუძლებლად მიაჩნია მას უგზოუკვლოდ ჭენებით გზის გათელვა და ამიტომ არც პოემას ენდობა და არც იმ ურჩხულს, ლ„რომელიც პოემას თავის სადიდებლად გაუხდია“.

ალუდას ნაქები ცხენის მოსატაცებლად წასულ მუცალს, ბარათაშვილის ლექსი ნაწყვეტ-ნაწყვეტ უტრიალებს თავში, მას ხომ სინამდვილესთან პირდაპირი მიმართება გააჩნია. დიდი უბედურება მაშინ დატრიალდა, როცა შეპყრობილმა შავმა მერანმა მხედარიქისტეთისაკენ კი არა, ჭიხვინით ხევსურეთისაკენ გააქანა. უკან ყვავი მოსჩხაოდა ზვავივით მქროლავს. საშინელ სინამდვილედ ექცა მუცალს ლექსი, რომელსაც მანამდე უაზროდ ბუტბუტებდა.

მოგვიანებით მწერალი გადაწყვეტს თომინოში მერანის აღმნიშვნელი შემოიყვანოს დათამაში სწორედ მერანით დაიწყოს. თემატურად უკავშირდება ერთმანეთს მერანი და ყვავი. კონტრასტისათვის კი ავტორს ნაწარმოებში შემოჰყავს პოზიტიური წყვილი: ლურჯა ცხენი და მტრედი. თომინოდან გასვლის მსურველთაშორის იმ მიზეზით რჩება, თუ თეთრი მერანისათვის მხოლოდ ყვავი ეყოლება, ხოლო თეთრი მტრედისათვის – შავი მერანი. თეთრი მერანი თხის მწემსებმა არ უნდა შეამჩნიონ. ლურჯა ცხენი და მტრედი ჯერ კიდევ არ არიან თემის მუდმივი ბინადარნი. ისინი ძალზე სწრაფად ჩნდებიან და ქრებიან. მათი მეშვეობით მუცალი დროდადრო მალულად ქისტეტშიც იპარება. მაგრამ როგორც კი მკითხველი ხელში აიღებს „ალუდა ქეთელაურს“, მუცალიც სასწრაფოდ ბრუნდება თემში, რათა თემატურად მოიკლას. ეს მუცალის საოცნებო და სახიფათო გასვლებია, რადგან მას თხის მწყემსები დარაჯობენ. გაღეშილ ხევსურებს იგი სწორედ თეთრი მერანისა და თეთრი მტრედის გამოჩენით აღწევს თავს. მაგრამ ეს თავდაღწევა დროებითია. რთულია ავებედით სამყაროსთან ჭიდილი – თეთრ ცხენს მოფრენილი მუცალი უმონწყალოდ დაენარცხება მიწაზე.

ბარათაშვილის „მერანის“ ოპტიმისტური პათოსით აღზრდილ მკითხველზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს შავი მერანი, რომელმაც მარგველაშვილის რომანში მუცალი მოიტაცა. მან ამსცენით სუკის მიერ ადამიანის მძევლად აყვანა წარმოადგინა და პირადი და საზოგადოებრივი დიდი ოსტატობით წარმოაჩინა. „ხევსურულ თემში შავი მერანით (ავებედითი შავი ყორანის თანხლებით) ქისტე მუცალის მოტაცება სუკის მიერ მოწყობილ ადამიანის მძევლად აყვანის ასახვაა, რომელმაც მე და მამაჩემი 1946 წლის ზაფხულზე გვიმსხვერპლა“ (მარგველაშვილი 1991: 7). ასევე შთამბეჭდავია მარგველაშვილისეული კონტრაპუნქტული ცნებები: თეთრი მერანი და მშვიდობის თეთრი მტრედი, რომლებიც მუცალს თანადგომას უწევენ. თეთრ მტრედად მარგველაშვილთან ბარათაშვილისეული შავი ყორანი გარდაიქმნება, ხოლო ფერის არმქონე მერანი – თეთრ მერანად.

მარგველაშვილის „მუცალში“ არსებითია ცნება „თომინო“, რომელიც სამ ცნებას აერთიანებს: დომინო, თემა და თემი. „თომინო მთე-

ლი რიგი მოვლენებისაგან შედგება“. იგი მუცალის მიერ სრულქმნილი თამაშია. ვაჟა-ფშაველას პოემის მარგველაშვილისეულ „განვრცობილ და მოდერნიზებულ ვერსიაში მოქმედ პერსონაჟთა ამსახველი ქვები მაგიდაზე თავშესაქცევი კომბინაციური მეთოდით ლაგდება. თამაშის სიახლე კი ქვების დასახელების შემოღებაა: „შავი მერანი“, „ყორანი“, „თეთრი მერანი“, და „თეთრი მტრედი“. პირველი ორი ქვით შეიძლება დაჩქარდეს მოთამაშე პერსონაჟთა განსაკუთრებით კი მუცალის, თემატური განსაცდელი. ბოლო ორი ქვა ამ განსაცდელს ანელებს, ანდა სულაც მის ბლოკირებას ახდენს. თომინოს დომინოს პრინციპით თამაშობენ, ანუ ქვები განაპირა ქვებზე ლაგდება“ (მარგველაშვილი 1991: 7-8). მარგველაშვილის წიგნის თემა თემის მცხოვრებთათვის მხოლოდ თავშესაქცევია, მას გასართობი ფუნქცია აქვს. თომინო „თემურ-თემატური“ განსაცდელისაგან გაქცევას, ანუ გაქცევის ხაზს წარმოადგენს, სადაც ის რჩება მოგებული, ვისაც საუკეთესო ქვები მოუვა.

მწერალი პასუხს არ სცემს შეკითხვას, ექნება თუ არა დასასრული მუცალის გაქცევას. ის ავლებს ხაზებს და იმედოვნებს, რომ თუ მისი გაქცევის ხაზი ყველა იმ წერტილს შემოუვლის, რომელიც მას შეიძლება დაესვას, მაშინ მისი რომანი და გმირი პრინციპულად უკეთეს, წასაკითხად და საცხოვრებლად ვარგის პირობებში შექმნებენ გადანაცვლებას (მარგველაშვილი 1991: 9). მარგველაშვილის პოსტმოდერნისტული ტექსტი მიმართულია სინამდვილის გახსნისა და გამოაშკარავებისაკენ, რასაც იგი ახდენს ხელოვნების ტრადიციული არსის რღვევის მეშვეობით. ამავდროულად მკითხველი იძულებულია, აღიქვას შემოქმედებითი პროდუქტის ყოველი ელემენტი, ფრაგმენტი, მთლიანობას მოკლებული ნაწილები.

ამრიგად, ბარათაშვილისეული მერანი განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონეა იმ მრავალრიცხოვან სახე-სიმბოლოთაშორის, რომელთაც გივი მარგველაშვილი „მუცალში“ წარმოგვიდგენს. იგი ახლობელია გერმანულენოვანი ქართველი მწერლისათვის. ისიც ბარათაშვილივით გაურბის „თვალბედით შავ ყორანს“, განუწყვეტლივ მოძმეთა და მამულის ძიებაშია. მიუხედავად უამრავი განსაცდელისა, ოპტიმისტია და ელის უკეთეს დროს, როცა მკითხველი მის ნაწარმოებებში ავტორის გულნადებს ზუსტად გაიგებს და გაითავისებს, როცა ადამიანები არ დაკარგავენ ან იპოვიან საკუთარ თემას და არ გაიმეორებენ დაშვებულ უმძიმეს შეცდომებს.

## დამონეგანი:

**გაფრინდაშვილი, სიმონიშვილი, აფციაური:** გაფრინდაშვილი, ნ., სიმონიშვილი, მ., აფციაური, ნ.: *„გივი მარგველაშვილის „მუცალი“: პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა და კლასიკური ტექტების დეკონსტრუქციის პრობლემა“*. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის რეცენზირებადი ელექტრონული ბილინგვური სამეცნიერო ჟურნალი „სპეკალი“, მეათე ნომერი. <http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/10/95>

**გრუბი 2010:** Grub, T. F. Bareis, J. Alexander/Grub, „Ich bin eine Buchperson“: Zur Funktion metafiktionaler Schreibstrategien bei Giwi Margwelaschwili. In: Thomas Frank (Hrsg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Literatur*. Kulturkatalog Kadmos Berlin 2010, S. 35-61.

**კარტოზია 2016:** კარტოზია, ა., „თამაში და შემოქმედება როგორც ხსნა. გივი მარგველაშვილის პროზა“. ნიგნში: კარტოზია, ა., ჩიტაური, ნ., შამანაძე, შ., პოპიაშვილი, ნ, მოდებაძე, ი., გაგოშაშვილი, ნ., *„ქართული მწერლობის ინტერკულტურული მოდელები“*, თბილისი: გამომცემლობა უნივერსალი 2016, გვ. 212-220.

**მარგველაშვილი 1991:** Margwelaschwili, G., „Muzal. Ein georgischer Roman“. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1991.

**მარგველაშვილი 2001:** მარგველაშვილი გ. *„მუცალი. ქართული რომანი“*. გერმანულიდან თარგმნა მაია ბადრიძემ. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“ 2011.

## KETEVAN GARDAPKHADZE

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### Friedrich Hölderlin about Empedocles

Empedocles, made legendary already in his lifetime, whose death was likewise wrapped in mystery, became a subject of interest for the German romantic poet Friedrich Hölderlin, whose tragedy, *The Death of Empedocles*, conveys his attitude towards philosophy and antiquity.

The article discusses Hölderlin's interpretation of Empedocles' life and death, the extent to which the German poet follows Empedocles' biographer Diogenes Laertios, the poet's new vision of figures mentioned by the Greek author (Panthea, Pyndar, etc.), and his new accents that fashioned a character appealing to his contemporary world: a philosopher, priest, physician, politician, orator (called the father of rhetoric by Aristotle), whose name is perpetuated thanks to

his revolutionary ideas (hiscosmogenictheory of four elements driven by love and hatred and spontaneous origination frequently associated with natural selection) and hisbold striving for self-deification.

**Key words:** Hölderlin, Empedocles.

## ქეთევან გარდაფსაკი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ჰოლდერინი ემპედოკლესის შესახებ

XVIII ს-ის და XIX ს-ის პირველი ნახევრის ლიტერატურული პროცესების განმსზღვრელი და მთავარი ფაქტორი იყო საფრანგეთის რევოლუცია. მიუხედავად ყველა იმ განსხვავებისა, რომლებიც არსებობდა რომანტიკოსებსა და განმანათლებლებს შორის, გერმანიაში რომანტიკოსები (ვარმინსკი 1987:209)ისე მწვავედ არ დაპირისპირებიან განმანათლებლებს, როგორც ეს მოხდა, მაგ., საფრანგეთში. პირიქით, გერმანელმა რომანტიკოსებმა მთლიანად გაიზიარეს გოეთეს, შილერის ესთეტიკური პოზიცია. გერმანულ რომანტიზმს კავშირი ჰქონდა გვიანი პერიოდის განმანათლებლობასთან და სწორედ მასთან სინქრონიზაციაში ჩამოყალიბდა (ჟირმუნსკი 1996: 232). ამ ნიშნებს ატარებს ცნობილი გერმანელი მწერლის, ფრიდრიხ ჰოლდერლინის (1770-1843 წწ.), შემოქმედება. იგი თავისი არსით იყო რომანტიკოსი, მაგრამ ბოლომდე არ იყო დაკავშირებული გერმანულ რომანტიკულ სკოლასთან, პირველ რიგში, იმის გამო, რომ რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, აღფრთოვანდა რა ერთხელ საფრანგეთის რევოლუციის იდეებით, ბოლომდე ერთგული დარჩა, თუმცა რევოლუციის შემდეგ დატრიალებულმა მოვლენებმა მის შემოქმედებაში იმედგაცრუების ელემენტური ინტონაციები შეიტანა (ბერტო 1970: 187). 30-იანი წლების მისი შემოქმედება – პათეტიკური ჰიმნები საფრანგეთის რევოლუციური იდეებით საზრდოობს. როგორც მისი ჰიმნები, ისე მთელი მისი პოეზია ფილოსოფიურ ხასიათს ატარებს, რაც აიხსნება სხვადასხვა ფილოსოფიური სისტემებით მისი გატაცებით – ანტიკურობით, სპინოზათი, შელინგით, ჰეგელით(ონოფი 2011: 7). თიუზინგენის უნივერსიტეტის საერთო საცხოვრებელში მისი მეზობლები სწორედ ჰეგელი და შელინგი იყვნენ, რომლებთანაც მომავალშიც გარკვეული პერიოდის განმავლობაში აგრძელებდა იგი მიმოწერას. ქრისტიან ონოფი წერდა: „Because of his small philosophical output, it is important to indicate in what way Hölderlin’s ideas have influenced his

contemporaries and later thinkers. It was Hölderlin whose ideas showed Hegel that he could not continue to work on the applications of philosophy to politics without first addressing certain theoretical issues. In 1801, this led Hegel to move to Jena where he was to write the Phenomenology of Spirit.... Schelling's early work amounts to a development of Hölderlin's concept of Being in terms of a notion of a prior identity of thought and object in his Philosophy of Identity.”

1794-1795 წლებში, იენაში ცხოვრებისას ჰოლდერლინი ესწრებოდა იენის უნივერსიტეტში იოჰან ფიხტეს ლექციებს. სწორედ აქ, რომანტიკული მოძრაობის ცენტრში ეცნობა იგი ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის წარმომადგენლებს, აქ შეხვდა ნოვალისს. ფილოსოფიით გატაცება ჰოლდერლინის შემოქმედებაში ინდივიდუალურ, ყველასგან განსხვავებულ რომანტიკულ უტოპიად იქცევა, რომელიც დასაბამს აძლევს მის შემოქმედებაში ელინურ მორალურ-ეთიკურ, სოციალურ იდეალს და იქმნება სრულიად განსხვავებული ლიტერატურა, რომლის შესახებაც უკვე 1864 წელს, ჰოლდერლინის გარდაცვალებიდან 3 წლის შემდეგ ტიუბინგენის უნივერსიტეტში ზიგმუნდ ტოიფელი მოხსენებაში „გერმანული პოეზია მოკიდებული გოეთე-შილერიდან“ იტყვის: „ფრიდრიხ ჰოლდერლინი რომანტიკოსებთან ერთად უნდა განვიხილოთ. არა მათ შორის, რადგანაც ის მათგან არსებითად განსხვავდება. ჰოლდერლინი, საერთოდ, ცალკე დგას გერმანული ლიტერატურის მთელ ისტორიაში. მართალია, მას შილერთან აერთიანებს ტონალობა, სულის მაღალი ფრენა, რაც ალბათ შილერისგანვე აქვს ნამემკვიდრევი, მაგრამ მიუხედავად ამ ყველაფრისა იგი არც ერთ შემთხვევაში არ შეიძლება დავაყენოთ ვინმეს გვერდით. უფრო მეტიც, მასში არის რაღაც სრულიად ახალი, ის, რაც არც აქამდე ყოფილა შესაძლებელი და ალბათ არც აღარასდროს იქნება“ (გელაშვილი 2010: 7). მიუხედავად ასეთი მაღალი შეფასებისა, ფრიდრიხ ჰოლდერლინი და მისი შემოქმედება დავიწყებას მალევე მიეცა და მხოლოდ მეოცე საუკუნის დასაწყისში აღმოაჩინა ხელახლა მსოფლიომ მისი ლიტერატურა. ეს მოხდა 1909 წელს, როდესაც ფრიდრიხ ჰელინგრათი (1888-1916 წწ.) 1909 წელს შტუტგარტის ბიბლიოთეკაში წააწყდა პინდაროსის ჰიმნების ჰოლდერლინისეულ თარგმანებს. მან ამ თარგმანებს ასლები გადაუგზავნა თავის მეგობრებს, რომელთა საშუალებითაც ისინი მოხვდა შტეფან გეორგეს ხელში, რომელსაც ეკუთვნის ამ თარგმანების პირველი გამოცემა ლიტერატურულ ჟურნალში „ხელოვნების ფურცლები“. სენსაციურმა აღმოჩენამ დიდი რეზონანსი გამოიწვია, რასაც 1910 წელს მისი წიგნად დაბეჭდვა მოჰყვა. ჰელინგრათის სადისერტაციო ნაშრომიც ჰოლდერლინის პინდაროსის თარგმანებს მიეძღვნა. დავიწყებული პოეტი ახალ დიდებას იძენს. გერმანული სიმბოლიზმის მამა მას საკუთარ სულიერ წინამორბედად აცხადებს (ბენი 1962: 162).



ვიდრე ფრიდრიხ ჰოლდერლინის შემოქმედებას განვიხილავ, საჭიროდ ვთვლი, ძალიან მოკლედ მისი ცხოვრების შესახებ ვისუბრო, რადგან მისი შემოქმედება სწორედ ამ ცხოვრებიდან მოდის, ხოლო შემოქმედების მთავარი პერსონაჟი კი თვითონ არის. ჰოლდერლინი წარჩინებული ოჯახიდან იყო (მარტენსი 1996: 8-10; ბექი, რააბე 1970: 339). ლექსების წერა ადრე დაიწყო ჯერ კიდევ ტიუბინგენის უნივერსიტეტში. გოეთემ და შილერმა იგი შეამჩნიეს, თუმცა სათანადოდ ვერ შეაფასეს და გვერდში არ დაუდგნენ. უნივერსიტეტის დასრულების შემდეგ იგი იწყებს კერძო მასწავლებლად მუშაობას და სწორედ ამ დროს ფრანკფურტელი ბანკირის ფრიდრიხ გონთარდის ოჯახში ხვდება სამუშაოდ, სადაც შეუყვარდება თავისი მოწაფის დედა – სუზეთ გონთარდი. ბანკირი სახლიდან აძევებს პოეტს. იგი მიდის შვეიცარიაში და ამის შემდეგ მისი შემოქმედების მარადიულ მუზად რჩება სუზეთი შეცვლილი სახელით – დიოთიმა. შვეიცარიაში ყოფნის დროს ჰოლდერლინმა შეიტყო სუზეთის გარდაცვალების ამბავი, რამაც საშინლად იმოქმედა მასზე და სწორედ ამ პერიოდს უკავშირდება მისი ავადმყოფობის (შიზოფრენია) პირველი შეტევები. ჯანმრთელობის მდგომარეობა პერიოდულად უარესდებოდა, საბოლოოდ კი 34 წლის პოეტი საგვარეულო ციხეში ტუბინგენში, 40 წლის განმავლობაში, სიკვდილამდე, ნიღაბაფარებული მარტოობაში იყო გამოკეტილი. ამ მიზეზით მისი შემოქმედებითი ცხოვრებაც ხანმოკლე იყო (1792-1804 წ.). (შლიმე, გონთერი 2010: 51-110).

როგორც უკვე აღვნიშნე, საფრანგეთის რევოლუციის იდეებით აღფრთოვანებული ჰოლდერლინი კარგად აცნობიერებდა, რომ ამ იდეების ცხოვრებაში გასატარებლად იგი უძლური იყო. ამით იყო გამოწვეული მისი მწარე და პროტესტით სავსე სტრიქონები მიმართული თანამედროვე გერმანიის მიმართ. არცერთ სხვა პოეტს ასეთი სარკასტული დამოკიდებულება არ გამოუჩენია გერმანული საზოგადოების მიმართ. ეს განწყობა აშორებდა მას თანამედროვეობას და სწორედ ეს იყო მთავარი მიზეზი იმისა, რომ იგი ქმნის თავის კერძს ძველი საბერძნეთის სახით. მთავარ ქმნილებაში „ჰიპერიონი“, დრამაში „ემპედოკლეს სიკვდილი“ და ლირიკულ ლექსებში ის გადადის ელადამი, სამყაროში, რომელიც, მისი აზრით, სავსე იყო კეთილშობილი მშვენიერებით და წარმოადგენდა სამოთხეს დედამიწაზე. ჰოლდერლინის მთელი შემოქმედება ოცნებაა, საოცრად ამალღებული, მაგრამ ცხოვრებას მოწყვეტილი სწავლება გამოხატული პოეზიაში. ანტიკურობის კულტით ჰოლდერლინის შემოქმედება თითქოს მის შემოქმედებას აახლოვებს ვაიმარის კლასიციზმთან, მაგრამ ანტიკური მითოლოგია მასთან სრულიად სხვაგვარადაა გადააზრებული, განსხვავებით

შილერის „საბერძნეთის ღმერთებებისა“ (კიარინი, ჰინდერერი 2008: 75-91) და გოეთეს ნაწარმოებისაგან „იფიგენია ტავრისში“. „კეთილ-შობილური სისადავის და მშვიდი დიდებულების“ ვინკელმანისეულ იდეალს, რომელსაც გარკვეულწილად მისდევდა გოეთე და შილერისეულ თეორიას ესთეტიკური აღზრდის შესახებ, ჰოლდერლინი უპირისპირებს ჰუმანისტურ პროგრამას, რომელშიც ანტიკური სახეები საფრანგეთის რევოლუციის იდეათა ჭრილშია განხილული. იქმნება ჰეროიკული ანტიკურობის კონცეფცია და ამჭრილში პოეტი ქმნის თავის საკუთარ კონცეფციას ბუნების შესახებ. ბუნება ჰოლდერლინთან გადაიქცევა როგორც ადამიანური ქცევის შეფასების კრატერიუმად, ასევე წარმოადგენს სტიქიას, კოსმოსს, რომელშიც არსებობს ადამიანი, იგი ხან წყდება მას, ხანაც უბრუნდება. ჰოლდერლინის იდეალი უნივერსალური, ჰარმონიული პიროვნებაა, მაგრამ რამდენადაც კარგად ესმის, რომ ეს იდეალი არ შეიძლება რეალურ სამყაროში არსებობდეს, სწორედ ეს ანიჭებს ღრმა ტრაგიზმს მის შემოქმედებას (ჰაიდგერი 1994: 152-182). ჰოლდერლინი არასოდეს ყოფილა საბერძნეთში და მიუხედავად ამისა იგი გასაოცარი გეოგრაფიული სიზუსტით აღწერს ელადას. ამის გარდა ჰოლდერლინი ანტიკურობის სერიოზული მკვლევარი, თეორეტიკოსი და რაც მთავარია, საოცარი მთარგმნელი იყო. სწორედ ჰინდაროსისა და სოფოკლეს თარგმანმა და სოფოკლეს ტრაგედიებმა (ოიდიპოსი, ანტიგონე) შთააგონა XX საუკუნის გერმანელი კომპოზიტორი კ. ორფე, შეექმნა ოპერები ამ თემაზე. ჰოლდერლინის ელადა არა აბსოლუტური ჰარმონიის და სკულპტურათა ფორმების სამშობლოა, არამედ საბერძნეთი პირველყოფილი ქაოსიდან შობილი, აღსავსე სტიქიური ძალებით, ბევრად უფრო დიდი, ვიდრე ხმელთაშუა ზღვისპირეთი, სხვადასხვა კულტურათა და ერთა სინთეზია. მისი ელადა თავის თავში აერთიანებს კაცობრიობის წარსულს, უზადრუკ აწმყოს და იმედისმომცემ მომავალს. საინტერესოა, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ელადა არის მისი კერპი და განსაკუთრებით პერიკლეს ეპოქა, მაინც სრულ ჰარმონიას ბუნებასთან პოეტი აქაც ვერ ხედავს, რადგან ათენური დემოკრატია საკუთარ თავში მონობასაც მოიცავდა. ეს აბსოლუტურად მიუღებელი იყო ჰოლდერლინისთვის. „ჰიპერიონში“ მსჯელობს რა ძველი ელადის და თანამედროვე საბერძნეთის ბედზე, გერმანიისა და საერთოდ, მთელი კაცობრიობის მდგომარეობაზე, ჰოლდერლინის უტოპიის კიდევ ერთი მხარე წარმოჩინდება: იგი ოცნებობს საზოგადოებაზე სახელმწიფო მანქანის გარეშე, რადგან ნებისმიერი ფორმის სახელმწიფო მმართველობა, თუნდაც დემოკრატია, ორგუნავს ადამიანს: „რაც ყოველთვის გადააქცევდა სახელმწიფოს ჯოჯოხეთად დედამიწაზე, ეს იყო მცდელობა ადამიანებისა გადაექ-

ციათ იგი ამქვეყნიურ სამოთხედ” (ეს სიტყვები ეპიგრაფად აქვს წამძღვარებული ეკონომიკის დარგში ნობელის პრემიის ლაურეატის, ფ. ფონჰაიეკის ნიგნის „გზა მონობისკენ“ ერთ-ერთ თავს „დიდი უტოპია“) (ჰაიეკი 2005: 49-264).

ყოველივე ამის გათვალისწინებით უცნაურად არ უნდა მოგვეჩვენოს, რომ ჰოლდერლინის ყურადღება მიიქცია ანტიკურობის ერთ-ერთმა გამორჩეულმა წარმომადგენელმა, პითაგორას მოსწავლემ, პოეტმა და ფილოსოფოსმა ემპედოკლემ (დაახლ. 484-424 წწ. ძვ. წ.), რომელიც სიცოცხლეშივე იქცა ლეგენდად. ემპედოკლე დაიბადა სიცილიაზე ქ. აგრიგენტუმში, როგორც ვთქვით, იყო პითაგორას მოწაფე, თუმცა მის ნაშრომებში იგრძნობა იონიელი ფილოსოფოსების გავლენა. იგი დიდ ყურადღებას უთმობდა მედიცინის საკითხებს. მას მიაწერდნენ ქ. სელინუნტის შავი ქირისაგან გადარჩენას (გაახვრეტიანაკლდე, რისი წყალობითაც ქალაქში ჩრდილოეთის ქარები შემოვიდა და ჰაერი გაიწმინდა). არისტოტელე ემპედოკლეს რიტორიკის ფუძემდებლად მიიჩნევდა. პითაგორელების მსგავსად, იგი აქტიურად მონაწილეობდა პოლიტიკურ ცხოვრებაში და იცავდა დემოკრატიას. როდესაც მის ქალაქში გაიმარჯვა არისტოკრატია, იგი პოლიტიკურ დევნილად იქცა. ანტიკურობაში მისი ორი ნაშრომი იყო პოპულარული: „განწმენდა“ და „ბუნების შესახებ“. თითოეული 5000 სტრიქონს შეიცავდა. თავისი ხასიათით მისი ფილოსოფია ახლოსაა სტიქიურ მატერიალიზმთან, თუმცა იგი ერთი პირველ მატერიის მაგივრად აღიარებს ოთხ სტიქიას ერთდროულად პირველ საწყისად: ცეცხლს (ზევსი), ჰაერს (ჰერა), მიწას (ჰადესი) დაწყალს (ნესტისი). აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ემპედოკლეს საწყისის საფუძვლები პასიურია, ისინი მოკლებულია განვითარების უნარს და მოქმედებაში მოყავს ორ მამოძრავებელ ძალას – სიყვარულსა და სიძულვილს (მტრობას). შესაბამისად, შეგვიძლია ვისაუბროთ ემპედოკლეს დუალიზმზე. მისი ფილოსოფიის მიხედვით, არსებული წარმოიშვა მატერიალური ხასიათის 4 პასიური სტიქიისა და ორი მთავარი ურთიერთსაწინააღმდეგო ძალის მიერ (სიყვარული, მტრობა), რომლებსაც ასევე გააჩნია მატერიალური ხასიათი და აქვთ უნარი მთავარი სტიქიების შეერთების და დაშორების. სიყვარული, ემპედოკლეს კონცეფციის მიხედვით, ყოფს ერთგვაროვანს და აერთებს განსხვავებულს. შესაბამისად, ბევრის განვილებთ ერთს. ამის საწინააღმდეგოდ, მტრობა ყოფს, აცალკევებს განსხვავებულებს და აერთებს ერთნაირებს – ერთისგან ქმნის ბევრს. ამასთან ნაწილების შეერთება შემთხვევით ხასიათს ატარებდა. ასე წარმოიშვა ურჩხულები, რომელთაც ჰქონდათ ცხოველის სხეული და ადამიანის ტანი, მრავალთავიანები და ა.შ., მაგრამ მათ არ ჰქონდათ უნარი, რომ გაეგრძელებინათ არსებობა

და მტრობის ძალით შორდებოდნენ ერთმანეთს. დროთა განმავლობაში სიყვარულის და მტრობის ძალის გავლენით მივიღეთ ფორმები, რომლებიც ადაპტირებული იყვნენ გარემოსთან და გააჩნდათ გამრავლების უნარი. სამყაროს მატერიალისტური გაგება ემპედოკლესთან არ გულისხმობს სამყაროს არც შექმნას, არც განადგურებას. ემპედოკლემ წამოაყენა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ არ არსებობს სიცარიელე. ნივთები მხოლოდ იცვლიან ადგილს. პირველად მდგომარეობას, რომელშიც იმყოფება კოსმოსი ემპედოკლე განსაზღვრავს ტერმინით სფაიროსი. განსაკუთრებით საინტერესოა ემპედოკლეს თეორია თვით დაბადების შესახებ, რომელიც ბუნებრივი გადარჩევის ჩანასახს შეიცავდა. ფილოსოფოსი თვლიდა, რომ გადარჩნენ ის ბიოლოგიური სახეობები, რომლების მიზანსწრაფულობით გამოირჩეოდნენ. მის სწავლებაში ფიზიოლოგიისა და ემბრიოლოგიის საფუძვლებია ჩადებული. თავის ნაშრომში „ბუნები სშესახებ“ იგი განიხილავს საკითხს იმის თაობაზე, რომ ცოცხალი ორგანიზმები განვითარების შედეგად უფრო რთული სახეობების გაჩენას აძლევენ დასაბამს (ბარნეტი 2003: 207-271; კინგსლი 1995: 371-392). ეს რაც შეეხება ძალიან მოკლედ ემპედოკლეს ღვანლს ელინთა ეკოლოგიურ წარმოდგენების, მეცნიერებისა თუ ფილოსოფიის განვითარების საქმეში, მაგრამ ჰოლდერლინი ემპედოკლეთი სხვა მიზეზის გამო ინტერესდება – მოაზროვნის ჰეროიკული მარტოობა, კონფლიქტი და სრული გაუცხოვება თანამედროვეობასთან და ბოლოს ადამიანის ბუნებასთან შერწყმის იდეა, რომელიც გმირის უცნაური სიკვდილით რეალიზდება. „ემპედოკლეს სიკვდილი“ წარმოადგენს ტრაგედიას, რომელიც, სამწუხაროდ, ჰოლდერლინმა ვერ დაასრულა. დრამამ სამი ხელნაწერის სახით მოაღწია, რომლებიც 1798-1800 წწ-შია შესრულებული, დაიბეჭდა 1846 წ.

თხზულების შინაარსი მოკლედ ასეთია: მოქმედება იშლება ემპედოკლესის მშობლიურ ქალაქ აგრიგენტუმში, სიცილიაზე. ვესტას ქურუმ პანთეას ჩუმად მიჰყავს ემპედოკლესის სახლთან თავისი სტუმარი რეა, რათა საშუალება მისცეს მას, შორიდან მაინც შეხედოს სახელგანთქმულ ადამიანს, რომელიც თავს ღმერთად მიიჩნევდა და ქმნიდა ღვთაებრივ სიმღერებს. სწორედ ემპედოკლესის დამსახურება იყო, რომ პანთეა მძიმე დაავადებისაგან განიკურნა. ქურუმი ქალი აღფრთოვანებით ყვება ბრძენ კაცზე, რომლისთვისაც ბუნებისა და ადამიანთა ყველა საიდუმლო ცნობილია, რომელმაც უამრავი სიკეთე მოუტანათავის თანამოქალაქეებს. რეა ხვდება, რომ მეგობარი შეყვარებულია ემპედოკლესში, იგი არც მალავს თავის გრძნობებს. დარდობს პანთეა, რადგან ბოლო დროს ემპედოკლესი დადარდიანებული და ჩაფიქრებულია, გრძნობს, რომ მისი დღეები უკვე დათვლილია.

პანთეას მამის, არქონტ კრიტიასის და მთავარი ქურუმის ჰერმოკრატესის გამოჩენაზე ქალიშვილები გარბიან. მოსულებს შორის იმართება საუბარი. მათ ახარებთ ემპედოკლესის მდგომარეობა, განრისხებულნი არიან მასზე, რადგან ჩასწვდა ისეთ ჭეშმარიტებებს, რომლებიც მხოლოდ ქურუმებისათვის უნდა ყოფილიყო ცნობილი. არ მოსწონდათ მისი გამოსვლები ხალხის წინაშე, როდესაც იგი მოუწოდებდა ხალხს, არ დამორჩილებოდნენ ძველ ადათებს. ადამიანმა არ უნდა დაარღვიოს მისთვის დანესებული საზღვრები, ემპედოკლესმა ეს გააკეთა. ფილოსოფოსი ჩაიკეტა თავის სახლში, ხალხში კი ხმა გავრცელდა, რომ ღმერთებმა იგი ცოცხლად წაიყვანეს ცაში. ხალხი ემპედოკლესს წინასწარმეტყველად, ჯადოქრად და ნახევარღმერთად მიიჩნევდა. სწორედ ამის გამო აუცილებელი იყო მისი ქალაქიდან განდევნა. ამისთვის საჭირო იყო, რომ თანამოქალაქეებს იგი გატეხილი, დამარცხებული, მჭევრმეტყველების უნარდაკარგული ეხილათ. მაშინ ადვილი იქნებოდა ხალხის მის წინააღმდეგ ამხედრება. ემპედოკლესი მძიმე მდგომარეობაშია, გაორებულია. სიამაყემ დაღუბა იგი. როგორც ჩანს, ღმერთებმა არ აპატიეს მცდელობა, თავი მათთვის გაეტოლებინა და მიატოვეს იგი. ემპედოკლესი განადგურებულია. მისთვის, ვინც მოახერხა ბუნების ძალების დამორჩილება, მის საიდუმლოებებში ჩანვდომა, რეალურმა ცხოვრებამ ხიბლი დაკარგა, უმნიშვნელოდ იქცა. ამასთანავე, ემპედოკლესი მაინც უცხოვდებოდა თავისი თანამოქალაქეებისათვის, რადგან მან ვერ მოახერხა ხალხის თავისი აზროვნების სიმაღლემდე აყვანა. მონაფე პავსანიასი ცდილობს ემპედოკლესის გამხსნევებას, ეუბნება, რომ ბრძენი მხოლოდ დაიღალა და არავითარ სასონარკვეთაზე საუბარი არ შეიძლება იყოს. ემპედოკლესის მდგომარეობით სარგებლობენ არქონტი და მთავარი ქურუმი და მოყავთ აგრიგენტუმის მოქალაქეები, რათა დამარცხებული ბრძენი აჩვენონ. ფილოსოფოსი კამათში შედის ჰერმოკრატესთან და ქურუმებს ფარისევლობასა და ტყუილში ადანაშაულებს. ხალხს მისი სიტყვების მნიშვნელობა არ ესმის და უმტკიცდება აზრი იმის შესახებ, რომ ემპედოკლესი სულიერად დაავადდა. აქვე ჰერმოკრატესი ამტკიცებს, რომ ემპედოკლესს თან ახლავს ღმერთების წყევლა და ვინც მასთან ურთიერთობაში იქნება, მის ბედს გაიზიარებს. ემპედოკლესს აძევებენ მშობლიურ ქალაქიდან. დამშვიდობებისას არქონტს ურჩევს ემპედოკლესი, რომ გაუფრთხილდეს ულამაზეს ქალიშვილს, სრულქმნილს და არ გააუბედუროს აგრიგენტუმში. სახლიდან წასვლამდე იგი ათავისუფლებს მონებს და აძლევს უფლებას თან წაიღონ ყველაფერი, რაც მოეწონებათ და სთხოვს, ფრთხილად იყვნენ, არ დაკარგონ ხელმეორედ თავისუფლება. პანთეა გაოგნებულია თანამოქალაქეების უმადურობით, მიდის ემპედოკლესთან გამოსამშვიდობე-

ბლად, მაგრამ ველარ მიუსწრებს მას. ემპედოკლესი და პავსანიასი მთის ბილიკებით გადადიან და პატარა ქოხში ითხოვენ ღამის გასათევ ადგილს, მაგრამ ქოხის პატრონი, გაიგებს რა მათი მდგომარეობის შესახებ, გააძევებს. გულდანყვებილ პავსანიასს ემპედოკლესი ანუგეშებს. ფილოსოფოსმა თავისთვის უკვე გადანყვიტა, ამ გამოუვალი მდგომარეობიდან ერთადერთი გამოსავალი არსებობს – დაბრუნება მამა-ეთერთან და შერწყმა ბუნებასთან. აგრიგენტუმის მკვიდრნი მალევე მოეგებიან გონს, გაეკიდებიან ემპედოკლესს და მას პატიებას და უკან დაბრუნებას სთხოვენ, მაგრამ შეურაცხყოფილი ფილოსოფოსი, რომელსაც ქალაქი ტახტს და დიდებას ჰპირდება, უარს ამბობს ყველაფერზე, რადგან გადანყვიტა, რომ ადამიანები არ არიან ღირსი, რომ მსხვერპლად თავისი სული და გონი შესწიროს. ხალხის რისხვა მთავარ ქურუმს მისწვდა, რადგან სწორედ მისი დამსახურებით თქვეს მოქალაქეებმა უარი ღმერთების მიერ გამოგზავნილ ადამიანზე და ეს ყველაფერი იმის გამო მოხდა, რომ ჰერმოკრატესმა ვერ აიტანა ისეთი ადამიანის ქალაქში არსებობა, რომელიც მასზე უფრო პატივცემული იქნებოდა. ემპედოკლესის თხოვნით ხალხი დაწყნარდება. ფილოსოფოსი მოუწოდებს მათ შერიგებისკენ და ახალი საზოგადოებრივი მოწყობისაკენ. თვითონ კი ვალდებულია ბუნების წიაღს დაუბრუნდეს და თავისი სიკვდილით ახალ დაბადებას მისცეს სათავე. ემპედოკლესი ემშვიდობება პავსანიასს და ამაყია, რომ ასეთი მოწაფე აღზარდა. იგი ეთნას კრატერში გადაეშვება. როდესაც პანთეამ პავსანიასისგან შეიტყო ემპედოკლესის სიკვდილის შესახებ, თქვა: უშიშარი და ნამდვილად დიდებულია ადამიანი, რომელიც საკუთარი ნებით აირჩევს ასეთ აღსასრულს (ჰოლდერლინი 1931: 16-131; ჰოლდერლინი 2017: 3-168).

ემპედოკლესის მთავარი ბიოგრაფი, როგორც ვიცით, დიოგენეს ლაერტიოსი (ლოსევი 1981: 192) რომელიც თავისი თხზულების მერვე წიგნში საინტერესო ცნობებს გვანვდის ფილოსოფოსის ცხოვრების და მოღვაწეობის შესახებ (დიოგენეს ლაერტიოსი 1999-2002: 72; ლებედევი 1989: 330-414). ფრიდრიხ ჰოლდერლინი, რა თქმა უნდა, იცნობდა ნაშრომს და სარგებლობდა ამ წყაროთი, თუმცა საინტერესოა, რა მასალას იყენებს იგი თავის პიესაში და რას ტოვებს უყურადღებოდ. დიოგენეს ლაერტიოსის „ემპედოკლესი“ გვანვდის ცნობებს ფილოსოფოსის წარმომავლობის შესახებ, რომ იგი წარჩინებულ გვარს მიეკუთვნებოდა, ტიმეოსის მიხედვით („ისტორია“ XV თავი), ემპედოკლესის ბაბუა დიდებულ გვარს წარმომადგენელი იყო და ცხენების მოშენებას მისდევდა. ამასვე იზიარებს ჰერაკლიდე თავის „ავადმყოფობათა შესახებ“, ერატოსთენესი, ეყრდნობა რა არისტოტელეს, ამტკიცებს, რომ ბაბუა ემპედოკლესისა მონანილეობას იღებდა 71-ე ოლიმპიადამი,

სადაც გამარჯვება მოიპოვა. ჰოლდერლინს არ აინტერესებს ემპედოკლესის წარმომავლობა, ისევე როგორც მიუხედავად იმისა, რომ იგი ფილოსოფოსს პიესაში ახასიათებს, როგორც უაღრესად ჭკვიან, ბრძენ ადამიანს, არ გვანვდის დეტალურ ინფორმაციას, როგორც ესაა მოცემული დიოგენეს ლაერტიოსთან მისი განათლების შესახებ (იგი იყო პითაგორას მოწაფე; თეოფრასტოსის მიხედვით, ემპედოკლესი იყო პარმენიდესის მიმდევარი და ბაძავდა მას (პარმენიდესაც ჰქონდა თხზულება „ბუნების შესახებ“, ჰერმიპოსის თანახმად, ემპედოკლესი ქსენოფანესის მიმდევარი იყო და პითაგორელებს გაცილებით გვიან დაუკავშირდა და სხვ.), მაგრამ ის დეტალები მისი ცხოვრებიდან, რომლებიც უკავშირდება ფილოსოფოსის გრძნეულებას, მისი ცხოვრების ინტიმურ მხარეებს და ემპედოკლესის მოსაზრებებს სახელმწიფო მოწყობასთან დაკავშირებით, ყველაფერი გადმოტანილი აქვს ჰოლდერლინს თავის პიესაში. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან მას ემპედოკლესი არა როგორც მეცნიერი, რომელმაც გარღვევა მოახდინა ელინთა ეკოლოგიურ წარმოდგენებში დასრულიად ახალი სიტყვა თქვა, არამედ როგორც მარტოსული პიროვნება აინტერესებს, რომელსაც, როგორც ვთქვით, ვერ გაუგო თანამედროვეობამ. პიესაში ერთ-ერთი მთავარი გმირია ემპედოკლესის მეგობარი, მოწაფე, რომლითაც იგი ამაყობს-პავსანიასი, რომელიც გვერდში უდგას ბოლო წუთებამდე და არ ტოვებს მას. დიოგენეს ლაერტიოსის წყაროშიც გვაქვს ცნობები პავსანიასის შესახებ. პავსანიასი, როგორც დიოგენეს ლაერტიოსი გვიამბობს, ფილოსოფოს არისტოპოსს თუ დავუჯერებთ, ემპედოკლესის საყვარელი იყო და სწორედ მას მიუძღვნა ფილოსოფოსმა თხზულება „ბუნების შესახებ“. ჰოლდერლინის პიესაში შემოდის მეორე პერსონაჟი, ეს არის ქურუმი პანთეა, ქალი, რომელიც შეყვარებულია ფილოსოფოსში, იგი განაკურნა და სიკვდილისგან იხსნა ემპედოკლესმა. დიოგენეს ლაერტიოსთან გვაქვს ცნობა იმის შესახებ, რომ ჰერმიპოსის მონათხრობის მიხედვით, ემპედოკლესმა განაკურნა და სიცოცხლე დაუბრუნა თავის თანამოქალაქე ქალს, მძიმე ავადმყოფობით შეპყრობილს, რომლის გამოჯანმრთელებასაც არავინ ელოდა. ამ ფაქტთან დაკავშირებით ფილოსოფოსმა მსხვერპლშენირვის რიტუალი ჩაატარა, რომელსა 80 კაცი ესწრებოდა. დიოგენეს ლაერტიოსის მიხედვით, ამ ქალს ერქვა პანთეა. მაგრამ ყველაზე მეტად რაც იზიდავდა ჰოლდერლინს ემპედოკლეს პიროვნებაში, ეს მისი აღსასრული იყო – შერწყმა ბუნებასთან, რის შესახებაც, რა თქმა უნდა, დიოგენეს ლაერტიოსიც გვანვდის ინფორმაციას: ჰიპობოტოსი ამტკიცებს, რომ სუფრიდან ადგომის შემდეგ ემპედოკლესი გაემართა ეთნასკენ, იქ ჩაეშვა ცეცხლოვან ხახაში და გაუჩინარდა – ამით მას უნდოდა განემტკიცებინა მოსაზრება, რომ

ღმერთად იქცა. ამის შესახებ მაშინ შეიტყვეს, როდესაც ცეცხლმა მისი სპილენძის სანდალი ამოაგდო. წინააღმდეგობა საზოგადოებასა და ფილოსოფოსს შორის მთავარი თემაა ჰოლდერლინის პიესაში, ამ იდეის ქსოვილსაც გერმანელი მწერალი დიოგენეს ლაერტიოსთან პოულობს. ჰოლდერლინის ემპედოკლესი ქალაქიდან გაძევების შემდეგ, როგორც ვნახეთ, ათავისუფლებს მონებს და ერთადერთი, რასაც სთხოვს მათ, გაუფრთხილდნენ თავისუფლებას. მისი მთავარი მოწინააღმდეგეები პიესაში არქონტი და მთავარი ქურუმი, სახელმწიფო მანქანა, რომელსაც ფილოსოფოსი ყოველთვის უპირისპირდებოდა. დიოგენეს ლაერტიოსთან გვაქვს ცნობა იმის შესახებ, რომ ემპედოკლესი ხალხის და უბრალო ცხოვრების მოყვარული იყო. ამას ტიმეოსზე დაყრდნობით გადმოსცემს დიოგენეს ლაერტიოსი. თხზულებაში მოცემულია ცნობა იმის შესახებ, რომ ერთხელ ემპედოკლესი დაპატიჟა არქონტმა. ღვინის შემოტანას აგვიანებდნენ, ყველა მშვიდად იყო, ემპედოკლესი გაბრაზდა და მასპინძლისგან ღვინის მოტანა მოითხოვა. პასუხად კი მიიღო, რომ ელოდნენ სახელმწიფო მოხელეს და მისი მოსვლისთანავე შემოიტანდნენ სასმელს. სტუმრის გამოჩენისთანავე სასმელი შემოიტანეს, სტუმარმა დანარჩენი საზოგადოებისაგან მოითხოვა ან დაეღიას ღვინო, ან თავზე დაესხათ. მეორე დღესვე ემპედოკლესმა სასამართლოში უჩვილა მასპინძელსაც და სტუმარსაც, საქმე მოიგო, დამნაშავეებს სასჯელის სახით სიკვდილით დასჯა მიესაჯათ. ასე დაიწყო ემპედოკლესმა სახელმწიფო მოღვაწეობა. აღსანიშნავია დიოგენეს ლაერტიოსთან დაცული კიდევ ერთი ცნობა იმასთან დაკავშირებით, რომ თავისი ქონებიდან იგი უმზითვო ქალებს მზითვს აძლევდა და თანამოქალაქეებს თანასწორობისაკენ მოუწოდებდა.

ემპედოკლესის ტრაგედია ჰოლდერლინის პირადი ისტორიაა. ემპედოკლესის პრობლემა ეს არის სულის ტრაგედია უსულგულო სამყაროში. ემპედოკლესი თვითონ ჰოლდერლინია, რომელმაც კარგად გაიაზრა საკუთარი ძლევამოსილებაც და ის უძღურებაც, რომელიც ბოლოს მოუღებდა. ეს არის არა ცხოვრებისეული ტანჯვა, არამედ ხელოვნების ტრაგედია, მეტაფიზიკური წინააღმდეგობა პოეზიასა და ცხოვრებას, სულიერებასა და ძალადობას შორის. ამ დროს ერთადერთი გამოსავალი არის თვითგანადგურება და მსხვერპლშენიშვნა. ამის გარდა ემპედოკლესის ტრაგედია იმაში მდგომარეობდა, რომ მას სურდა ბუნებაზე აღმატებული გამხდარიყო. ეს შეუძლებელია, რადგან კულტურა კი არ გარდაქმნის ბუნებას, არამედ პირიქით, ბუნება გარდაქმნის კულტურას. ადამიანის და ბუნების ურთიერთმიმართებაში ბუნება და მისი კანონები გაცილებით მაღლა დგას და ნებისმიერი გამოსვლა მის წინააღმდეგ დამარცხებისთვის არის განწინრული.



ფრიდრიხ ჰოლდერლინი ბუნებას, მშვენიერებას და პოეზიას უმღეროდა. ამის შემოქმედებაში ადამიანი შეიგრძნობს საკუთარ მიმართებას ბუნებასთან, მარადიულობასთან. ადამიანის ცოდნაც ისევე მარადიულია, როგორც ბუნება. ჰოლდერლინი წამოწევს მარადიული განვითარების იდეას, რაც სრულიად ახალი სიტყვა იყო, რამდენადაც მაშინდელი ფილოსოფოსიური სისტემები (კანტი, ფიხტე) სასრულს აღიარებდნენ, ხოლო ჰოლდერლინი სამყაროს აღიქვამს, როგორც მშვენიერების რეალურ გამოხატულებას, ანუ ესთეტიკურად. მშვენიერება არის სამყაროს არსი და მისი არსებობის ფორმა. პოეტი ჰოლდერლინთან იგივე ფილოსოფოსია, რამდენადაც მხოლოდ მხატვრულ აღქმაშია შესაძლებელი სამყაროს მთლიანობაში აღქმა, სამყაროსი, რომელიც ერთდროულად უსაზღვროა და საზღვრული, იდეალურიც და რეალურიც. სამყარო ფიზიკურ და სულიერ მხარეებს შეიცავს, მაგრამ ერთიანობას სწორედ მშვენიერებაში აღწევს.

გერმანულ ენას ჰოლდერლინმა ახალი პოეტური შესაძლებლობები მიანიჭა. მეტწილად ეს იმას უკავშირდებოდა, რომ იმყოფებოდა რა ანტიკური პოეზიის ჟანრების ტყვეობაში, იყენებდა ელეგიისა და ჰიმნებისათვის დამახასიათებელ საზომს და სტროფულ სისტემას, ხოლო კლასიკურ საზომს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ დატვირთვას აძლევდა. მისი პოეზია მკაცრია, მაგრამ ამასთანავე აქ ყველგან იგრძნობა ახალი სიცოცხლისა და ბუნებასთან უსასრულო ჰარმონიის გრძნობა, უსასრულო მარტოობა და იმედი სიცოცხლის განახლებისა.

### **დამოწმებანი:**

**ბარნეტი 2003:**Burnet, John , Early Greek Philosophy. Whitefish, Mont.: Kessinger., 2003 (1892)

**ბენი 1962:** Benn M.B. Hoelderlin and Pindar. / Mouton & Co's Gravenhag, 1962

**ბერტო 1970:**Bertaux P. Hoelderlin und die Franzosische Revolution. / Frankfurt a. Main, 1970

**ბექი, რააბე 1970:** Adolf Beck und Paul Raabe: Holderlin: eine Chronik in Wort und Bild; Insel Verlag, Frankfurt am Mein, 1970.

**გელაშვილი 2010:**გელაშვილი ნ., ფრიდრიხ ჰოლდერლინი, თბილისი, აღონი, 2010

**დიოგენეს ლაერტიოსი 1999:**Diogenis Laertii Vitae philosophorum edidit Miroslav Marcovich, Hans Gärtner, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana Stuttgart-Lipsia, Teubner, 1999–2002.

**ვარმინსკი 1987:**Warminski, Andrzej, Reading in Interpretation: Holderlin, Hegel, Heidigger. Theory and History of Literature. 26. U of Minnesota Press. 1987

**კინგსლი 1995:** Kingsley, Peter Ancient Philosophy, Mystery, and Magic: Empedocles and Pythagorean Tradition. Oxford: Clarendon Press, 1995

**ლუბედევი 1989:** А.В. Лебедев, Фрагменты Эмпедокла. Фрагменты ранних греческих философов, Т. 1. М.: Наука, 1989.

**ლოსევი 1981:** Лосева. Ф. Диоген Лаэртский — историк античной философии. М.: Наука, 1981

**მარტენსი 1996:** Gunter Martens: Friedrich Holderlin, Rewohl, Reinbeck bei Hamburg, 1996

**ონოფი 2011:** C. J. Onof, Johann Christian Friedrich Hölderlin, Encyclopedia of Philosophy, 2011

**ჟირმუნსკი 1996:** Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: «Аксиома», «Новатор», 1996

**შლიმე, გონთერი 2010:** Jann E, Schlimme, Uwe Gonther: Holderlins Behandlung in Tubinger Klinikum. In: Uwe Gonther, Jann Schlimme (Hrsg.): Holderlin und die Psychiatrie. Schriften der Holderlin Gesellschaft. Bd. 25. Psychiatrie Verlag, Bonn, 2010

**ჰაიდეგერი 1944:** Martin Heidegger, Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt am Main: Klostermann, 1944; Elucidations of Hölderlin's Poetry. Trans. Keith Hoeller. Amherst, NY: Humanity Books, 2000

**ჰაიეკი 2005:** Хайек, Фридрих Август фон. Дорога к рабству. М.: Новое издательство, 2005

**ჰოლდერლინი 1931:** Фридрих Гёльдерлин «Смерть Эмпедокла», Москва-Ленинград, 1931

**ჰოლდერლინი, შტუტგარტი, შტუტგარტის ელექტრონული კრებული ინტ. რესს.:** <http://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/hoelderlin-archiv/sammlung-digital/zur-stuttgarter-hoelderlin-ausgabe-online/>

## LUDMILA HRYTSYK

*Ukraine, Kiev*

*Taras Shevchenko National University of Kiev*

### **Nikoloz Baratashvili in Ukrainian Discourse on the Arts and Sciences**

The work traces the ways of N. Baratashvili's creativity entering the Ukrainian literary process; historical and literary contexts of the perception of his poetry during of the XIX-XX centuries; the conditionality of Ukrainian translations and literary-critical studies by the active development of romanticism and the presence of typologically similar traits in Ukrainian and Georgian literature (eg T. Shevchenko and N. Baratashvili). Attention is focused on the features of the individual picture of the world of both poets, manifested in the originality of the word.

**Key words:** *Nikoloz Baratashvili, Georgian Romanticism, Ukrainian-Georgian Literary Ties*

**ЛЮДМИЛА ГРИЦИК**

*Украина, Киев*

*Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко*

## **Николоз Бараташвили в украинском научном и художественном дискурсах**

Среди примечательных черт украинского романтизма, его первейших стимулов Д. Чижевский называет «часто темную, полузоологическую, не осознанную и не высказанную теоретически» (Чижевский 1994: 362) любовь к родному краю, которая, как и его язык, становилась «психической потребностью», центральной средой духовных интересов писателя. Они демократизировали, наполняли новым содержанием и формой литературу.

Украинский романтизм явил миру гениального Т. Шевченко. Таким в Грузии стал Н. Бараташвили. В творчестве обоих писателей есть много типологически близких / сходных моментов, стимулирующих интерес к Н. Бараташвили. Среди факторов, стимулирующих развитие романтизма в обеих литературах, были не только «местные условия» жизни – социальная атмосфера, непринятие всего препятствующего свободному развитию духа, изменениям в национальном сознании, но и «перекрестные влияния» (западноевропейский романтизм, национально-освободительные движения). При многих особенных чертах украинского романтизма в характерах, настроениях, сюжетах, средствах изображения, технике стиха, было общее – прежде всего идеалы свободы, утверждаемые новым словом как «видимым знаком правды». А еще – точно подмеченное тем же Д. Чижевским: «романтика выстроила собственную теорию поэзии, которой и руководилась в литературной практике, ... развила свое собственное мировоззрение, без которого невозможно понять идеологическое содержание произведений романтиков и даже романтической поэтики» (Чижевский 1994: 356).

Сказанное о «собственном мировоззрении» заслуживает особенного внимания и заставляет внимательнее присмотреться к факторам, формирующим картину мира каждого из авторов, при том, что «культурный код» обоих поражает масштабностью и концептуализмом. Обратим внимание на несколько известных фактов из жизни Т. Шевченко, происходящего из крепостных, «сына мужика» (И. Франко), поэта-самоучку, которому суждено было стать «в один ряд с самыми великими поэтами человечества» (Дзюба 2008: 14). Некоторое время единственным утешением рано осиротевшего Т. Шевченко был отец. Служба, хоть и

кратковременная, многочисленные испытания судьбы не истребили, при том, в Шевченко дарованного сверху: способности / умения рисовать и интереса к книжной мудрости. Эти казалось бы незначительные с позиций будущего гения факты не раз вынуждают вновь возвращаться к ним. Если взять во внимание мнение исследователей о том, что создаваемая индивидуальная картина мира так или иначе связана с окружающей средой и так выстраивает его (Л. Генералюк), образы, темы, мотивы, Шевченко (речь идет о раннем периоде творчества) можно рассматривать как «производную усвоенной поэтом-художником крестьянской картины мира...» (Генералюк 2008: 72). Таким образом внимание к «стартовой метке» развития личности Шевченко является важным, поскольку, например, показывает И. Дзюба, по-разному проявляется в творчестве и дальше, когда писатель «мог уже получить такие импульсы для развития своего художественного таланта, о которых и мечтать не мог раньше» (Дзюба 2008: 42) и которые позволяли говорить об «интегральной картине мира», синтезировавшей, органично сочтававшей мир Шевченко-крестьянина-крепостного и интеллигента: «тяжение к элитарной культуре, - констатирует Л. Генералюк, - реализуется позже» (Генералюк 2008: 64).

Период формирования мировоззрения Шевченко во многом отличался от периода Бараташвили: Санкт-Петербург Шевченко будет позже. У Н. Бараташвили все было по-другому, хотя, опять-таки «совпадения в биографиях, как и расхождения», на которые указывает А. Мушкудиани (Мушкудиани 2003: 16), несомненно имели место. Н. Бараташвили, как известно, рос в семье, приближенной к царской династии Багратиони. Известным в Тифлисском уезде был отец, человек «взрывной» по характеру (Ломидзе 2011: 92). Правнучка ц. Ираклия – мать Н. Бараташвили, – братья которой оставались едва ли не самыми близкими для поэта: и военная карьера, и поэтический талант братьев матери, среди которых был и известный в то время поэт-романтик Гр. Орбелиани, вызывали восхищение Бараташвили. Окружение, в котором бывал поэт, стимулировало к действиям. Отзвуки событий 1832 года, к которым был причастен Гр. Орбелиани, не могли не сказаться на атмосфере, в которой формировался Н. Бараташвили. Это касалось и периода пребывания его в Тифлисской гимназии. Окружающая среда формировала, моделировала индивидуальную картину мира поэта. Случайно ли, например, Г. Ломидзе вспоминает, перечитывая Н. Бараташвили, о «фрейдистской антропологической модели» (Ломидзе 2011: 92). И именно с позиций аналитической психологии оценивает манеру поведения Н. Бараташвили, отраженную в изменяющихся настроениях его произведений (хрестоматийным для анализа тут представляется его «Таинственный

голос»). Увлечения рождали волнующие, эмоциональные строчки, которые раскрывали душу, его чувства. Но сопровождаемые физической болью, они перебивались грустным, печальным настроением, одиночеством, разочарованием. Душа жаждала свободы. И это тоже заметная черта его индивидуальной картины мира, очевидно отличающейся от Шевченко. Период обучения в гимназии, общение с Гр. Орбелиани, Н. Чавчавадзе, С. Додашвили открыли Н. Бараташвили прекрасный мир слова своего и чужого. Именно в этот период рождается его вершинный «Мерани», который сопоставляют с «Фарисом» Мицкевича, «Вороном» Эдгара По; сюжетов, мотивов, образов европейских романтиков в поэзии Н. Бараташвили, как и Т. Шевченко, было немало, что свидетельствовало скорее об эрудиции поэта, нежели о чьих-либо влияниях. Эти очень лаконично изложенные факты, сопровождающие становление самосознания Н. Бараташвили, убеждают в том, что типологические совпадения у грузинского поэта и Шевченко обусловлены прежде всего мировосприятием, новой эстетикой, системой идей, концепцией сопротивления злу, новым осмыслением истории. У Н. Бараташвили, как и Т. Шевченко, объектом творчества является духовная жизнь человека. Чувствительное, по словам Ю. Борева, это «фундамент поэтики романтического творчества» (Борев 2001: 223). Романтизм как у Т. Шевченко, так и у Н. Бараташвили отрицает то, что регламентирует творчество, по-другому показывает / воспринимает природу: это живой организм, со своим скрытым миром, душой. У Шевченко:

Чорна хмара з-за Лиману  
Небо, сонце криє.  
Синє море звірюкою  
То стогне, то віє.  
Дніпра гирло затопило.  
«А нуте, хлоп'ята,  
На байдаки! Море грає –  
Ходім погуляти!»  
Іван Підкова (Шевченко 1996: 83)

Или:

Кричать сови, спить діброва,  
Зірньки сіяють,  
Понад шляхом, щирцею,  
Ховрашки гуляють.  
Спочивають добрі люде,  
Що кого втомило:

Кого – щастя, кого – сльози,  
Все нічка покрила.  
Всіх покрила темнісінька,  
Як діточок мати.  
Катерина (Шевченко 1996: 54)

Или знаменитое «Реве та стогне» из «Причинни» (Шевченко 1996: 33).

У Бараташвили: «Присмерк на Мтацмінді» (Бараташвілі 1968: 37),  
«Думи на березі Кури» (Бараташвілі 1968: 44).

«Радикальные изменения», констатированные Д. Чижевским, касались и тематики, и новых форм, своеобразия стиля, символики: «романтическая символика, – наблюдает ученый, – пользуется образами, отвечающими ее мировоззрению: психологические, философские, историко-философские символы иногда напоминают сложные аллегории» (Чижевский 1994: 361). Произведения Шевченко, его «Кобзар», «Гайдамаки», так же, как и поэзии Н. Бараташвили, рукопись которых он успел передать княжне Е. Чавчавадзе и которые попали в руки грузинских шестидесятников, и правда имеют много общего, прежде всего, думается, в тематических и стилевых течениях обеих литератур, в частности гражданском (которое у Шевченко соединяется с фольклорно-историческим) и психолого-личностным (Яценко 2005: 237). Но общее /сходное не вытесняет отличительное, специфическое, чему в некоторых литературах противостоял «литературный космополитизм» (Борев). «Развитию украинской литературы, – подчеркивает Д. Чижевский, – очень помогал тот факт, что ее писатели, в частности Шевченко, намного теснее были связаны с настоящей народной жизнью, нежели большинство западных романтиков да и романтиков соседних народов» (Чижевский 1994: 368). Это то что не могло не сказаться на индивидуальной картине мира поэта и что укоренилось на т. наз. «стартовой метке». Таким образом отличительные черты творчества великих поэтов следует искать не в принадлежности этих двух гениев к разным частям мировой литературы: Н. Бараташвили – к восточной, а Шевченко – к западной (примеры здесь неубедительны) (Мушкудиани 2003: 16), а прежде всего в органической связи поэзии с жизнью, в которой и которой они жили, средой, в которой рождалось слово. Показательным тут может быть «Цвет небесный, синий цвет» (Бараташвили 1968: 77). Мысли о грузинской литературе как литературе восточной современная наука не разделяет (Карбелашвили 2014). Их не разделяет и Е.Маланюк, автор работы «Шкицы по типологии культур» (Маланюк 2009: 312). Слово Шевченко «разрывало завесу народной жизни» (М. Костомаров). Как никто другой он умел чувствовать /видеть это концептуально. «Поле видения» жизни у него было не просто

шире, а другое. И это «другое» не раз поворачивает к той «стартовой метке» развития личности Шевченко, на которой формировалась его картина мира и в которой особенное внимание привлекают архетипы, этнические образы-концепты, свидетельствующие (по Юнгу) о принадлежности к своей земле. Типологические схождения в творчестве Н. Бараташвили и Т. Шевченко таки были. «Для нас значительно важнее, – мыслит И. Кулик – переводчик и исследователь творчества Н. Бараташвили, дипломат, – что сближает Бараташвили с Байроном и большинством представителей «байронизма»...» – и находил ряд подтверждений (Кулик 1968: 10). С Шевченко его роднит эпоха романтизма. Хоть основа украинского и грузинского романтизма отличалась, главные для романтизма проблемы, «организующие константы» (М. Яценко) – культ душевного страдания, трагическая судьба человека, резкое противопоставление мечты, идеала и действительности были одинаково актуальны. «... романтики, – подчеркивает М. Яценко, – сосредоточили внимание на раскрытии внутренней жизни человека (принцип интравертности), что привело к перевороту в познании психологии личности» (Яценко 2005: 284). Это были те стимулы, которые активизировали интерес к слову, взаимные переводы, популяризировали творчество иноязычных авторов, расширяя границы национальных литератур.

Опираясь фактическим украинским материалом, можем предполагать, что некоторые произведения Н. Бараташвили («Мерани», «Злой дух»), популярные в Грузии при жизни поэта, могли быть известны в Украине, в частности Харькове (благодаря деятельности Дм. Ярославского, математика и литератора, который с 1829 года на протяжении 14 лет работал в Тифлисе). Подобные предположения основываются и на материалах «Украинского вестника», печатавшего произведения украинцев, по разным причинам проживающих в Тифлисе (например, О. Тюльпин), а также возможном участии /присутствии их в литературных салонах (версии И.Луценко, Н. Шалуташвили). Вряд ли можно оставлять без внимания и деятельность в Грузии и Азербайджане известных фольклористов, этнологов К. Шульгина, О. Словинского, так же, как и пребывания на Кавказе О. Навроцкого и М. Гулака, контактов М. Сумцова и А. Хаханашвили.

Новые/старые материалы убеждают: украинская рецепция произведений Н.Бараташвили середины XIX ст. – до 80-х гг. еще не осмыслена. Однозначно, деятельность грузинских шестидесятников и их контакты с украинскими писателями грузинских землячеств Петербурга, Киева, Одессы, Харькова, Дерпта требуют дополнительного изучения разрозненного материала, в т.ч. и связанного с творчеством Н. Бараташвили.

В конце XIX – начале XX в. поэзия Н. Бараташвили входит в украинскую литературу разными каналами: через немецкие источники (А. Leist) – эта работа с переводами «Мерани» и «Злого духа» есть в библиотеке

И. Франко; деятельность украинских романтиков (К Устияновича, О. Корсуна); переводы (чаще всего русские переводы И. Тхоржевского), П. Грабовского, Б. Гринченко, С. Палия. Неоромантизм (новоромантизм за Лесей Украинкой), активно заявивший о себе на рубеже веков как «симптом культурологического сдвига», новая стилистика, поиск своего художественного языка, повышенной экспрессивности, вызвал новую волну интереса к шедеврам философской лирики Н. Бараташвили. В 1936 году в переводах И. Кулика появился сборник поэзий Н. Бараташвили, имя которого переводчик поставил рядом с Дж. Леопарди и Эдгаром По. Примечательно, когда в 1968 году Н. Бажан готовил новое издание Н. Бараташвили, он сохранил эти мысли из издания И. Кулика. Работа Н. Бажана – по сути новый уровень осмысления творчества Н. Бараташвили. Знаковым является и то, что во многих случаях Н. Бажан выступает не только как переводчик, но и редактор переводов, например. И. Кулика. Уже это издание предложило четыре из шести существующих теперь переводов «бурлящего, темпераментного, бунтарского стихотворения о Мерани», в котором переданы тончайшие оттенки человеческих переживаний.

Интересом к творчеству Н. Бараташвили отмечена также деятельность украинской эмиграции. В 30-е годы XX века издательством Украинского объединения в Праге была подготовлена под условным названием антология «Східна поезія» (233 стр.), представляющая переводы со многих языков – японского, китайского, персидского и др. Среди отрывков из произведений Ш. Руставели, Д. Гурамишвили, В. Пшавелы есть и перевод «Мерани» Н. Бараташвили. В своеобразной антологии грузинской поэзии В. Державина (ж. «Визвольний шлях» и другая периодика) в Германии также представлены переводы Н. Бараташвили, выполненные с оригинала: В. Державин знал грузинский язык.

Особенности рецепции поэзии Н. Бараташвили украинской литературой позволяют говорить о месте поэта в украинско-грузинских литературных взаимоотношениях; путях и способах осмысления его наследия; функциональности его произведений в национальном литературном процессе (И Кулик, Н. Бажан, О. Баканидзе, О. Гончар); роли переводов его произведений в развитии украинского перевода с грузинского (А. Мушкудиани, Р. Чилачава, Н. Вердзадзе, Н. Бажан), а также об изменении векторов и методологических подходов в сравнительном изучении поэзии Н. Бараташвили украинской компаративистикой – от контактно-генетических подходов к типологическим, в частности проблемам сравнительной поэтики (напр., Ю.Бейдер, А. Мушкудиани).



## ЛИТЕРАТУРА:

**Чижевський 1994:** Чижевський Д. *Історія української літератури. Від початків до доби реалізму*. Тернопіль: Феміна, 1994.

**Дзюба 2008:** Дзюба І.М. *Тарас Шевченко. Життя і творчість*. Київ: видавництво Києво-Могилянської академії, 2008.

**Карбелашвили 2014:** Карбелашвили М. Проблема сюжета поеми Руставели «Витязь в тигровой шкуре» в контексте геополітики: Грузія – Європа или Азія? // «Размышления» («SJANI») журнал теорії літератури и сравнительного літературознавства, №15, Тбілісі: видавництво Тбіліського університету, 2015.

**Генералюк 2008:** Генералюк Л.І. *Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва*. Київ: Наукова думка, 2008.

**Мушкудіані 2003:** Мушкудіані О.О. *Поетичний світ Н. Бараташвілі*. Київ: вид. КМУ, 2003.

**Ломидзе 2001:** Ломидзе Г. Ніколоз Бараташвілі. 2001 // Ломидзе Г., Мегрелишвили Т. Модебадзе И. *Судьбоносные биографии*. Тбілісі: Мцигнобари, 2011.

**Борев 2001:** Борев Ю. Эпоха нового времени: поиск вектора действий человека в мире. 2001 // *Теория литературы. Литературный процесс*. Т. IV. Москва: Наследие, 2001.

**Шевченко 1966:** Шевченко Т.Г. *Твори в двох томах*. Том перший. Кобзар. Київ: Дніпро, 1966.

**Бараташвілі 1968:** Бараташвілі Ніколоз. *Поезії*. Переклад з грузинської М. Бажана. Київ: Дніпро, 1968.

**Маланюк 2009:** Маланюк С.Ф. Шкіци до типології культур. 2009 // Вісниківство. *Літературна традиція та ідеї. Науковий збірник*. Дрогобич: 2009.

**Яценко 2005:** Яценко М.І. Романтизм. 2005 // *Історія української літератури XIX століття. У двох книгах*. Книга I. Київ: Либідь, 2005.

**ANDREW GOODSPEED**

*Macedonia, Tetovo*

*South East European University*

**The Curse in a Dead Man's Eye': Sight and Vision in Coleridge's  
"The Rime of the Ancient Mariner"**

South East European University Sight,  
Passivity and Trauma in Coleridge's 'Rime of the Ancient Mariner'

'The Rime of the Ancient Mariner' is one of the indisputably great poems in the English language, but it is also a source of continuing ethical perplexity. The poem pretends to a moral message, yet this is a relatively facile exhortation that one shows respect for life by loving all animals. Some divinity insists upon this, but the role of a God or deity in the poem is vexatiously unclear. Here fate is unpredictable but punishment is ferocious: the motiveless killing of an albatross provokes, after some supernatural dicing, the death of two hundred men, all of them guiltless of the crime, whilst leaving the one guilty perpetrator alive. The world of the poem appears to have mechanisms of justice that work without proportionality, and punishment that vastly exceeds the crime. Although the fate of 'death-in-life' seems intended to be the proverbial fate worse than death, it must have occurred to many readers that the fate of the wandering Mariner is preferable to being killed simply to teach a shipmate a lesson he seems slow to learn anyway.

This paper does not resolve these difficulties; it acknowledges them as ineluctable, while also insisting upon the genius and artistry of the poem. As his biographer Rosemary Ashton has noted, 'Coleridge's wide reading and his extreme sensitivity and suggestiveness have combined with extraordinary metrical subtlety in this poem to render the Mariner's physical and psychological torture vivid to the reader.' (Ashton 1996: 129) Yet this paper proposes a potentially useful reading: the concept that the Mariner's story is essentially the record of a traumatic experience, and that he may not himself fully understand the moral implications of what he is saying. He is, in this reading, compelled to tell his story, perhaps as an attempt to understand it himself, but in any event, he is driven to relate his experience to others. In this reading, certain elements become somewhat more easily explicable than they have traditionally been for critics—it plausibly explains why he stops the wedding guest and tells his story; it helps to explain the Mariner's essential passivity in the text; it perhaps explains

why the imagery is so heavily reliant upon visual metaphors in the moments of greatest trauma; and it aides in understanding why the moral lesson drawn at the conclusion of the poem seems relatively vigorless and unconvincing. It does not pretend to solve all of these questions posed by the poem, but it may perhaps shed some light on otherwise puzzling elements of ‘The Rime of the Ancient Mariner.’

The first claim that has been made is that a reading emphasizing trauma and witness is that it helps to resolve the question of why the Mariner stops the particular ‘one of three’ ‘next of kin’ narrator. There are numerous enticing questions that the poem implies, among which one of the most alluring is why this specific guest has been stopped. It seems that if we could establish why this particular guest must be told this story we would have some additional insight into the poem. But no answer is entirely adequate; the Ancient Mariner is thrust into our world as abruptly and unexpectedly as he is into the life of the wedding guest. This exact question (‘wherefore stopp’st thou me?’) is unanswered, and indeed, is apparently ignored:

It is an ancient Mariner  
And he stoppeth one of three.  
‘By thy long grey beard and glittering eye,  
Now wherefore stopp’st thou me?  
The bridegroom’s doors are opened wide  
And I am next of kin;  
The guests are met, the feast is set:  
May’st hear the merry din.’  
He holds him with his skinny hand,  
‘There was a ship,’ quoth he.  
‘Hold off! unhand me, grey-beard loon!’  
Eftsoons his hand dropt he.  
He holds him with his glittering eye—  
The Wedding-Guest stood still,  
And listens like a three years’ child:  
The Mariner hath his will.  
The Wedding-Guest sat on a stone:  
He cannot choose but hear;  
And thus spake on that ancient man,  
The bright-eyed Mariner.

(Coleridge 1834:1-20)

In this passage, several elements are notable. First, the Mariner is twice noted—in the first thirteen lines of the poem—as having a ‘glittering eye,’ which seems to have some mesmeric power over the wedding guest. From the outset, the Mariner is notable for his sight, and his eyes; he is distinguished by what he has seen, and what he can see. The paper will return to this point later. Secondly,

he does not specifically engage the wedding guest in responsive conversation, but instead intrudes his own story, without explaining its relevance to the listener. As Harold Bloom has observed, '[The Mariner's tale's] proper audience is an unwilling one; its function is monitory. The message can only be relayed from a lurker at the threshold to a prospective sharer of the feast.' (Bloom 1971: 207) Clearly, in this dialogue there are intermingling elements of wandering prophets, penance, enchantment, and the comparison between the suffering and death witnessed by the Mariner and the joy and fecundity the marriage feast intends to celebrate.

It does the poem a disservice to dissolve these multiple engaging elements into a simple answer, yet there may be an additional layer of meaning if the text is understood to be the testimony of a trauma. The narrator may stop the guest for no reason greater than that 'he cannot choose but hear', in other words, the Mariner stops the person who appears most likely to listen. Narratives of recollected trauma frequently note the enormous value placed by survivors of outrages on the simple act of being listened to, and being believed. Similarly, grotesque efforts to deny that catharsis—of recollecting, and being believed—have been undertaken systematically, notably through denial of the Jewish Shoah. As Judith Berman notes, 'Holocaust denial literature is an attack on survivors' memories and hence on their identities, and was the catalyst behind the decision of many to speak publically about their personal experiences of the Holocaust. They did so spontaneously, with no direction or cajoling.' (Berman 2001: 73) The wedding guest, in this sense, meets exactly those criteria trauma survivors most need—he is repeatedly noted as being unable to move away or divert his attention, and he never demonstrates any doubt or incredulity, except in the implied fear he displays when the Mariner needs to assure him, 'This body dropt not down.' (Coleridge 1834: 231) If the Mariner's experience is indeed traumatic, as it certainly appears to be, being listened to may be postulated as part of his attempt to gain understanding of what he has endured.

In this sense, the very randomness and apparently undiscoverable cause why the Mariner should choose this specific auditor becomes less pressing. The point of connection here is not specifically between two individuals preordained to interact, but between one man with a traumatic event that requires narration to an attentive listener, and a listener—any listener, willing to accept the truth of the story being related—who finds that listening compelling. This answer inverts the common phrasing of the difficulty: instead of asking why this specific auditor must listen to the Mariner, we may note that the wedding guest answers that question simply by listening throughout the poem: by his presence, attentiveness, and willingness both to listen and to believe.

This leads us to the second question addressed by the paper, which relates to the peculiar inactivity of the Mariner in his narrative, or what Bloom has called 'the extraordinary passivity of the Mariner.' (Bloom 1971: 209) With the general exception of shooting the albatross, the Mariner is a subject acted upon by fate,

not actively shaping his fate. Part of this is an enactment of his own recognition that forces more powerful than his own require his self-control (i.e., he must not kill wantonly lest a punishment be imposed upon him). Yet it is certainly true that most of his 'penance' is misery that befalls him, and his crew, without him either acting or, apparently, learning much. Even his crucial, emancipatory blessing is 'unaware.'

The Mariner's guilt is indisputable, but his role in his later suffering is worth investigation. If we regard his punishment not as a lesson well earned and later learned, but instead as a traumatic event that he may not even have understood fully, it gains in clarity. The telling of the narration may not be an attempt to convince his auditors of something they need to hear, but an attempt to gain perspective on his own experiences. His one decisive action, that of killing the albatross, is wild and unclearly motivated; he and his crew pay an astonishing price. Much of the difficulty in 'The Rime of the Ancient Mariner' arises from attempting to reconcile the extremity of suffering imposed upon the Mariner with his relatively minor sin and its evidently unpremeditated nature. Yet if part of the narrative's purpose is to demonstrate the sheer trauma of the experience, the testimony may seem slightly incoherent precisely because the narrator (the Mariner) himself is uncertain how the punishment relates to the crime. This discontinuity between an apparently casual transgression, and the subsequent massacre of the transgressors' colleagues, is difficult to comprehend precisely because the narrator too cannot fully understand what he has experienced.

This brings us to the notable shift in sensory evocation throughout the poem. Early on, multiple senses are suggested. For example, when the Ancient Mariner and his crew first sail into the storm before the Antarctic waters, the primary sense is sound, with some visual clues. This approach seems designed to align itself with the main experience the wedding guest has preceding the mention of the storm; he hears the music and the minstrelsy, in other words, pleasant aural experiences, combined with the sight of the bride's beauty, and the heads of the musicians bobbing in time:

The Wedding-Guest here beat his breast,  
For he heard the loud bassoon,  
The bride hath paced into the hall,  
Red as a rose is she;  
Nodding their heads before her goes  
The merry minstrelsy.  
The Wedding-Guest he beat his brest,  
Yet he cannot choose but hear;  
And thus spake on that ancient man,  
The bright-eyed Mariner.

(Coleridge 1834:31-40)

The images include multiple senses because the wedding guest is still in the rational world of his experience. In Part IV, however, where there is only penance and suffering, the Mariner suffers his greatest agonies and the images are almost exclusively visual. This is natural; Coleridge emphasizes the Mariner's isolation by indicating that he no longer has anyone with whom to speak or to whom he might listen. Yet the prevalence of visual images and eye actions is striking:

I looked upon the rotting sea,  
And drew my eyes away;  
I looked upon the rotting deck,  
And there the dead men lay.  
I looked to heaven, and tried to pray;  
But or ever a prayer had gusht,  
A wicked whisper came, and made  
My heart as dry as dust.  
I closed my lids, and kept them close,  
And the balls like pulses beat;  
For the sky and the sea, and the sea and the sky  
Lay dead like a load on my weary eye,  
And the dead were at my feet.  
The cold sweat melted from their limbs,  
Nor rot nor reek did they:  
The look with which they looked on me  
Had never passed away.  
An orphan's curse would drag to hell  
A spirit from on high;  
But oh! more terrible than that  
Is the curse in a dead man's eye!  
Seven days, seven nights, I saw that curse,  
And yet I could not die.

(Coleridge 1834: 240-262)

It is notable that, at this crisis of the poem, when the Mariner is cursed and alone, the images are almost purely visual. He has nothing to hear, nothing to taste, nothing to touch—everything around him is dead, by his action, and he is condemned by his shipmates, specifically, by their eyes. This condition finally changes when, again, he sees his surroundings:

I watched the water snakes...  
I watched their rich attire...  
O happy living things! no tongue  
Their beauty might declare:  
A spring of love gushed from my heart,  
And I blessed them unaware

(Coleridge 1834: 272, 278, 282-285)

This seems crucial. At the moment of apparently complete misery, he is again presented with a visual image and, here, redemption cannot be obtained through speech ('no tongue their beauty might declare'), and instead he is saved by an 'unaware' blessing. He has been unable to pray, and only this unaware expostulation of blessing saves him.

The general observation need not be belabored. The proposition advanced here is that Coleridge very cleverly employs multiple sense images during the period of normal existence (the wedding guest listening to music from the feast, the minstrelsy and the bassoon; the touch of the Mariner's hand; etc.), but then shifts to almost completely visual images at the moment of greatest stress and trauma. In essence, the Mariner is literally becoming an eyewitness to his suffering. His visual sense is all that remains to him, and he cannot act, thus lapses into a passivity that is only observing. Where before he had the power to act, and to hear, and to speak, at the moment of greatest crisis and suffering he is reduced to a passive observational role, much as those who have endured substantial assaults on their identities (as, for example, depicted in Elie Wiesel's concentration camp, or Aleksandr Solzhenitsyn's GULAG) note that the sense of agency for oneself is almost completely stripped away. At the point of absolute extremity and suffering, the most that one can possibly accomplish is to watch, and to commit to memory, and later to relate what one has seen. Towards the end of this period of supernatural suffering, in one of the final moments of horror between death-in-life and death, the dead men make a groaning sound but then, again, we focus on eyes, and seeing 'those dead men rise.' The narration then moves back towards auditory symbols, notably the revivifying effect of sound:

Sometimes all the little birds that are,  
How they seemed to fill the sea and air  
With their sweet jargoning!  
And now 'twas like all instruments,  
Now like a lonely flute;  
And now it is an angel's song,  
That makes the heavens be mute.  
It ceased; yet still the sails made on  
A pleasant noise till noon,  
A noise like of a hidden brook  
In the leafy month of June,  
That to the sleeping woods all night  
Singeth a quiet tune.

(Coleridge 1834: 360-372)

He is now returned to the world, and his senses flood back with new impressions. More importantly, he can speak, and soon becomes compelled to speak. This is consistent with what has been observed by Elaine Scarry: 'one of two things is true of pain. Either it remains inarticulate or else the moment it first

becomes articulate it silences all else.’ (Scarry 1985: 60) Although this leads to speculations somewhat beyond the scope of the poem, it is at least coherent with the Mariner as he is portrayed to note that he does not appear to have any other subject of conversation, after being overwhelmed by this shattering experience. It is difficult to imagine the Mariner and the wedding guest proceeding on to a casual conversation about politics or sport. The Mariner’s experience has become the totality of his conversation.

If we thus conceive of him as an eyewitness, reduced by traumatic suffering to an essentially passive observational role, then his return to life should be accompanied by a relation of his experience, and the potential passing on of a message. At first, this fails: his attempt to be shriven by the old hermit does not appear to involve explaining his sins, as in a traditional confession. Instead

    this frame of mine was wrenched  
    With a woful agony,  
    Which forced be to begin my tale;  
    And then it left me free.  
    Since then, at an uncertain hour,  
    That agony returns:  
    And till my ghastly tale is told,  
    This heart within me burns.

    I pass, like night, from land to land;  
    I have strange power of speech;  
    That moment that his face I see,  
    I know the man that must hear me:  
    To him my tale I teach.  
    What loud uproar bursts from that door!  
    The wedding-guests are there:  
    But in the garden-bower the bride  
    And bride-maids singing are:  
    And hark the little vesper bell,  
    Which biddeth me to prayer!

    (Coleridge 1834: 578-596)

Thus, the Ancient Mariner neatly ties his compulsion to tell the story with the imperative stopping of the wedding guest at the outset of the poem. The imagery is again that of perhaps not peace, but of confused impulsion. He must tell his story, which is a speech act, but only after recognizing the person he must teach ‘that moment that his face I see.’ It has long been the favored interpretation of the poem to suggest that the Mariner is driven to teach his lesson, as explained by Richard Holmes: it is the Mariner’s task ‘to make other people share everything he has undergone and learned through suffering. His tale to teach, by a constantly repeated act of the imagination.’ (Holmes 1991: 96) Yet it remains to explain



whether or not the Mariner demonstrates sufficient knowledge of his experience to specifically 'teach' his experience.

This poem of such magnificent fantasy and nightmarish oddity concludes with an inadequately evidenced lesson: 'He prayeth well who loveth well/Both man and bird and beast.' (Coleridge 1834: 612-613) One may wonder in what way this is supported by the poem, and why even the grammar is shaky (*both* man and bird and beast?). The lesson is not wholly coherent with the experience. Immediately one asks: pray to whom? As Patrick Keane has observed, 'The forces at work seem remorseless but arbitrary, even haphazard: rather than a harmonious universe presided over by a loving God, we do seem to be in a "nightmare world" in which supernatural retribution is weird and unpredictable—at best capricious, at worst malicious.' (Keane 1994: 322-323) Even if one postulates a comprehensible God, the poem gives little if any evidence of prayer being efficacious, nor of any clear preference of a divine being for the fauna that live on the earth. The deity of the poem loves 'man' so little that two hundred guiltless men die because of the crime of the one man who survives. The Mariner too seems to learn nothing that moves him towards the lesson of the poem; he shows no particular love for the albatross before or after his experience. The essential lesson of the poem is unsupported by what the poem relates. Moreover, it does not appear to have any demonstrable relevance to this particular auditor. If he is being taught this story—and the verb used by the Mariner is 'teach'—it is debatable whether or not the evidence is compelling to support the appositeness of this lesson to the otherwise unremarkable wedding guest.

Yet if we suppose that the experiences of killing the albatross, the punishment of the Mariner, the death of his crewmates, and the supernatural voyage with the risen corpses manning the ship, form a collective trauma beyond the Mariner's full comprehension, we begin to glimpse a cause of why the lesson is so absurdly simplistic. The Mariner in fact is groping towards understanding, and attempting to comprehend his suffering, yet does not fully understand it. Instead of teaching a lucid lesson about fate and guilt, he relates a powerful tale of suffering without drawing a clear conclusion. This suggests that he does not fully understand what has happened to him, nor what it was intended (if anything) to teach him. If the poem is intended to relay a clear message that is supported by the events it relates, it fails; but if one conceives of the Mariner as not fully understanding the trauma that he has suffered, his guess at what it means places the message into context. He believes that this had some purpose, and his conclusion is that he is expected to learn that 'he prayeth well wholoveth well/both man and bird and beast.' But it may be that this trauma, like so many in historical memory, is not structured, has no clear lesson or purpose, and can only be understood by recounting the experience, and passing on the memory.

Primo Levi, who survived Auschwitz, gave enormous amounts of his post-liberation thought to the attempt to remember what he experienced, and to how

one may relate the incomprehensible that has, nevertheless, been experienced. His view was that simplification was unavoidable: 'Have we—we who have returned—been able to understand and make others understand our experience? What we commonly mean by "understand" coincides with "simplify": without a profound simplification the world around us would be an infinite, undefined tangle that would defy our ability to orient ourselves and decide upon our actions.' (Levi 1989: 36) In a manner perhaps analagous, the Ancient Mariner's impulsion—an almost physical wrenching that drives him to tell his story—is an irresistible reaction to incomprehensible trauma, which cannot be resisted, even if it is recognized as being simplified or, perhaps, even compromised by the failings of comprehension and memory. Yet the story of trauma remembered must be told, at whatever cost, which may account for Levi's fascination with the character of the Mariner, and for the fact that the epigraph of his collection of essays about the Shoah and its understanding comes from 'The Rime of the Ancient Mariner':

Since then, at an uncertain hour  
That agony returns,  
And till my ghastly tale is told  
This heart within me burns.

(Levi 1989: Epigraph)

#### **BIBLIOGRAPHY:**

(Following traditional practice in Coleridge studies, this paper makes line references to the textual version being cited, then the line number, thus for example: Coleridge 1834: 255.)

Ashton, Rosemary. *The Life of Samuel Taylor Coleridge—A Critical Biography*. Oxford: Blackwell. 1996.

Berman, Judith. *Holocaust Museums in Australia: The Impact of Holocaust Denial and the Role of Survivors*. Journal of Holocaust Education. Vol. 10, Issue 1. Summer, 2001.

Bloom, Harold. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. Ithaca and London: Cornell University Press. 1971.

Keane, Patrick J. *Coleridge's Submerged Politics: The Ancient Mariner and Robinson Crusoe*. Columbia and London: University of Missouri Press. 1994.

Levi, Primo. *The Drowned and the Saved*. New York: Vintage International. 1989.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press. 1985.

**OLENA GUSIEVA**

*Ukraine, Mariupol  
Mariupol State University*

### **Nostalgic and “Utopian” Symbols of Romanticism**

The early Romanticism is like two-faced god: it simultaneously looks into the past and into the future. Melodies of spring, as well as melancholic tunes of autumn, become echoic symbols of romantic poetry. Their coloristic symbolism is composed of natural tones, mostly golden and blue. Its conditional space includes imaginary world – the enchanting country of Utopia. The utopian flow will preserve the nostalgic motifs of early romanticism (disappointment, melancholy) and, on the other hand, it will become an expression of “optimistic hope”. A romantic utopia, with her search for the “ideal truth”, will revive both in medieval and planetary fantasy.

*Key words: romanticism, symbols of sunset and dream, romantic utopia, utopian flow*

**Е. И. ГУСЕВА**

*Украина, Мариуполь  
Мариупольский государственный университет*

### **Ностальгическое и «утопическое» в поэтических символах романтизма**

Литература романтизма подобна двуликим богам: решительно отводя взгляд от настоящего, она одновременно смотрит в прошлое и в будущее. Отрицанием настоящего, отказом от дня сегодняшнего обусловлена двойственность чувств романтического героя. Поэта-романтика со времен Перси Биши Шелли отличает «вдохновенный и меланхолический дух», состояние «радостного экстаза и задумчивого отчаяния». А. Гамильтон-Томпсон в предисловии к сборнику «Английские поэты-романтики. Перси Биши Шелли» так отзываясь о поэзии Шелли: “his verse, responsive to the influence of every mood, trembles and sighs with alternating despondency and hope” – «его стих, чуткий к влиянию любого настроения, трепещет и вздыхает с переменным унынием и надеждой» (Hamilton Thompson 1915: XXVII). Подобную оценку И. А. Тертерян дает всему направлению романтизма: «Образная мысль в поэзии романтиков движется меж двух противоположностей: бренность и вечность, настоящее и прошлое, текущее

и неподвижное, видимое и невидимое, шум города и шум моря, высоты и низины, парение и падение – таких оппозиций романтическая поэзия создала множество» (Тертерян 1989: 27).

Романтический пафос отрицания воплощается в контрастных образах – интонационных и цветовых, временных и условно-пространственных. Условное пространство романтизма включает в себя воображаемые миры, в которых гармония чувств так же достижима, как красота природы. Мелодии весны и любви, так же как и меланхолические напевы осени, – равноправные эхоические символы романтической поэзии. Ее колористическая символика komponуется сочетанием природных тонов, преимущественно золотого (цвет огня) и синего (цвет неба).

Меланхолические напевы романтизма – это мелодии особого времени, а именно осени и заката, тех мгновений и часов жизни, когда все вокруг почти статично, когда дремлющее время укрощает бунтарский дух. Такова тональность стихотворений Перси Биши Шелли «Летний вечер на кладбище», «Вечер» (Evening (Ponte al mare, Pisa)) и Николоза Бараташвили «Сумерки на Мтацминде». В «Летнем вечере на кладбище» Шелли царит согласие Безмолвия и Сумерек:

*Silence and Twilight, unbeloved of men,  
Creep hand in hand from yon obscurest glen.*

*Ночь заслонила косами своими  
Объятые истомой очи дня.  
Туда, где скоро в тьму сольются,  
Безмолвие и Сумерки крадутся.*  
(Шелли 2017: 55)

Свет, звук и движение в согласии отвечают чарам гаснущего дня своей собственной тайной:

*Light, sound, and motion, own the potent sway,  
Responding to the charm with its own mystery.*

В поэтических сумерках движение и покой, отрицание и утверждение сменяют друг друга, не соперничая, а переключаясь:

*The winds are still, or the dry church-tower grass  
Knows not their gentle motions as they pass.*  
*Затихли ветры, и трава безмолвна  
На кладбище у церкви, мраком полной.*  
(Шелли 2017: 55)

Тот же образ укрощенного ветра, вечернего бриза, задает атмосферу летнего сна в стихотворении Шелли «Вечер»:

*The sun is set;  
... And evening's breath, wandering here and there  
Over the quivering surface of the stream,  
Wakes not one ripple from its summer dream.*  
(Шелли 2017: 4203)

*Дыханье вечера, бродя вперёд, назад,  
Слегка реки уснувшей морицит гладь,  
Но не мешает ей в тиши дремать.*  
(Шелли 2007)

В «Вечере» Шелли та же статичность, усиленная образом-оксимороном неподвижно беспокойного города:

*... Within the surface of the fleeting river  
The wrinkled image of the city lay,  
**Immovably unquiet,**  
You, being changed, will find it then as now.*  
(Шелли 2017: 4203)

Согласием света, звука и чувства отмечена и поэзия младшего современника Шелли грузинского поэта Николоза Бараташвили. Его стихи отмечены такими приемами поэтического мышления как олицетворение, параллелизм в представлении человека и природы. В «Сумерках на Мтацминде» это даже не параллелизм двух миров, а их слияние. В переводе Б. Пастернака состояние природы и лирического героя передано в одних и тех же символах – заката, ночи и сумерек:

*Когда на сердце ночь, меня к закату тянет.  
Он сумеркам души сочувствующий знак.*  
(Бараташвили 2016: 25)

Зримая примета романтической поэтики – прием олицетворения:

*და წყნარს საღამოს, ვით მეგობარს, შემოვეტრფოდი,  
რომ ჩემებრ იგიც იყო მწუხარ და სევდიანი!*  
(Бараташвили 2017)

Мне вечер был живым изображеньем друга.  
Он был как я. Он был покинут и один.

Олицетворение усилено таким поэтическим приемом, как апострофа – прямым обращением лирического героя к горе Мтацминда.

*ჰოი, მთაწმინდავ, მთაო წმინდავ,  
ადგილნი შენნი დამაფიქრველნი, ვერანანი და უდაბურნი.*

Люблю твои места в росистый час заката,  
Священная гора...  
Я отдыхал среди рощ твоих и луговин.  
(Бараташвили 2016: 25)

Согласие человека и природы у Н. Бараташвили сопоставимо лишь с тем, как откликаются чувства лирического героя на музыку, поэзию, песню:

*ბმა საკრავისა, ხელ ნარნარისა, სულს განახარებს;*  
*და მშვენიერის ენა ამიშლის გულისა ჭირებს!*  
(Бараташвили 2017)

Красота и гармония, воплощенные в звуках музыкального инструмента и человеческого голоса, вселяют надежду: *«звук напевный, звук протяжный душу обновит»*.

Показательно, что в переводах поэтов-романтиков русскими поэтами и переводчиками контрастность образов усиливается. И в переводах стихов английского поэта, и у переводчиков Бараташвили акцент часто смещается в сторону героического романтизма. Вот заключительные строки стихотворения Шелли «Вечер» в переводе К. Д. Бальмонта:

*Небесный свод печалью омрачился.*  
*Но там в лазури, нежной, как вода,*  
*Горит меж туч вечерняя звезда.*  
(Шелли 1907: 218)

И в переводе Вячеслава Чистякова:

*Уже полнеба туча поглотила,*  
*Горою поднимается она;*  
*Но есть еще участок голубой,*  
*Сверкающий вечернею звездой.*  
(Шелли 2011)

Однако этого противопоставления нет у самого Шелли:

*And over it a space of watery blue,*  
*Which the keen evening star is shining through.*  
(Шелли 2017: 4203)

Точно так же смещены акценты у Б. Пастернака, в его переводе последних строк стихотворения Н. Бараташвили:

*მწუხრი გულისა – სევდა გულისა – ნუგეშსა ამას შენგან მიიღებს,*  
*რომ გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის განანათლებს!*  
(Бараташвили 2017)

*Он говорит: «Не плачь. За ночью день настанет.  
И солнце вновь взойдет. И свет разгонит мрак.  
(Бараташвили 2016: 25)*

Намеренно или непроизвольно переводчики изменяют исходный образ, придавая ему протестный, бунтарский характер. Однако вполне вероятно, что усиливая лексическую экспрессию (*evening – мрак*), вводя противительные и уступительные конструкции, переводчики лишь эксплицируют скрытую в подтексте тоску по идеалу и пробуждающийся, как утро, протест лирического героя.

Две ипостаси романтического героя представлены у Шелли в образах Юлиана и Маддало (поэма «Юлиан и Маддало»). Юлиана веселит ощущение свободы, рождаемое безлюдной местностью и простором океана:

*And from the waves sound like delight broke forth  
Harmonizing with solitude, and sent  
Into our hearts aërial merriment.  
(Hamilton Thompson 1915: 17)*

Лирический герой Шелли говорит «об удовольствии верить в то, что мы видим», его восхищает красота заката, когда на землю нисходит сияние небес:

*How beautiful is sunset, when the glow  
Of Heaven descends upon a land like thee*

Маддало обращает внимание Юлиана на колокольню: в назначенный час ее колокол собирает несчастных на вечернюю молитву, а для самого Маддало именно этот скорбный звон является символом того, что видится Юлиану Вечным и Божественным.

*“And such”, he cried, “is our mortality;  
And this must be the emblem and the sign  
Of what should be eternal and divine!”  
(Hamilton Thompson 1915: 17)*

Радость одного омрачена скептицизмом другого, а звук колокола, собирающего душевнобольных на вечерню, заставляет усомниться в истинности красоты и свободы.

Ностальгические мотивы и мотивы упадка, противостоящие романтической надежде, коррелируют с поэтикой сумерек и заката. А. Гамильтон-Томпсон отмечает, что для Шелли, “grief is merely the natural consequence of the decay of beauty that cannot last” /«печаль – просто естественное следствие распада красоты, которая не может продлиться»/ (Hamilton Thompson 1915: XXV).

Вечер, ночь – состояние природы, когда бодрствует сумеречное сознание поэта, рождая полумысль-получувство. На этом временном фоне разворачивается вечная тема быстротечности жизни и, как следствие, ее бренности. Шаги осени и тоска по уходящей красоте сплетены и в «Осеннем ветре у меня в саду» Н. Бараташвили, и в его же стихотворении «Соловей и роза»: «Я не ведал, что подвиг рожденья тяжел И что всё, что цветет, отцветет и увянет» (Бараташвили 2016: 25).

Теме смерти в романтической поэзии также отведено свое место и время – у Шелли это «Летний вечер на кладбище»:

*Затихли ветры, и трава безмолвна  
На кладбище у церкви, мраком полной.  
(Шелли, 2017: 55)*

У Перси Биши Шелли, как и у других поэтов-романтиков, описание феномена смерти опосредовано: здесь смерть – сон, и именно вечер, сумерки, безмятежная ночь позволяют мыслить смерть в терминах сна. В «Летнем вечере на кладбище» доминирует мотив спокойствия:

*Thus solemnized and softened, death is mild  
And terrorless as this serenest night.*

*И всё прониклось цельной красотой,  
И смерть сама, как эта ночь, нежна  
(Шелли 2017: 55)*

Вечерний покой, безмятежная ночь, сумеречные ощущения героя («half sense half thought») составляют основу нетрагедийности образа смерти у Шелли. Символична проекция образа ночи, за которой неизбежно следует рассвет, на «бездыханный сон»:

*Here could I hope, like some enquiring child  
Sporting on graves, that death did hide from human sight  
Sweet secrets, or beside its breathless sleep  
That loveliest dreams perpetual watch did keep.  
(Шелли 2017: 55)*

Неизбежность рассвета рождает надежду разгадать тайну вечности:

*И верю я, как мальчик, увлеченный  
Игрою средь могил, что их покой  
О тайне величавой нам не скажет,  
Что лучшие из снов у ней на страже  
(Шелли 2017: 55)*

Иногда у переводчика эта надежда выражена даже более отчетливо, чем у самого автора «Летнего вечера на кладбище»:



*Здесь мне легко уверовать душою,  
Что тьма загробная желанных тайн полна,  
Что рядом с смертью, спящей без движенья,  
Трепещут несказанные виденья.*

(Шелли 1907: 23 –24)

Надежда то оживает, то подвергается сомнению поэтами-романтиками, как, например, в «Сумерках на Мтацминде» Бараташвили:

*გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს,  
ზენართ სამყოფთ, რომ დაშთოს ის ამოუგბა...  
მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს!*  
(Бараташвили 2017)

*Но смертным нет пути за видимые грани...  
И промысла небес они не познают.*  
(Бараташвили, 2016: 25)

Неудовлетворенность, отрицание оставляют романтикам две неравновеликие возможности – золотые сны прошлого и грезы о чарующей стране Утопии. Слово *утопия*, едва упоминаемое и еще не получившее современного значения (его, например, произносит Маддало – байронический герой Перси Биши Шелли) позднее определит одно из течений «романтизма второй волны». Утопическое течение романтизма, с одной стороны, сохраняет ведущие лирические мотивы раннего романтизма (одиночество, разочарование, меланхолия) и станет выражением «оптимистической надежды», с другой. Спектр художественных решений, как отмечает И. А. Тертерян, у романтиков также весьма широк: «от утопий, романтической иронией превращенных в художественную игру («Повелитель блох» Гофмана), до утопий, окрашенных отчаянием несбыточности (Тертерян 1989: 24).

Ежи Шацкий в работе «Утопия и традиция» делит утопии на эскапистские и героические; он полагает, что в рамках эскапистской утопии можно обнаружить три различных способа бегства от действительности: открывают список утопии места, за ними следуют утопии времени и утопии вневременного порядка, построенные без опоры на реальность. Шацкий отмечает своеобразие хронотопа утопий времени (ухронии): в них прошлое и будущее никак не связано с настоящим, а лишь противостоит ему. Кроме эскапистских утопий Шацкий выделяет героические утопии, которые в свою очередь делит на утопии ордена, в основе которых лежит деятельность, имеющая целью совершенствовать общество в целом, и утопии политики, имеющие целью создание неких островов добра (Шацкий 1990). Образ острова становится «художественно-зримой» приметой утопического романтизма.

Идеальный мир утопического романтизма подобен разлетающейся вселенной. Вначале это была лишь далекая неведомая земля, реальная или вымышленная, или же затерянный в мировом океане остров. Таковы, например, «Остров» Олдоса Хаксли или «Остров» Робера Мерля. Основанный на реальных событиях, роман Р. Мерля повествует о том, как сложилась судьба участников мятежа на «Баунти», но в его предисловии автор признается, что отказался писать книгу как исторический роман, дав волю воображению. Поиски идеального общества уводят романтического героя сначала в иные края, а затем и в иные миры. В планетарной фантастике на смену кораблю «Баунти» приходит космический корабль, а образ острова трансформируется в образ иной планеты («Обитаемый олов» А. и Б. Стругацких).

Жанровое разнообразие романтизма – это стихи, поэма, драма, проза. Со времен поэта, написавшего в тридцать с небольшим *«Лета к суровой прозе клонят»*, поэзию, литературу в целом клонит к прозе. Клонит к прозе и романтическую утопию. Но воплощенные в поэтической форме или написанные прозой утопии времени объединяет идея совершенствования мира на рациональных и нравственных основаниях. Невозможность переписать черновик истории на белом приводит к мысли о необходимости «начать с начала». Романтическое фэнтези сохраняет обязательное условие бегства от реального мира – жить в изоляции, не подвергаясь влиянию земного мироустройства. Литература фэнтези наследует и двунаправленность романтизма – обращенность в прошлое и в будущее. Таков фантастический мир рассказа Френка Рассела «И не осталось никого» («*And Then There Were None*»). Рассказ отличает романтическое «сочетание не сочетаемого» – идеального мироустройства будущего с архаическим способом производства и натуральным обменом, характерным для далекого человеческого прошлого (Russell 2000). Интересны интерпретации рассказа, в том числе и читательские. Космическую колонию Рассела одни воспринимают как анархическое сообщество, воплотившее идеи Кропоткина и «отрицающее государственную иерархию с его обязательным атрибутом – властью денег». Другие видят в ней воплощенный гандианский принцип неприсоединения к автократии («*the Gandhian principle of non-cooperation to an autocratic authority*»). Третьи, обобщая, полагают, что романтическая утопия неизбежно уходит в детскую литературу.

Рассуждая о современном содержании понятия «утопия», следует оговориться: оно, скорее, не современное, а традиционное. Значение слова, производного от древнегреческого ‘место, которого нет’, а также от романа «Утопия» Томаса Мора, претерпевает изменения на наших глазах. Можно сказать, что в современном литературном дискурсе понятие «утопия» фактически заменяет собой утратившее доверие слово-понятие *идеал*.

При таком подходе весь романтизм выглядит утопическим течением: «Жизнетворчество было проявлением утопизма, имманентно присущего всему романтизму. Романтизм создал грандиозную и многообразную утопию – утопию красоты, утопию личной активности и самодостаточности суверенной личности, утопию национального единства, утопию человека и природы, утопию идеальной революции» (Тертерян 1989: 24).

Считается, что для становления утопического течения в литературе раннего романтизма, а именно ухронии, существенное значение имело то, что человечество вступало в эпоху веры в прогресс. Современный культурологический и литературный подход к романтизму – это рассудочный взгляд на прошлое; надежды и идеалы романтиков воспринимаются нашими современниками как заблуждения: «*богаты мы, едва из колыбели, ошибками отцов*». Поэт-романтик начала XIX века задается вопросом: «Где есть любовь, красота и правда?», современный исследователь литературной истории воспринимает романтическую утопию как фантазию, столь же пленительную, сколь и недостижимую, и видит в антиутопии «наиболее полное соответствие истории и романтической культуры» (Вечканов ... 2009). Эволюционирует оценка как романтической утопии, так и теории прогресса, составившей основу утопического романтизма.

Написанные в разное время и разные в жанровом отношении произведения романтиков объединяет неудовлетворенность настоящим, неустанное стремление к свободе и духовному совершенству, поиски идеала, будь он в золоченых чертогах прошлого или в волшебных видениях будущего. Ежи Шацкий обращает внимание на одну из функций утопии, характерную и для утопического течения романтизма: «утопия... хочет быть предвидением будущего, грядущего мира» (Шацкий 1990: 93). Эту провидческую роль утопического романтизма наследуют планетарная фантастика и литература фэнтези. В целом же романтики дважды выступают как предтечи современных писателей-фантастов. Литература эскапизма, в которой романтическая неудовлетворенность жизнью доведена до разрыва с реальностью и безоглядного бегства от нее, продолжит конфликт реального и воображаемого миров. В литературе фэнтези – в условной, сказочной, планетарной фантастике – возродится романтическая утопия с ее поисками идеального героя и «идеальной правды».

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Бараташвили 2007:** Бараташвили Н. *Поэзия народов Кавказа в переводах Беллы Ахмадулиной*. Москва: Дедалус, 2007.

**Бараташвили 2016:** Бараташвили Н. *Грузинские романтики*. [book online]. Режим доступа: <http://www.litmir.me/br/?b=175112&p=25>

**Бараташвили 2017:** Бараташвили Н. *Стихи*. [book online] Режим доступа: <http://www.bu.org.ge/x1588?lang=geo>

**Вечканов ... 2009:** Вечканов Валерий, Коршевер Наталья, Пушнова Юлия и др. *Культурология. Учебное пособие для вузов*. Воронеж: Научная книга, 2009.

**Мерль 2017:** Мерль Робер. *Остров*. [Online] Режим доступа: <http://www.lib.ru/RAZNOE/ostrov.txt>

**Табидзе 2017:** Табидзе Г. *Луна Мтацминды*. [Online]. Режим доступа: [https://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/12082#\\_Wdn\\_qIS0Pcc](https://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/12082#_Wdn_qIS0Pcc)

**Табидзе 1975:** Табидзе Г. *Луна Мтацминды*. [Online]. Режим доступа: <http://www.vekperevoda.com/1900/index.php?file=acibulevskij.htm>

**Тертерян 1989:** Тертерян И. А. Романтизм: [Литературы Западной Европы первой половины XIX в.]. *История всемирной литературы*: в 9 т. Т. 6.

**Шацкий 1990:** Шацкий Е. *Утопия и традиция*. М., 1990.

**Шелли 1907:** Шелли Перси Биши. *Полное собрание сочинений в переводе К. Д. Бальмонта*. В 3 т. Т. 1. СПб.: Т-во «Знание», 1903–1907.

**Шелли 2011:** Шелли Перси Биши. *Вечер*. [Online]. Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2011/11/14/2666>

**Шелли 2017:** Шелли Перси Биши. *Английская поэзия*. [Online]. Режим доступа: <http://www.eng-poetry.ru/PoetE.php?PoetId=10>

**Hamilton Thompson 1915:** Hamilton Thompson A. Introduction. *English romantic poets. Percy Bysshe Shelley. Selections from the Poems of Percy Bysshe Shelley*. Cambridge: at the University Press, 1915.

**Russell 2000:** Russell Eric Frank. *And Then There Were None*. Originally published June 1951, Astounding Science Fiction, vol. XLVII, no.4 OCR & spellcheck by HarryFan, 21 August 2000.

## TEA DULARIDZE

### TAMAR TARKHNISHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

## Elements of Romanticism in Franz Grillarzer's *Sappho*

Franz Grillparzer, a distinguished Austrian writer, has attracted close scholarly attention for over a century. While some point out his preference for seclusion, thus explaining the prevalence of quietism in his works, others portray him as an active person inspired by liberal ideas.

This article aims to study Grillparzer's concept of quietness, seclusion and privacy as manifested in his tragedy *Sappho*. We will analyze classical sources about the love of Sappho and Phaon (Elian, Strabo, Ovid, Plautus), as well as innovations introduced by Grillparzer into the classical story.

This article aims to expose the internal controversy faced by Grillparzer in his quest for human harmony and serenity in this split universe.

**Key words:** Elements of Romanticism, Franz Grillarzer, Sappho, Phaon, quietism.

## **თქა დუღარქა**

### **თაღარ თარსნიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### **რომანტიზმის ელემენტები ფრანც გრილპარცერის ტრაგედიაში „საპფო“**

გამოჩენილი ავსტრიელი მწერლის, ფრანც გრილპარცერის ლიტერატურული მემკვიდრეობის კვლევა საუკუნეზე მეტია ინტენსიურად მიმდინარეობს. 1871 წლის ვურცბახის გამოკვლევებიდან მოყოლებული დრამატურგის შემოქმედება სხვადასხვა ქრილში შეისწავლებოდა – იქნებოდა ეს ლიტერატურულ-ენობრივი კუთხით, მწერლის დეტალების, მისი რელიგიური, პოლიტიკური შეხედულებების, ეთნიკური კუთვნილების თვალსაზრისით თუ სოციოლოგიური და ფსიქოანალიტიკურ კვლევათა პერსპექტივიდან. გრილპარცერის როგორც პიროვნების, ისე მისი შემოქმედების აღქმა თუ შეფასება, უმეტესწილად, ერთი უკიდურესობიდან მეორისკენ იხრებოდა. თუ ნაწილს მიაჩნდა, რომ მწერლის იდეალი განმარტოებული ცხოვრება გახლდათ და აქედან გამომდინარე ე. წ. კვიეტიზმის (სიმშვიდის, სინყნარის, მყუდროების) ფენომენს განსაკუთრებული ადგილი ეკავა მის შემოქმედებაში, სხვები თვლიდნენ, რომ გრილპარცერი არათუ მორჩილი და პასიური ფიგურა იყო, არამედ ლიბერალური იდეებით შთაგონებული აქტიური მოღვაწე, ზოგჯერ რევოლუციონერიც კი გახლდათ. განსაკუთრებით წინააღმდეგობრივი აღმოჩნდა გრილპარცერის შემოქმედების ანალიზი თავისი ეპოქის ლიტერატურულ მიმდინარეობებთან მწერლის კავშირთ-იერთობის თვალსაზრისით. მეცნიერები დღეს უკვე თანხმდებიან იმაზე, რომ ავსტრიელი დრამატურგის შემოქმედება ერთ რომელიმე ლიტერატურულ სკოლას არ მიეკუთვნება. ამასთან მკვლევარნი აღიარებენ იმასაც, რომ რომანტიკოსთა თეორეტიკულ შეხედულებებთან აშკარა დაპირისპირების მიუხედავად, გერმანულ კლასიციზმთან ერთად გრილპარცერის შემოქმედებისათვის ერთობ ნიშანდობლივია რომანტიზმის ესთეტიკისა თუ პოეტიკის რიგი შტრიხები.

ჩვენი მიზანია, გამოვიკვლიოთ, თუ როგორ გაიაზრა სიმშვიდის, განცალკევების, მყუდროების ფენომენი გრილპარცერმა ტრაგედიაში „საპფო“. გავანალიზოთ, რას მოგვითხრობდნენ ანტიკური წყაროები საპფოსა და ფაონის სიყვარულის შესახებ (ელიანე, სტრაბონი, ოვიდიუსი, პლინიუსი, პლავტუსი) და რას ემსახურებოდა მწერლის მიერ შემოტანილი ინოვაციები კლასიკური მემკვიდრეობის ამ ლეგენდა-

ში; რამდენად შეიძლება ნაწარმოების მთავარი კონფლიქტი რომანტიზმისათვის დამახასიათებელ შტრიხებად მოვიაზროთ.

იმისათვის, რომ კარგად გავიაზროთ გრილპარცერის „საპფო“, სასურველია მოკლედ თვალი გადავავლოთ საპფოს შემოქმედებას იმ რეალურ კონტექსტში, რასაც არქაული ხანის საბერძნეთი წარმოადგენდა, სიყვარულის გამოვლინებათა იმ ფორმების გათვალისწინებით, რაც ჰომეროსის შემდგომდროინდელი ბერძნებისათვის სრულიად ბუნებრივი და ორგანული აღმოჩნდა. ის ბიოგრაფოსები, რომლებიც თითქმის სრულად იცნობდნენ საპფოს პოეტურ მემკვიდრეობას, ძირითადად მისსავე ლექსებზე დაყრდნობით ახდენდნენ ამ გამორჩეული პოეტესას შესახებ ცნობების დაზუსტებას თუ რეკონსტრუქციას. მართალია, დღესაც მიმდინარეობს დავა, რა იყო მის ბიოგრაფიაში რეალური და რა ანტიკურ ავტორთა ფანტაზიისა და ინტერპრეტაციის ნაყოფი, თუმცა ერთი რამ უდავოა, რომ გადასახლებიდან დაბრუნებულმა 40 წლის საპფომ, რომელსაც ქმარი უკვე გარდაცვლილი ჰყავდა, შექმნა წარჩინებულ ქალწულთა წრე. როგორც მოგეხსენებათ, ამ გაერთიანებას ქალწულთა აღზრდა, ცხოვრებისათვის მომზადება, მშვენიერების შეცნობის საიდუმლოებასთან ზიარება და, რა თქმა უნდა, წერა-კითხვის შესწავლა ევალებოდა. რა თქმა უნდა, ჩვენს მოხსენებაში არ განვიხილავთ, თუ რით განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან სხვადასხვა გაერთიანება, იქნებოდა ეს ვაჟებისა თუ ქალწულთა წრეები არქაული პერიოდის საზოგადოებაში, მაგრამ გვინდა აქვე აღვნიშნოთ, რომ „საფოს წრეში“ აღზრდილი ქალები ცოლად მიჰყავდათ ყველაზე უფრო რჩეულ მამაკაცებს, არა მარტო ბერძნულ არეალში, არამედ სიმდიდრით განთქმულ ლიდიაშიც. მოგეხსენებათ, რომ ძვ. წ. მე-7-6 სს-ში კუნძულ ლესბოსზე, განსხვავებით სხვა პოლისებისაგან, ქალები შედარებით მეტი თავისუფლებით სარგებლობდნენ. „საფოს წრის“ წარმომადგენლები, ფაქტობრივად, მუზათა მომხიბვლელ სამყაროში იმყოფებოდნენ გამუდმებით. თითოეულს კი თავისი განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა. როგორც რ. გორდეზიანი აღნიშნავს, რომელიმე მათგანის წასვლა, განშორება თანამოაზრეთაგან, ამ ბედნიერების მომნიჭებელი ჰარმონიის ერთგვარ დარღვევას მოასწავებდა და ამდენად ერთობ მტკივნეული იყო როგორც საპფოსთვის, ასევე მისი მეგობრებისთვისაც. მაგრამ ქალწულთათვის გათხოვება ბუნებრივი მოვლენა გახლდათ და ბუნების ამ კანონს არასოდეს აღდგომია წინ პოეტი (გორდეზიანი 2014: 220). ამიტომ ჩანს მის ლექსებში განშორების დიდი ტკივილი. საპფო ირჩევდა ალტაცების ობიექტს და გარდაქმნიდა პოეზიად თავის უმძაფრეს გრძნობებს მისდამი. როგორც ნანა ტონია მიიჩნევს, საპფოს პოეტურ გენიას შეეძლო წარმოეჩინა ადამიანური სულის განცდები საოცარი უბრალოებით (ტონია 1991: 75).

მიუხედავად იმისა, რომ საპფოს სამყარო და პოლისის ჩვეულებრივი მოქალაქის სამყარო თითქოს დაშორებულია ერთმანეთისაგან, რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ პოეტებსას საერთოდ არ აღეგებს ის საკითხები, რომლებითაც მისი თანამედროვე ქალი ცხოვრობს. საპფოს ფრაგმენტებში დიდი ადგილი უჭირავს ყოფით თემატიკას, ყოველდღიური ცხოვრების სურათებს, რიტუალებს, ქორნილს. გარდა ამისა, საოცარი პოეტურობით აისახა მის შემოქმედებაში ადამიანური განცდები, მათ შორის, მარტოობის შეგრძნება, სიყვარულით გამოწვეული სიხარული, სიბერის განცდა, მეგობარ ქალწულთა უგულისყურობით გამოწვეული წუხილი, დამოკიდებულება მონინააღმდეგე ქალებისადმი და ა. შ. (ტონია 1991: 102 ...).

საპფოს გარდაცვალების შესახებ ჩვენამდე არავითარ ცნობას არ მოუღწევია. თუკი სტრაბონის, იგი მენანდროსის სიტყვას იშველიებს, ცნობას დავეყრდნობით, ლეგენდის თანახმად, საპფოს გრძნობა ამაყმა ჭაბუკმა ფაონმა უპასუხოდ დატოვა. ამის გამო ელადაში სახელგანთქმული პოეტი ქალი დაუოკებელი ვნებით შეპყრობილი კუნძულ აკარნაანის სანაპიროზე ლეკვადის კლდიდან გადაეშვა (გორდეზიანი 2014:219-220). მეცნიერები ვარაუდობენ, რომ პოეტის ბიოგრაფიის ეს ვერსია გავრცელდა მენანდროსის კომედიის შემდეგ, სადაც მან ამ სახით წარმოგვიდგინა მისი ცხოვრების დასასრული. შესაძლოა ამ ლეგენდას დასაბამი მიეცა თავად საპფოს სიმღერებიდანაც (ტონია 1991: 10). რომელმაც პოეტმა ოვიდიუსმა (ძვ. წ. 43 – ახ. წ. 17/18 წწ.) სცადა თავისი „ჰეროიდების“ მე-15 წერილში („საფოს წერილი ფაონისადმი“) რაღაცნაირად ერთმანეთთან შეეთანხმებინა არაერთი ურთიერთგამომრიცხავი ბიოგრაფიული ცნობა. წერილის მიხედვით, საპფო, რომელსაც, ჯერ ქალები უყვარდა, ბოლოს და ბოლოს, ჭაბუკ ფაონს შეიყვარებს. ველსს მიაჩნია, რომ საპფოს ამბავი მხოლოდ კომედიათა თემა იყო და მის სახელს ფაონთან კომედიოგრაფოსები აკავშირებდნენ (ველსი 1969: 33-34). ამის არგუმენტად მოჰყავს ის, რომ ფაონის სახელი არსად არ გვხვდება მის პოეზიაში. მის მოსაზრებას, რა თქმა უნდა, მონინააღმდეგეებიც ჰყავს, თუმცა ამ საკითხებზე ჩვენ არ შევჩერდებით. რა იყო გრილპარცერის მიზანი, როცა მან თავის ტრაგედიაში ამ კომედიის ფაბულა აიღო? უპირველეს ყოვლისა, დრამატურგს თავი უნდა დაეღწინა იმისაგან, რაც იყო, ასე ვთქვათ, „დაცინვის ობიექტი თუ თემა“ ანტიკური პოეტებისათვის, კერძოდ, უფროსი ქალი, რომელიც მისდევს ახალგაზრდა კაცს.

ამ ანტიკურ ლეგენდას ეფუძნება გრილპარცერის დრამა „საპფო“, რომელიც, პოლაკის აზრით, თანამედროვე დრამაა ფაბულისა და ხასი-

ათების დახატვის თვალსაზრისით (პოლაკი 1907: 60). რა აილო ანტიკურობიდან გრილპარცერმა? – უპირველეს ყოვლისა, საპფოს უპასუხო სიყვარული ფაონის მიმართ და, რაც ყველაზე დრამატულია ამ პიესაში, საპფოს გადმობტომა ლევკადის კლდიდან. გერმანელმა დრამატურგმა ტრაგედიაში ჩართო მელიტას პერსონაჟი – მონა ქალი, ახალგაზრდა ქალიშვილი, რომელიც სიცოცხლისა და ამ ქვეყნიური სიყვარულის განსახიერებაა.

პიესა იმ პეიზაჟის აღწერით იწყება, სადაც მონები ხალხს მოუხმობენ, შეეგებონ გამარჯვებულ საპფოს. ცნობილი ხდება, რომ საპფომ დაფნის გვირგვინი მოიპოვა „კეთილშობილურ“ შეჯიბრებაში მთელი საბერძნეთის წინაშე. პოეტესა ჩნდება თეთრ სამოსში გამონყობილი, რომელსაც ხელში ოქროს ლირა და თავზე გამარჯვების გვირგვინი ადგას. მის გვერდით კი უბრალოდ ჩაცმული ფაონი დგას. საპფოს აღფრთოვანებას ფასი აქვს ფაონის გამო, რომელსაც პოეტი ქალი აკეთილშობილებს თავისი სიყვარულით. საპფო წარუდგენს საზოგადოებას ახალგაზრდა ჭაბუკს, რომელიც ღირსია იყოს მათი მეგობარი. მას სჯერა, რომ ფაონი დაიმკვიდრებს ადგილს საუკეთესო მეუღლეთა შორის. „თუ მძიმე წუთებში დაგჭირდებათ მეომრის მახვილი, ორატორის სიტყვა, დამცველის საიმედო ხელი, პოეტის შთაგონება, მეგობრის სიტყვა – მაშინვე მიმართეთ ფაონს“. ფაონის კითხვაზე, თუ რით დაიმსახურა მან ეს ქება, საპფო პასუხობს, რომ სიჩუმე და სიმამაცე განუყოფელია. საპფომ „ამაყი გვირგვინი“ სიხარულის მომტანი მშობლიური კერიის გამო დათმო. მომდევნო ეპიზოდში ფაონი უამბობს, თუ როგორ ოცნებობდა იგი საპფოსთან შეხვედრაზე და როგორი წარმოდგინა იგი, სანამ შეხვდებოდა. საკმაოდ ემოციურად აღწერს, პირველად განცდილ შეგრძნებებს, გულის ცემას საპფოს დანახვაზე. მას არ აინტერესებდა გამარჯვება ოლიმპიადაზე, რადგან იცოდა, რომ მთავარი ჯილდო – საპფოს ხილვა, მიღებული ჰქონდა. პოლაკი აღნიშნავს, რომ ფაონი პოეტესაში ქალღმერთს ხედავდა, ხოლო რაც შეეხება ხორციელ ქალს, იგი მასზე ასაკოვანია და ფაონს მალე ბეზრდება (პოლაკი 1907: 62). ეს კარგად ჩანს არა მარტო I მოქმედებაში, რომელშიც თავის ემოციებს გადმოსცემს ფაონი, არამედ IV მოქმედებაშიც, სადაც ჭაბუკი ეუბნება საპფოს, რომ თავიდანვე მას ქალღმერთად მიიჩნევდა და უყვარდა ღვთაებრივი სიყვარულით. პიესის დასაწყისში საკმაოდ ბევრს მსჯელობენ საპფო და ფაონი თავიანთ ვნებებსა და გრძნობებზე. მიუხედავად იმისა, რომ იმ დროს ისინი, ფაქტობრივად, ექსტაზური გრძნობების ტყვეობაში იყვნენ, საპფო არ წყდება რეალობას და ჭაბუკის მხრიდან მოსალოდნელ გრძნობათა განელეებაზე დარდობს. აქ საკმაოდ განიცდის პოეტესა თავის ასაკს და შესთხოვს ღმერთებს, რომ ახალგაზრდას



გარეგნობა მისცენ. მაგრამ ეს შეუძლებელია და მათი ურთიერთობაც წყდება. ფაონი მელიტას პირველად შენიშნავს ზეიმზე, როდესაც მშენიერი ჭაბუკის ხილვით შეცბუნებული მონა ქალი სასმისის მიწოდებისას შიგთავსს ძირს დაღვრის. ფაონი განერიდება დღესასწაულს და მარტოობაში აძლევს თავს უფლებას გამოხატოს თავისი სევდა და მშობლების მონატრება. იგი ტკბება სიმშვიდით, რადგან იქამდე არც ნაზი ფლეიტის ხმა და არც ხალხის მხიარული შეძახილები აღწევს. იგი ბედნიერია, რომ მის სიმარტოვეს მაღალი ხეები იცავენ. გრილპარცერის ამ პიესაში თითქმის არც ერთი მთავარი პერსონაჟი არ გვხვდება, რომელიც არ ცდილობს ცოტა ხნით მაინც განერიდოს ყოველდღიურობას და თავი სიჩუმეს შეაფაროს. ვფიქრობთ, გამოქვაბული, რომელსაც განმარტოებისას თავს აფარებენ პერსონაჟები, ამის სიმბოლოა. სწორედ განმარტოებისა და სიჩუმის, ე. წ. კვიეტიზმის გამო თვლიდნენ მეცნიერები, რომ პიესაში რომანტიზმის ელემენტები ჭარბად იყო. მელიტასაც სურს საზოგადოებისაგან განმარტოება და მიდის იმ ადგილას, სადაც თავშესაფარი აქვს ნაპოვნი ფაონს. ისიც მისტირის მშობლიურ სახლთან დაშორებას. სურს, რომ ვინმეს უყვარდეს, მაგრამ „მონობის ჯაჭვი მის ხელზეა შებმული“. ღმერთებისადმი მონოდებას გაიგებს ფაონი. ჭაბუკი გამოელაპარაკება ახალგაზრდა ქალს და მეგობრობას სთავაზობს. ისინი უზიარებენ თავიანთ ნუხილს ერთმანეთს. მელიტა უამბობს, თუ როგორ დაკარგა თავისუფლება და მოხვდა საპფოსთან. მაგრამ იმასაც აღნიშნავს, რომ საპფო კარგად ექცეოდა. ვარდის ყვავილის მოწყვეტას, ფაონის ხელებში მელიტას ჩავარდნას, ფაონის კოცნას მელიტასადმი და ა. შ. რომანტიული ელემენტები შემოაქვს პიესაში. ეს სცენები საკმაოდ დიდი სიფაქიზითა და რომანტიულობითაა გადმოცემული. თავდაპირველად საპფო არაფერს ეჭვობს. მისი ეჭვიანობა მაშინ იწყება, როდესაც საკოცნელად დაიხრება და მძინარე ფაონი წარმოთქვამს მელიტას სახელს. თავად ფაონი კი ჯერ ვერ აცნობიერებს მელიტასადმი თავისი გრძნობის სიღრმეს, ისევე როგორც თავის ნამდვილ სენტიმენტებს საპფოს მიმართ. პოეტესა ქალს ემოციები უმძაფრდება მაშინ, როცა ახალგაზრდა ჭაბუკი იმ სიზმარს უყვება, რომელშიც მელიტა ნახა. ამის შემდეგ საპფო მელიტას ძებნას იწყებს. მეორე მონა ქალი აუწყებს ქალბატონს, რომ მელიტა უმეტეს დროს მარტოობაში ატარებს. საბოლოოდ საპფო დაჰკითხავს მელიტას. მისი ეჭვიანობა კულმინაციას აღწევს ისე, რომ ხმლითაც კი ემუქრება მონა ქალს. თუმცა დროულად შემოდის ფაონი. III მოქმედების მონოლოგში, სადაც საპფო უკვე დარწმუნებულია, რომ ფაონმა უღალატა, იდანამაულებს თავს ხელოვნების უარყოფის გამო. მისი აზრით, ხელოვანი არის ქურუმი და მან არ უნდა იხაროს ცხოვრებით – სწორედ

ამ თემის ეტაპობრივად განვითარება ხდება დრამაში. იმის გამო, რომ საპფო „ლიტერატურულ ამბიციებს“ მისდევდა, ის დასცილდა ჩვეულებრივ ადამიანურ ურთიერთობებს. ასეთ ადამიანს იგი მეზღვურს ადარებს. საპფო ლაპარაკობს უფსკრულზე, რომელიც ხელოვნებასა და სიცოცხლით სავსე ცხოვრებას შორის არსებობს. იმ დროს, როცა საპფოს ცხოვრებაში ლიტერატურული აყვავების, გამარჯვების უამრავი იდგა, მან ოჯახური სითბო მოინდომა. ქალმა უპირატესობა ფაონთან ერთად ცხოვრებას მიანიჭა, დათმო ყველა ამბიცია, მაგრამ ეს მარცხით დასრულდა. საპფო ამბობს, რომ ბედნიერი იყო, როცა პოეზიით ცხოვრობდა, იქამდე, სანამ ფაონმა არ გაანადგურა და არ დაარღვია მისი სიმშვიდე. მიწიერ სიხარულს იგი ზემოდან, პოეზიის სიმალღეებთან აკვირდებოდა. მთელ თავის ცხოვრებას სიმღერებს უძღვნიდა და ისინიც საპფოს „დაუჭკნობელი გაზაფხულის“ გვირგვინით აჯილდოებდნენ. უცბად ვიღაცამ უხეში ხელით ცხოვრების უდაბნოსკენ გააქანა, სადაც მხოლოდ თვითონ იყო სხივი, მაგრამ მოულოდნელად სიცარიელეში დატოვა. საპფო შეეცადა, დამტკბარიყო სიცოცხლით, თუმცა სანაცვლოდ დაკარგა სიმშვიდე, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანი იყო მისთვის. უფსკრულის თემასთან ერთად, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რომანტიზმთან მიმართებაში, აქაც გვხვდება ე. წ. კვიეტიზმის თემა. საპფო მოულოდნელად აღმოჩნდა უფსკრულის წინაშე. ტრაგედიის დასაწყისშივე საპფო მიმართავს ფაონს, რომ მან ბევრი რამ გადაიტანა, არაერთი საყვარელი ადამიანი დაკარგა, უამრავი უსიამოვნება შეხვდა ცხოვრებაში, ყველაფერს გაუძლო, მაგრამ ფაონის დაკარგვას ვეღარ გადაიტანდა. ეს თითქოს ერთგვარი შემზადება იყო დრამატურგისაგან, რომ საპფოს ტრაგედია ფაონის დაკარგვით შეიძლებოდა გათამაშებულიყო. იმის ალბათობა, რომ ეს მოხდებოდა, როგორც აღვნიშნეთ, თავად საპფოს იმ სიტყვებიდანაც ჩანს, როდესაც თავისი ასაკის გამო დარდობს. განსაკუთრებით უმძაფრდება სიბრაზე და სიფიცხე, როცა მელიტას ასაკს იგებს. მონა ქალი სულ რაღაც 16 წლისაა, ხოლო საპფო საკმაოდ უფროსია მასზე. იგი მისტიკის თავის წლებს, წარსულს, რაც რომანტიზმის კიდევ ერთ-ერთ ელემენტად შეიძლება მოვიხაროთ. მთელი IV მოქმედება საპფოს ვნებების გადმოცემაა. გრილპარცერი საპფოს ტრაგედიის ახსნას ისევ მისი ხასიათიდან გამომდინარე ცდილობს. საპფოს აქვს მძაფრი ვნებები და ადვილად კარგავს კონტროლს. ველსის აზრით, ეს შემოქმედის ხასიათია (ველსი 1969:33-34). პიესაში დეტალურადაა აღწერილი, თუ როგორ იჯდა ღრმად ჩაფიქრებული და გარინდული საპფო. შემდეგ კი იწყება მნიშვნელოვანი მონოლოგი, რითაც, ფაქტობრივად, შესაძლოა მისი ბედიც ვინინასწარმეტყველოთ. მას უკვირს, რომ ცოცხალია და ის სიბნელე,

რომელიც მის გარშემოა, არ არის საფლავი: „ნუთუ ლამეა და მე არ ვარ საფლავი?“ იგი აცნობიერებს თავის უკონტროლო ხასიათს და ევედრება ღმერთებს, დაიცვან საკუთარი თავისაგან.

მას შემდეგ, რაც მელიტას ქიოსზე გაგზავნის გეგმა საპფოს ჩაეშლება (ეს, ფაქტობრივად, ბოლო ცდა არის, დაიბრუნოს ფაონი) და აღმოაჩინოს, რომ ფაონიც მასთან ერთად გარბის, საპფო აღიარებს, რომ მისი ხვედრი არ არის მიწიერი სიყვარულით ტკობა. იგი ჩნდება მდუმარე, გაფითრებული, როგორც ქანდაკება. საპფო ჩაცმულია ისე, როგორც I მოქმედებაშია. მას ხელთ ოქროს ლირა, ხოლო თავზე გვირგვინი ადგას. იგი უბრუნდება თითქოს იმ პოზიციას, რომელიც გამარჯვებისას ეჭირა. ფაონს, რომელიც ცდილობს მოუბოდიშოს საპფოს, ეუბნება: „გეძებდი შენ, მაგრამ ვიპოვე საკუთარი თავი“. რას ნიშნავს ეს? უატესის აზრით, ხელოვანი გარკვეულწილად არის ქურუმი, მეტიც ღვთაებრივი, ვიდრე ადამიანი და ის მიხვდა, რომ ამით ღალატობდა თავის ხელოვნებას (უატესი 1972:72). ღალატობდა იმით, რომ უნდა გათხოვილიყო და ეხარა ცხოვრებით. თუმცა ეს წინააღმდეგობაშია იმ მოსაზრებასთან, რომ შემოქმედი არის არაკონტროლირებადი პიროვნება, რომელიც ვერ გაართმევს თავს ცხოვრებას თავისი ვნებების გამო. საპფო თავის ბოლო სიტყვაში არც ჭაბუკს და არც მელიტას აღარ ადანაშაულებს. პირიქით, მათი მეშვეობით გააცნობიერა, რომ ცოცხალი ვერ შეძლებდა ეკონტროლებინა თავისი ვნებანი. სიკვდილის წინ იგი თავისთან უხმობს მათ და უდასტურებს სიყვარულს. შემდეგ კი ღმერთებს მადლობას უხდის იმ ნიჭისთვის, რომელიც პოეტსას მიჰმადლეს და შესთხოვს ამ ქვეყნიდან წაყვანას. საპფო გაბრწყინებული სახით გარბის საკურთხევლისაკენ და კლდიდან ხტება.

ველსმა თავის გამოკვლევაში დასვა კითხვა, თუ რატომ მოიკლა თავი საპფომ, ნუთუ არ არსებობდა სხვა გამოსავალი და შეეცადა ეს საკითხი დაწვრილებით განეხილა. რა იყო მიზეზი თვითმკვლელობისა: უპირველეს ყოვლისა, საპფოს, როგორც შემოქმედის ხასიათი – ვნებები და უკონტროლო ემოციები; 2) უფსკრულის თემა, რომელიც მეცნიერმა კიდევ 2 ნაწილად დაჰყო: ა) ასაკი და მსოფლალქმის სიმწარე და ბ) ხელოვნება, რომელიც კონფლიქტშია ადამიანურ სიტბოსთან და ჩვენ დავამატებდით – რეალობასთან; 3) სიმშვიდის, ე. წ. კვიეტიზმის თემა; და 4) ხელოვანი არის ქურუმი და არ უნდა იხაროს ცხოვრებით (ველსი 1969:44-46). თავად გრილპარცერი აღნიშნავდა, რომ საპფოს ტრაგედია გამომდინარეობდა იქიდან, რომ ის იყო ხელოვანი, თუმცა მეორე მხრივ, იმასაც ამბობდა, რომ ტრაგედია საპფოს ხასიათმა გამოიწვია.

ჩვენ შევეცადეთ გრილპარცერის „საპფოში“ წარმოგვედგინა ის ელემენტები, რომლებიც შეიძლება რომანტიზმის პოეტიკის ფარგლებში

მოვიაზროთ. ზემოთ ჩამოთვლილ ველსის სქემაში განსაკუთრებით განმარტოების, სიჩუმის, ე. წ. კვიეტიზმის თემა მიესადაგება რომანტიზმს. გარდა ამისა, აღსანიშნავია, რომ მთავარი კონფლიქტი პიესაში იქმნება ხელოვნებასა და ცხოვრებით ტკობას შორის. ერთ მხარეს პოეტესა ქალია, რომელიც ადვილად გამოდის წყობიდან რისხვისა და ეჭვიანობის გამო, ხოლო ამის საპირისპიროდ ფაონი და მელიტა დგანან, რომლებიც სიცოცხლის რეპრეზენტატორებად არიან წარმოჩენილნი.

ამრიგად, ტრაგედიაში სახეზეა ორი სამყარო – ერთი აქტიური ცხოვრებით, ყოველდღიური ორომტრიალითა და მძაფრი ადამიანური ვნებებით და მეორე სამყარო – ცხოვრების „მჭვრეტელობით“ ნირითა და კვიეტიზმის იდეალით. ამ სამყაროთა შორის გადაულახავი უფსკრულია და მაღალ ხელოვნებასთან ზიარება უცილობლად მოითხოვს დიდ მსხვერპლს – ადამიანური ურთიერთობის, სიყვარულის დათმობას. ჩვენ შევეცადეთ გამოგვეკვლია სწორედ ის შინაგანი წინააღმდეგობები, რომლებიც დახვდა გრილპარცერს ამ გახლეჩილ სამყაროში ადამიანისათვის ჰარმონიისა და სიმშვიდის ძიების გზაზე.

#### **დამონეშვანი:**

**გორდეზიანი 2014:** გორდეზიანი რ. *ბერძნული ლიტერატურა. ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2014.

**ველსი 1969:** Wells G. A. *The Plays of Grillparzer*. London: Pergamon Press, 1969.

**ვურცბახი 1871:** Würzbach C. *Franz Grillparzer*. Wien, 1871.

**პოლაკი 1907:** Pollak G. *Franz Grillparzer and the Austrian Drama*. New York, 1907.

**უატისი 1972:** Yates W. E. *Grillparzer: A Critical Introduction*. Cambridge, 1972.

**საფო 1968:** Sappho, Griechisch und deutsch herausgegeben von Max Treu, München, 1968.

**ტონია 1991:** ტონია ნ. *საფოს პოეტური სამყარო*. თბილისი: გამომცემლობა „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 1991.

**SVETLANA YEVTUSHENKO**

*Ukraine, Kiev*

*Borys Grinchenko Kiev University*

**Romantic Code in Postcolonial Texts  
(based on the novel by John Maxwell Coetzee “Disgrace”)**

The article explores the interpretation of the creative heritage of romantic poets by the postcolonial author John Maxwell Coetzee. The South African writer uses the landmark works of the English romantics (Wordsworth, Byron) as a kind of guide / «key» to the penetration and deciphering of the complex realities of modernity in the novel «Infamy». The key turning points of the main character of the novel (encroachment, scandal, bad words) turn out to be a mirror image of the life and work of romantic poets. English romanticism is an important element of the novel «Infamy». He helps to build the plot structure of the work and allows to penetrate into the contradictory essence of modern man.

**Key words:** decolonization, postcolonial, romanticism, Wordsworth, Byron.

**С.О. ЕВТУШЕНКО**

*Украина, Киев*

*Киевский университет имени Бориса Гринченко*

**Романтический код в постколониальных текстах  
(на материале романа Джона Максвелла Кутзее «Бесчестье»)**

В середине XX века в большинстве колоний происходят процессы деколонизации, благодаря которым появилось большое количество независимых государств. Это в свою очередь поспособствовало изменению геополитической карты мира и привело к появлению новых правил «игры» в международном сообществе. Беспрецедентность перемен подтверждается статистическими данными: в начале XX века приблизительно 800 миллионов людей населяли колониальную территорию, после Второй Мировой войны количество уменьшилось до 3 миллионов. Деколонизация – сложный и неоднозначный феномен. Справедливо отмечают, что форму деколонизации в той или иной стране определяло взаимодействие трех аспектов: колониальная власть, ситуация в колонии и международный фактор. Несмотря на структурные отличия одинаковым оказывался результат – независимость и колониальные проблемы. Анализ неизменных негативных явлений – бедность, неравенство, внешние долги, владычество иностранного капитала, коррупция – свидетельствовали, что реальным следствием

деколонизации стала зависимость от империализма в другом виде. Несмотря на это бывшим колониям удавалось наращивать свой культурный потенциал. Парадоксальным образом имперская политика метрополий заложила своеобразный фундамент для будущего развития талантливых представителей бывших колоний. Такие «цивилизаторские» привычки как европейское образование, книги, наука, библиотеки, путешествия помогли сформировать националистическое мышление значительного числа колониальной интеллигенции и повлияли на формирование так называемых писателей-андрогинов (Б. Акунин), которые выгодно синтезировали в своем творчестве европейские, американские и национальные достижения. Среди подобных авторов достойное место занимает южноафриканский писатель Джон Максвелл Кутзее. Принадлежность к англоязычным африканерам и блестящее европейское образование позволило ему создать произведения, в которых поднимаются актуальные проблемы постколониальной жизни ЮАР, а также активно использовать наследие англоязычных авторов.

Размышляя о значении традиций в современном литературном процессе, Салман Рушди отметил, что создание нового представляет собой использование «старого» с добавлением к нему придуманных новинок. Влияние писатель обозначил как «вливание старого в новое» и в этом он видел часть ответа на вопрос «откуда в мире берется новое» (Рушди 2010: 3). Джон Кутзее в «Дневнике плохого года» отметил, что среди прочитанных современных романов и повестей за последнее время он не нашел ни одной книги, которая его действительно тронула. «За глубокими впечатлениями» он вынужден возвращаться к классикам, «к эпизодам, что в прошлые века назвали бы пробными камнями, камнями, которые пробуешь на ощупь, желая подреставрировать собственную веру в человечество, в непрерывность его истории». Ценностными и вневременными оказываются переживания гомеровских («Приам целует руки Ахиллу, умоляя вернуть тело сыну»), толстовских («утро: Петю Ростова потряхивает от возбуждения, ему не терпится вскочить на коня, а через несколько часов он погибнет») и других персонажей классических произведений. В отличие от большинства современных авторов, классики так владели пером, что любая сцена из ранее прочитанного «предстает будто впервые, сколько раз ни перечитай». Издатели современных бестселлеров нередко награждают своих авторов статусом классиков, поскольку «классик – тот, кому суждено бессмертье». Однако в большинстве случаев это не гарантирует «вечного» признания и вряд ли подобные сочинения, в отличие от классических, «откроют в тысячный, миллионный раз» (Кутзее 2011: 2).

В романе «Бесчестье» европейская классика выступает важной составной частью художественного текста. Дэвид Лури, главный персонаж романа, по профессии ученый, филолог. Неудивительно, что филология является неизменным атрибутом его существования. Образы, эпизоды, цитаты из классических произведений постоянно сопровождают раз-

мышления Лури. Они возникают в рассуждениях о счастье («Счастливы ли он? По большинству мерок – да, пожалуй что да. Впрочем, он не забывает о последнем хоре «Эдипа»: Прежде смерти не называя человека счастливым» (Кутзее 2011: 1), о старости («Пора кончать, довольно этих игр. Интересно, в каком возрасте Ориген себя оскопил? Не самое изящное из решений, но ведь и в старении изящного мало» (Кутзее 2011: 1) / Ориген – христианский богослов и философ), о красоте («От всех творений мы потомства ждем (...), чтоб роза красоты не увядала» (Кутзее 2011: 1) начало первого сонета У.Шекспира). Нередко он воспринимает свою жизнь сквозь призму существования персонажей классических романов. Любовные утехы с девушкой по вызову Сорайарой вызывают в памяти образ Эммы Бовари, которая возвращается домой после «самозабвенного распутства», «пресыщенная, с остекленевшими глазами» и все твердит: «Так вот оно, блаженство!». Профессор Лури представляет обратившуюся в призрак героиню Флобера, которой удалось каким-то образом отыскать дорогу в Кейптаун. Он фантазирует о возможности показать Эмме, «каким может быть (...) умеренное блаженство» (Кутзее 2011: 1). Позднее, изменившийся после всех потрясений Дэвид Лури, находит утешение в объятиях Бев Шоу. Он расценивает это как помощь, «какую мужчина может получить от женщины» (Кутзее 2011: 1). Престарелый Ромео / Лури «с его обвислыми плечами и худосочными ногами», наблюдая за прижавшейся к нему «кряжистой, суетливой коротышке» Бев Шоу невольно вспоминает Эмму Бовари «перед зеркалом после первого ее большого дня», безмолвно поющую: «У меня есть любовник! У меня есть любовник!». Бев Шоу – это жалкое подобие флюберовской героини, и мысленно предлагая «бедной Бев» что-нибудь спеть, Лури признается в собственном банкротстве.

Дэвид Лури, в прошлом профессор кафедры новых языков, работает на факультете передачи информации в Техническом университете Кейпа, бывшем колледже Кейптаунского университета. Он ведет занятия по курсу 101 («Основные методы передачи информации») и 201 («Передовые методы передачи информации»). Новые дисциплины не вызывают у него интереса, поскольку многие из постулируемых в учебниках «истины» – «человеческое общество создало язык для того, чтобы мы могли передавать друг другу наши мысли, чувства и намерения» – представляются ему нелепыми. Он постоянно ощущает себя не на своем месте в «теперешнем же преобразованном и, на его взгляд, изуродованном учебном заведении». В качестве моральной компенсации после «рационализирования» университета он имеет возможность читать один курс по своей специальности – о поэтах-романтиках. Выбор не случайный, поскольку неординарная жизнь / «Они все умирали молодыми. Или выдыхались. Или сходили с ума, и их сажали под замок» (Кутзее 2011: 1) и творчество романтиков неизменно приковывали внимание профессора Лури. Среди опубликованных книг (не «вызвали восторженных откликов или хотя бы

перешептываний» («Бойто и легенда о Фаусте: генезис Мефистофеля», «Явление Ричарда святому Виктору») третья посвящена Вордсворту и истории – «Вордсворт и бремя истории».

Английский поэт-романтик Уильям Вордсворт, считающийся основоположником романтического школы в Великобритании, занимал особое место в жизни профессора. Он был одним из его учителей и сколько он себя помнил, «в нем всегда отзывалось эхо гармоний «Прелюдии» (Кутзее 2011: 1). В отличие от других поэтов, Уильям Вордсворт прожил долгую жизнь (1770 – 1850): «Перед ним оказался бессилён романтический закон, сулящий гению раннюю смерть, – «Сначала лучшие умрут, а тот, кто сердцем черств и сух, доплет до конца» (строка Вордсворта из «Разрушенной хижинь»). Над поэмой «Прелюдия, или Становление сознания поэта» начал работать в 1798 году. Основная рукопись была закончена в 1805 году. Доработкой занимался еще несколько лет. Костяк поэмы составляют 30 эпизодов с описанием «мест памяти», то есть «моментами, когда происходят вспышки воображения». Воображение поэт считал главной творческой силой, которая встает «из глубин сознания поэта» и «позволяет ему острее ощущать бытие – как свое, так и других людей». Оно, в отличие от фантазии, «не уносит поэта в мир иллюзий, а приближает к нему живой мир, высечивая лучшие, но скрытые стороны действительности». Поэма «Прелюдия...» интересна тем, что поэту удалось предвосхитить развитие возрастной психологии и совместить ее с психологией творчества. Он изображает разные возрастные периоды (детство, юность, зрелость), подчеркивая при этом ментальные изменения, которые сопровождают формирование человека под влиянием разных обстоятельств. Важным открытием поэта стало осознание разного восприятия деталей одного и того же предмета в разном возрасте (Халтрин-Халтурина 2011).

На занятиях профессор Лури занимается со студентами шестой книгой поэмы «Прелюдия» Вордсворта – поэт в Альпах. Он выбирает небольшой отрывок из книги – «С нагой гряды мы зрели в первый раз // Открытый пик Монблана, приуныв, // Что сей бездушный образ посягнул // На мысль живую, коей никогда // Живой уже не быть» (Кутзее 2011: 1), в котором акцентирует внимание на разочаровании от восприятия лирическим героем «величественной белой горы, Монблан». Он задается вопросом: «Странная реакция для человека, путешествующего по Альпам. Откуда это уныние? Оттуда, говорит он, что бездушный образ, не более чем отпечаток на сетчатке глаза, покушается на то, что было некогда живой мыслью. Но в чем состояла эта живая мысль?» (Кутзее 2011: 1). Ключ для ответа таится в одной из наиболее глубоких тем альпийских эпизодов поэмы – посягательстве «простых чувственных образов» / чувственного опыта на «великие архетипы разума, чистые идеи» / царство чистых идей. Размышляя о сохранении чистоты воображения перед натиском действительности, Вордсворт «нащупывает путь к гармонии», а именно: сохранить



«сколько возможно эфемерным чувство-образ как средство возбуждения, активизации идеи, которая лежит, глубоко схороненная, в почве нашей памяти» (Кутзее 2011: 1). Вордсвортская тема посягательства выступает сюжетообразующим лейтмотивом романа «Бесчестье». Семантические оттенки слова «посягательство» (вторжение, захват, покушение) позволяют максимально точно передать неоднозначность повествовательных событий. Посягательством как вторжение можно охарактеризовать кратковременный роман профессора со своей студенткой Мелани Исаак. Посягательство как захват сюжетно организует наиболее трагический эпизод в романе – изнасилование местными жителями дочери профессора Лури.

Дэвид Лури также знакомит своих студентов с творчеством Байрона, обращая особое внимание на негативную роль скандалов и дурной славы в жизни поэта и в восприятии его творчества современниками: «Байрон-человек оказался сплывшим с собственными поэтическими созданиями – Гарольдом, Манфредом, даже Дон Жуаном» (Кутзее 2011: 1). Для анализа профессор выбирает поэму «Лара», главный персонаж которой «не принимает общества людей, презирает их, но (...) имеет на них странное и таинственное влияние». Лара – предвестник Манфреда, персонажа одноименной драматической поэмы Байрона «Манфред». Лури предлагает для обсуждения следующий отрывок: «Среди живых он в мире этом – странник, // Отвергнутый загробным – дух-изгнанник. // Он – жертва темных сил, ему в удел // Назначивших опасности; случайно // И не напрасно ль, – он спастись успел» (Кутзее 2011: 1). «Дух-изгнанник» – это темный ангел Люцифер, изгнанный с небес и брошенный «в странный ему «дышащий мир», в наш мир». Он странник «среди живых», избравший «собственный путь», живущий в опасности и создающий «для себя эту опасность». Извращенная мысль – «Что совершить доступное ему – // Немногим лишь дано иль никому» (Кутзее 2011: 1) – нередко «в минуту ослепленья» толкает его на преступления. Профессор объясняет студентам, что Люцифер «действует, руководствуясь не принципами, но порывами, и источник этих порывов для него темен» (Кутзее 2011: 1). «Безумие сердца», а не голова основная причина его поступков как плохих, так и хороших. Поэт не осуждает «это существо с безумным сердцем, существо с неким органически присущим ему изьяном», а призывает «понять его и ему посочувствовать». Но «всякое сочувствие имеет пределы. Ибо, хоть он и живет среди нас, он – не один из нас. Он именно тот, кем себя именует: чудовище. И в конечном итоге Байрон внушает нам мысль, что любить его – в глубинном, человеческом смысле этого слова – невозможно. Он обречен на одиночество» (Кутзее 2011: 1). Во время обсуждения поэмы в аудитории находится молодой человек Мелани, что значительно усложнило общение со студентами. По сути, вопросы Лури были адресованы «молодому человеку

и только ему одному». Чуткая к сидящему среди них чужаку студенческая аудитория «ощутили наличие неких токов, текущих между ним и молодым человеком».

Дэвид Лури работает над сочинением, посвященном Байрону. Первоначальный замысел – написать очередной «критическийopus» о поэте – оказался несостоятельным, поскольку он почувствовал усталость от литературной критики, «от измеряемой ярдами прозы». Более привлекательным ему кажется обратиться к форме камерной музыки, при помощи которой он сможет рассказать о жизни Байрона в Италии и одновременно поразмышлять о любви между полами. В 1820 году поэту исполнилось 32 года, но выглядит «потучневшим, пожилым». Он живет в Равенне с семейством Гвиччиоли: «с Терезой, его услужливой коротконогой любовницей, и с ее учтивым недоброежелательным мужем. Летняя жара, вечерние чаепития, провинциальные сплетни, почти нескрываемая зевота» (Кутзее 2011: 1). В письмах поэт размышляет об адюльтере, который открыл ему «всю скуку супружества» и с грустью отмечает, что тридцатилетие – это барьер «на пути какого бы то ни было подлинного или неистового наслаждения страстью» (Кутзее 2011: 1). Профессор Лури много времени проводит в библиотеке, «читая все, что удается найти, о широком круге друзей и знакомых Байрона, добавляя заметки к тем, что уже заполнили две толстые папки» (Кутзее 2011: 1). В то же время он постоянно пытается уловить рождающиеся фразы, мелодии, обрывки арий из ненаписанного сочинения. Выбор итальянского периода жизни Байрона неслучаен.

Во-первых, среди знатных англичан XIX века было принято приезжать в Италию, поскольку итальянцы казались им более естественными, «в меньшей мере скованными условностями, более страстными». Пятидесятидвухлетний, разведенный профессор литературы, довольно сносно обустроил своё существование: «Он живет, не выходя за рамки своего дохода, своего темперамента, своих эмоциональных возможностей» (Кутзее 2011: 1). Однако роковой кратковременный роман / «странная любовь» со студенткой Мелани Исаакс, обнажил всю глубину неприятия «сообществом праведников» каких-либо отступлений от общепринятых норм и правил. Наказание следует незамедлительно: «Исповеди, мольбы о прощении: откуда эта жажда унижить человека. (...) Люди, которые его окружают, похожи на охотников, загнавших неведомого им зверя и не знающих, как его теперь прикончить» (Кутзее 2011: 1). Мотивы «преступления» Лури – «В основе моего дела лежит право на вождение (...). В нем чувствуется рука того самого бога, который заставляет трепетать даже самых мелких пичуг» (Кутзее 2011: 1) – не приемлемы для окружающего его общества.

Во-вторых, Байрон обосновался в Италии, спасаясь от скандала после развода со своей женой. Дэвид Лури вынужден был покинуть университет после того, как на него поступила жалоба, подпадающая под статью 3.1. университетского Кодекса поведения: «Статья 3 трактует о домогательствах

или преследованиях по расовым, этническим и религиозным мотивам, на основании половых различий, сексуальных предпочтений или физической немощи. Статья 3.1. посвящена преследованию студентов преподавателями и соответствующим домогательством» (Кутзее 2011: 1). Разгорелся скандал, который подогрелся «неудобным» поведением профессора на слушании дела. Он отказался от защитника и признал свою вину по всем обвинениям. Но обвинителям этого было мало, поскольку они жаждали «раскаяния» и мольбы о «прощения». Пуританская публика с его зудливым любопытством хотела увидеть спектакль / телевизионное шоу: «биение кулаками в грудь, раскаяние, по возможности слезы» (Кутзее 2011: 1). Профессор «такого удовольствия не доставил», поэтому скандал прилип к нему и преследовал повсюду. Это делает невозможным его пребывание не только в университете, но и в городе. Он принимает решение уехать на маленькую ферму дочери, расположенную в нескольких милях от города.

В-третьих, в Италии у Байрона «приключилась последняя в его жизни большая любовь» – графиня Гвиччиоли. Дэвид Лури не называет свои отношения с Бев Шоу любовью. Он проводит с ней много времени, помогая совершать очередной Lösung. Учится у неё «сосредотачивать все внимание на животном, которое они убивают, давая несчастному то, что он, не испытывая теперь неловкости, называет так, как и должно называть: любовью» (Кутзее 2011: 1). При этом возникает ощущение, что именно эта женщина позволит профессору Лури обрести долгожданный покой.

Байроновский замысел сопровождает Лури везде. В Грейамстауне у него из привезенных им книг уцелели только два тома писем – остальные остались в багажнике угнанной машины. Публичная библиотека могла предложить только избранные произведения. Сложившиеся обстоятельства подтолкнули профессора к мысли, что продолжать чтение не имеет смысла, поскольку новая информация о времяпровождении Байрона и его друзей в старой Равенне не поможет ему «придумать Байрона, подлинного Байрона, да и Терезу тоже». Ему представляется тридцатипятилетний поэт «одиноким стоящий на сцене, набирающий воздуха в грудь, чтобы запеть» (Кутзее 2011: 1). В будущем – Греция, в настоящем – ощущение бессмысленности жизни: «„Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt“\*, – такими будут слова Байрона, теперь он в этом уверен. Что касается музыки, она маячит где-то вдаль, но близко пока не подходит» (Кутзее 2011: 1). Реализация замысла продвигается медленно. Существуют разрозненные фрагменты, первые слова первого акта не даются, первые ноты остаются уклончивыми. Время от времени возникает опасение, что выдуманные персонажи / «призрачные собеседники» (Байрон, Тереза Гвиччиоли, Маргарита Когни) вдруг исчезнут, и это наполняет Дэвида Лури «отчаянием, таким же серым, ровным и в конечном счете бессмысленным, как головная боль» (Кутзее 2011: 1).

\* „Слезы сочувствия есть, и земное трогает душу“ цитата из „Энеиды“ Вергилия (Пер. с лат. В. Брюсова).

Задуманная Лури опера первоначально вращалась вокруг лорда Байрона и его любовницы, графини Терезы Гвиччиоли: «Это должна была быть камерная пьеса «о любви и смерти, с пылкой юной женщиной и некогда пылким, но уже поостывшим мужчиной постраше; пьесу, действие которой оттянется сложной, тревожной музыкой, английским пением, то и дело норовящим перейти на вдохновенный итальянский» (Кутзее 2011: 1). Пребывание на ферме дочери Люси изменило отношение к замыслу оперы, поскольку ему «никак не удастся всерьез задеть струны его души», «что-то есть в нем неверное, идущее не от сердца» (Кутзее 2011: 1). Лури начинает понимать, что он может создать убедительный образ Байрона, но «юная, алчная, своенравная, вздорная» Тереза «не отвечает музыке, о которой он мечтает, музыке, чьи гармонии, по-осеннему пышные, но отзывающиеся иронией, он улавливает внутренним голосом» (Кутзее 2011: 1). Профессор начинает искать другие пути и в результате обращается к воссозданию образа Терезы в ее зрелые годы. Новая Тереза – это «кряжистая, низкорослая вдова» с отяжелевшим бюстом, коренастым туловищем, коротковатыми ногами, с лицом, покрытым нездоровым румянцем. Она больше напоминает крестьянку, *contadina*, чем аристократку. Трудно поверить, что именно эту женщину с приступами астмы летней порой, во время которых «она жадно хватается ртом воздух», некогда обожал поэт-романтик Байрон. Она живет со своим престарелым отцом на вилле Гамба, ведет хозяйство, не любит развязывать шнурки на мошне, присматривает за слугами, чтобы те не крали сахар. Сундучок с письмами и памятными вещами (хранит под кроватью) – «единственное оставшееся у Терезы притязание на бессмертие, единственное утешение ее одиноких ночей» (Кутзее 2011: 1). Профессор Лури в недоумении задается вопросом, неужели «это и есть героиня, которую он искал столько времени» и «сможет ли постаревшая Тереза увлечь его сердце – такое каким оно стало теперь?» (Кутзее 2011: 1). Парадоксальным образом именно эта новая Тереза оказывается своеобразным *alter ago* изменившегося до неузнаваемости Дэвида Лури. Оба постаревшие, опустившиеся, разочарованные, полные былых воспоминаний и жаждущие вернуть прошлое («Приди, молю тебя, Байрон!» - Кутзее 2011: 1). Но именно такая Тереза оказывается последней, «кому по силам спасти его» (Кутзее 2011: 1). Размышления о «противостоящей мраку Терезе» позволяет начать новую жизнь «с нулевой отметки», «с ничего», «без карт, без оружия, без собственности, без прав, без достоинства». Но самое главное Лури постепенно приходит к пониманию важности выбора своей дочери Люси – остаться жить и «начать все сначала» на земле, которая уже тебе не принадлежит. Теперь настоящими владельцами бывших колониальных территорий стали местные жители. Это восстанавливает справедливость и разрушает некогда установившийся «порядок». Для бывших представителей метрополии наступает новый этап, когда возможность «научиться мириться» выступает на первый план.

Таким образом, в романе Дж. М. Кутзее «Бесчестье» жизнь и творчество английских поэтов-романтиков выступает не только определяющим структурным элементом сюжетообразующим элементом, но и используется в качестве своеобразного «ключа», при помощи которого автор и его персонажи пытаются проникнуть в противоречивые и сложные реалии современности. Южноафриканский писатель красноречиво доказывает бессмертность и неисчерпаемость классики, которая действительно может выступать источником для вдохновения и построения собственных произведений.

## ЛИТЕРАТУРА

**Кутзее 2015:** Кутзее Дж. М. *Бесчестье: роман*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 256 с.

**Кутзее 2011:** Кутзее Дж. М. *Дневник плохого года*. М. : АСТ, 2011. 360 с. [book online] Режим доступа: [http:// Royallib.ru](http://Royallib.ru)

**Рушди 2010:** Рушди С. *Шаг за черту*. М.: Амфора, 2010. 528 с [book on- line] Режим доступа: <http:// Royallib.ru>

**Усманов 1981:** Р. Усманов. Джордж Гордон Байрон. *Джордж Гордон Байрон. Собрание сочинений в 4 томах*. Т. 1. М.: Правда, 1981. [book online] Режим доступа: [http://www.lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron.txt_with-big-pictures.html)

**Халтрин-Халтурина 2011:** Халтрин-Халтурина Е. Уильям Вордсворт: современник Джонсона, Байрона, Кэрролла. *Иностранная литература 2011, №3* (online) Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2011/3/vo9.html>

## KETEVAN ELASHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Blue (sorrow) Aesthetics (Nikoloz Baratashvili)**

The word, with its “canonic” essence, goes alongside the literature, sometimes precedes it, and even clears the path for the concrete course of writing.

Sorrow saved the emotional depth from its terrestrial heaviness and then added tenseness of infinity to it. Sorrow made romanticism as soul-penetrating as music, which with its hand, created blue aesthetics.

From this point of view Nikoloz Baratashvili reaches absolute perfection, who was romantic with his whole being and thanks to his creative or biographic peripeteia, created poetic and aesthetic icon for integration of sorrow in Georgian artistic thinking.

Nikoloz Baratashvili gave “Blue Aesthetics” to Georgian writing.

**Key words:** Baratashvili, Blue (sorrow), Aesthetics, Romanticism.

## ქეთევან ელაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### სევდის ესთეტიკა (ნიკოლოზ ბარათაშვილი)

სიტყვა თავისი „კანონიკით“ მიუყვება მწერლობას და, ზოგჯერ წინმსწრებად, კონკრეტულ ლიტერატურულ მიმდინარეობასაც კი უკაფავს გზას. ასე იყო სევდის შემთხვევაშიც (საბასეული განმარტებით – „სევდა, სავდა სხვათა ენაა, ქართულად შავი ნალველი ჰქვიან“), რომელიც მწუხარებას, ნალველს, კაეშანს ჯერ წარმოთქმის „ემოციური ველით“ გაემიჯნა, მერე კი – არსობრივადაც. ასე იყო, თუ ისე – სევდამ განცდის სიღრმე მიწიერი სიმძიმისაგან იხსნა და მას უსასრულობის ამორფულობით ზედროულობის სიმძაფრე შესძინა. ეს კი – უკვე რომანტიზმის კონტურები იყო, რომელსაც ქართულ მწერლობაში, ყველა სხვა წინა პირობასთან ერთად, სიტყვა „სევდაც“ შემოუძღვა.

სწორედ რომანტიზმმა გახადა სევდა, ისეთივე სულშიჩამწვდომი, როგორც მუსიკა იყო – სამყაროს „მეტყველი სრულქმნა“. ცხადია, რომ ამ შესაბამისობას უნდა წარმოეშვა სევდის არა მარტო ესთეტიკა, არამედ უჩვეულო სახისმეტყველებაც, რომლის „რჩეულიც“ ნიკოლოზ ბარათაშვილი გახლდათ.\* მანვე, როგორც თხემით ტერფამდე რომანტიკოსმა, შეძლო სულის ტკივილი სალექსო ფორმაში იმგვარად მოექცია, რომ სიტყვას ცრემლნარევი სურნელიც შერჩენოდა და სულსანიერის სიღრმეც. ბარათაშვილმაც სევდის ფენომენის ინტეგრირებისათვის სიტყვათქმნადობის ახალი „პოეტური ენა“ შექმნა, რათა როგორმე არ ენახა სულის სხივჩამქრალი სიცარიელით დაბინდვა, არ შედგომოდა წუთისოფლის მხოლოდ უღიმღამო კონტურებით ხატვას, არ შეეგრძნო სიმარტოვესთან დაწყვილების პირქუში განსაცდელი და გაუსაძლისი ტკივილი...

არადა, სევდა თავიდან უწყინრად აგედევნება ხოლმე, მყისიერად მოგანიჭებს სულის ზემგრძნობლობას და როგორც კი უკვე საკუთარ მსხვერპლად შეგიცნობს – თავადვე იწყებს შენს სულისრყევას და ბედისწერის სადარად შენი თანამდევიც ხდება.

\* „უმთავრესი საგანი ბარათაშვილის პოეზიისა, რომლითაც იგი განსხვავდება ყველა, სხვა პოეტებისგან, არის კაეშანი...“ (მეუნარგია 1968: 67; ერთი შეხედვით, კაეშანი თითქოსდა სევდის სინონიმა, მაგრამ რატომღაც დაცლილია რომანტიკული ფერადობისაგან და თუ ელფერისაგან – ქ. ე.).

სწორედ ასე იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილთანაც. მან სევდის ერთ-ვეარი ლაბირინთიც კი ჩამოქნა, სადაც სიმარტოვის „მედინ უსასრულობას“ სიტყვის საფარ ქვეშ მიუჩინა ადგილი – მკითხველთა მოსა-ნუსხად. აქ შენც, პოეტის მსგავსად, ფიქრდაფიქრ მიუყვები მდინარის დინების იდუმალებას, მთვარის შუქდაბინდული მიმქრალობით გრძნობის გზნებაში იკარგები, შემოლამების მსუბუქი ბინდით ღამის „უხედველ სივრცეში“ იძირები და საკუთარ სულსანიერს ითავისებ. ესაა რომანტიკული სულისმოთქმა და სევდისმეტყველების უნაპირობა, რა გზასაც მარტოდმარტო მიუყვებოდა ბარათაშვილი...

აქვე ერთი მნიშვნელოვანი შტრიხიცაა გასათვალისწინებელი: „სევდა შინაგანი ემოციის ერთობ მძაფრი ფენომენია, რომელსაც თავისი ქმედითი სისუსტე აქვს, რითაც იშვიათად შეიძლება გადაფაროს ამ ემოციის თავდაპირველი ძალისხმევა“ (ვილიუნას 2004: 114). თუმცა არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ემოციებით ცხოვრების „ნაკითხვა“ ისეთივე უძველესია, როგორც თავად კაცობრიობის ისტორია, რაც ზედმინევნით შეისრუტა რომანტიზმმა – შესატყვისი ესთეტიკური თუ ფილოსოფიური წვდომით. ამასთანავე რომანტიზმმა, როგორც ლიტერატურულ სიმბოლოთა\* თავისუფალმა სივრცემ, სიტყვის მხატვრულ თუ ემოციურ დიაპაზონს სრულიად სხვა შესაძლებლობანი შესძინა.

ასე გაემიჯნა „სევდა“ „შავი ნალველის“, „მწუხარების“ „კაემნის“ დამთრგუნველ სიმძიმეს და თავისი პოეტური „გზით“ ინყო სვლა. „მსოფლიო სევდაში“ ჩაძირვა კი, საზოგადოდ რომანტიკული სულისკვეთების არსობრივ დაცვასა და იმავდროულად თვითგადარჩენის ძლიერ იმპულსსაც წარმოადგენდა. სწორედ ამისთვის გახადა ბარათაშვილმა სევდის „ემოციური ველი“ გაცილებით რბილი და ნატიფი. ხოლო თავად სევდა კი გარედან მშვენიერების ელფერიტაც „დანისლა“ და სევდისმეტყველებას მთელი ძალით მიეჯაჭვა. მან ამით საკუთარ გრძნობებს მეტყველი სივრცული განფენილობა შესძინა და სხვადასხვა ლექსებში, ერთი შეხედვით, მსგავსი „ემოციური პალიტრა“ გამოსახა. ამან დასაბამი მისცა სევდისმეტყველების სიტყვიერი „რეკვიზიტების“ წარმოშობას, რომელთა წარმოთქმისას ჩნდება სევდის მყისიერი ალუზია – განსაკუთრებით კი სიყვარულში სულმოცარეობისა თუ ცხოვრების დუელში გამოხმობის ჟამს. ამგვარი ბიოგრაფიული თუ შემოქმედებითი პერიპეტეიები უცხო არც ნიკოლოზ ბარათაშვილისათვის იყო და ამიტომაც ლექსთა მთელ წყებაში (იქნება ეს – „ქეთევან“, „შემოლამება მთანმიდაზედ“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“, „ღამე ყაბახზედ“ თუ...) მთვარე აუცილებლად მიმქრალი ნათებით უნდა

\* ქ. ელაშვილი, ლიტერატურულ სიმბოლოთა სიმფონია-ლექსიკონი (ნიკოლოზ ბარათაშვილი). ნიგში: „ესეისტური სახისმეტყველება“, 2014: 7-31.

ყოფილიყო გაიდუმალებული, ხოლო სულის მოძრაობის შესაცნობად კი მდინარის პირას „მარტოშთენილობა“ იყო ერთადერთი გამოსავალი, რომ როგორმე მოძალებული სევდა თვალმიდევნებულ დინებას წარეტაცა, ანდა უბრალოდ – მტკვრის ზვირთთა დამატკობელი ხმითა თუ „მოდუდუნე სიანკარით“ სულის სიმშვიდე მოეპოვებინა.

მაგრამ ყველაზე მეტად შემოღამებისა თუ ღამის მიზანსცენებით თავად პოეტი ინუსხებოდა, მით უფრო თუ ეს ბნელითმოცული სივრცე მთის სინმინდით იღუმალდებოდა, სადაც შეუცნობლობის ნისლიანი მზერა სევდასთან შეთამაშებითა თუ „ყოველი ბინდის განათების ნუგეშით“ არსებობდა და რატომღაც არ ცდილობდა „ჩუმი ნალველის“ („ხმა იდუმალი“) ბოლომდე განდევნას. სევდა მასში სულისმიერად „სუნთქავდა“ უკვე, „გულიც სევდით იყო დაფარული“ („როს ბედნიერი ვარ“), „სევდითვე კრთოდა“ („ჩემს ვარსკვლავს“) და სულიც უჩვეულოდ თრთოდა, სიყვარულიც „სევდის ექოთი“ შემოჭრილიყო და „კაემნიან ხმაში“ („ჩონგურს“) იკარგებოდა – ბედისწერასავით მომწუსხავი და მოუხელთებელი... სწორედ ამ ტენდენციებით იხსნა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ქართული ლექსთმეტყველება ტრადიციული „ვაება-გოდებისგან“ და განცდის სიმძაფრე მშვენიერების მარადიულდობით შენიღბა საგულდაგულოდ.

მაგრამ მარტოსულობის უნუგეშოდ დამთრგუნველ სიცარიელეს მან სიცოცხლის ბოლომდე მაინც ვერ დააღწია თავი. პოეტურმა ქარგამ ვერ იგუა ამ ემოციის დამანგრეველი მუხტი („სული ობოლი“) და ამიტომაც „სულითობლობის“ საბედისწერო თვითდინებას მხოლოდ პირად წერილებში მიენდო თუ მიჰყვა ბარათაშვილი, სადაც „შიშველი სულის“ ღია ტკივილი იკვეთება. ადრესატი კი, რაღა თქმა უნდა, მაიკო ორბელიანი\* უნდა ყოფილიყო (VII. მაიკო ორბელისადმი დათარიღებულია 1842 წლის 31 ოქტომბრით), მისი ცხოვრების ერთადერთი თანამესულე – თუ არ ჩავთვლით საკუთრივ პოეზიას... თანამესულეობა კი ერთობ უჩვეულო ფენომენია, სულისმეტყველების უიშვიათესი ნიჭია, იმგვარი ტკივილია, როცა გრძნობისაგან „დანისლულ გულს“ მიღმა გადაგაქვს განცდა – სულმა რომ შეიგრძნოს.

ამ თვალსაწიერით ბარათაშვილი პირველქმნილ სიმშვიდეს ეძიებდა – სევდადაცლილს და ზესწრაფვის სრულყოფილებით ამაღლებულს. ეს კი „ცისა ფერი იყო, სულის მოთქმის სინმინდე – „ანკარა მტკვრის“ სახისმეტყველებითი ორეული თუ უბრალოდ – „უმანკო სულივით

\* „...შენ იცი დიდხანია ობოლი ვარ. არ დაიჯერებ მაიკო! სიცოცხლე მომძულეობა ამდენის მარტოობით. შენ წარმოიდგინე მაიკო სიმწარე იმ კაცის მდგომარეობისა, რომელსაც მამაც ჰყავს, დედაც, დებიც, მრავალნი მონათესავენი და მაინც კიდევ ვერავის მიჰკარებია, მაინც კიდევ ობოლია ამ სავსე და ვრცელს სოფელში!..“ (ბარათაშვილი 1972: 118).



შუქმიბინდული მთვარე“... საკრალუობის ამგვარი ხედვა (თუ განცდა...) სევდის საცაღფეხო ბილიკით სიარულის ჟამსა შესაძლებელი მარტოოდენ, რაც ნოვალისთან „ლურჯ ყვავილად“\* ამოზრდილიყო და სრულქმნილად იდუმალი სევდით აყვავებულიყო... სწორედ ამიტომაც, სევდის ნატიფობა იქცა რომანტიზმის ერთგვარ ბედისწერად.

მაგრამ რატომღაც, სევდის ესთეტიკა მაინც ლიტერატურული დისკურსის მიღმა რჩებოდა, მიუხედავად სევდისმეტყველების შესახებ არაერთი მრავლისმთქმელი მოსაზრებისა, რომელთაგან ერთობ დამაფიქრებელია დიმიტრი უზნაძის გამოკვლევა – „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების განვითარება“,\*\* სადაც „გრძნობათა ტონი“ და „აზრთა სამკვიდრო“ ერთმანეთისაგანაა გამიჯნული. ამასთანავე თვალმიდევნებულა ყველა ის სიტყვაც, „რომელთა საშუალებითაც პოეტი თავისი გულისნადების დახასიათებას ცდილობდა. აი ეს სიტყვები: ნაღვლიანი, მწუხარე, სევდიანი, გულის სენი, გულის სევდით კრთოლვა... რა უიმედობის ზღვა უნდა ტრიალებდეს ასეთი ადამიანის გულში, რომელსაც სამუდამოდ დახშული აქვს ყოველივე კარი შესაძლო ბედნიერებისა!.. სევდა და კაეშანი ბარათაშვილის ჩვეული გრძნობებია. მისი გული დასნეულებულია, „მოკლულია“, დაბნელებულია. რაღაც არაჩვეულებრივი უნდა ყოფილიყო ის უბედურება, რომელსაც მისი გულისათვის ნეტარების განცდის უნარი ნაურთმევია“ (უზნაძე 1984: 346-347).

აკაკი განერელია კი ბარათაშვილის პესიმიზმის თანააღქმისას აღნიშნავდა, რომ ის „უშუალობა ისეთს შთაბეჭდილებას სტოვებს თითქოს ჩვენმა პოეტმა პირველად განიცადა სოფლის წარმავლობა მთელი მისი სიღრმითა და სიცხადით... ნ. ბარათაშვილმა შესძლო აზრის უკიდურესი დეპრესიის შესაფერი პოეტური ენითა და ბიბლიური ხმით გამოთქმა...“ (განერელია 1965: 108-109).

ამგვარადვე იყო გურამ ასათიანის თვალთახედვაც: მას მიაჩნდა, რომ „ბარათაშვილი თავისი სულიერი წყობით გაცილებით მაღლა იდგა თანამედროვეობაზე და სწორედ ამის გამო ასე მწარედ განიცდიდა საკუთარ „ობლობას“ ადამიანთა შორის. ეს მარტოობა მისთვის იყო არა ლიტერატურული პოზა, არამედ ნამდვილი ჯვარი, რომელსაც იგი მთელი სიცოცხლის მანძილზე ატარებდა... პოეტის „უკვდავი გრძნობები“ თავისი მხატვრული რეალიზაციისათვის ირჩევენ ისეთ საგნობრივ ფორმებს, რომლებიც განსაკუთრებით შეესაბამებიან მათ შინა-

\* „ლურჯი ყვავილის“ სახისმეტყველება – მეტყვერი, ლიტერატურულ სიმბოლოთა ლექსიკონი, 2008: 47-48.

\*\* რომანტიკოსი პოეტის ფსიქოლოგიური პორტრეტი – წინათქმის სახით დართული ნიკოლოზ ბარათაშვილის 1922 წლის გამოცემას.

გან ბუნებას... აქ უკვე ნაპოვნია ახალი შინაარსის გამოხატვის თუმცა არა უშუალო, არამედ ესთეტიკური ზემოქმედების რთული პროცესის საბოლოო ჯამში, მაინც უალრესად შთამბეჭქდავი, მხატვრულად სრულყოფილი პოეტური ენა“ (ასათიანი 2002: 40-43).

მაგრამ მაინც უფრო მასშტაბური ფორმატი იყო საჭირო, კერძოდ კი ლიტერატურული პორტრეტის დიაპაზონი, რომ ზაზა აბზიანიძეს პოეტის „ერთმანეთს მიყოლებული წარუმატებლობაში რაღაც კანონზომიერება დაენახა და ამოეცნო ყოველივე ამის მიზეზი, რომელიც რაღაც ისაა ბედნიერს რომ ხდის ადამიანს, ლექსს აწერინებს, ცის სილურჯით თუ საყურის ელვარებით აღაფრთოვანებს, ღამით ვარსკვლავებს ათვალიერებინებს და წარმოსახვით სამყაროში აცხოვრებს, მაგრამ იმავდროულად – სჯის და აუბედურებს, რადგან ეს ყმანვილური იდეალიზმი, ეს რეალობას მოკლებული აღქმა – სხვისიც და თავისი თავისაც, სასურველის ვერ მიღწევა, ხოლო არსებულის ვერ მორგება – საბოლოო ჯამში იმ მწარე იმედგაცრუებად შემობრუნდება, რომელიც გამოსჭვივის ბარათაშვილის წერილებში და ლექსებში“ (აბზიანიძე 2009: 159).

აქ ერთი რამ კიდევია უთუოდ გასათვალისწინებელი: „ქართველი რომანტიკოსები რომ მხოლოდ და მხოლოდ პესიმისტები ყოფილიყვნენ. მკითხველი მათ სასწონარკვეთამდე უნდა მიეყვანათ. სინამდვილეში კი ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ძალიან ნათლად დაგვანახა, რომ სიხარული მხოლოდ მოქმედებას მოაქვს. ამიტომაცაა, რომ მისი პოეზია მკვდართა და წარმავალთა პოეზია კი არ არის, ცოცხალთა და მომავალთა პოეზიაა...“ (კაციტაძე ... 2012: 28).

მაგრამ ყველაფრის მიუხედავად, ბარათაშვილისათვის სევდა მაინც ბედისმიერ თანმდევად იქცა და მას ზეგანცდის ესთეტიკური აღუზია შესძინა. თავად „სევდა“ კი არა მარტო ახალი, არამედ ძველი ქართული მწერლობის თანამდევიც იყო, რაც ბუნებრივად – სწორედ „ვეფხისტყაოსნიდან“ უნდა დაწყებულიყო. აქ ხომ პერსონაჟთა უმეტესობა „სევდიანობს“; მით უფრო გრძნობათა ქარბორბალაში დატრიალებული ტარიელი – „სურვილთ თმობის“ განსაცდელსა თუ სიყვარულის დიდ ტკივილს შეჭიდებული და ამიტომაც ამა სოფლის „ბინდისგვარობით“ დათრგუნული. ყველაზე მთავარი კი მაინც ის იყო, რომ ამ ძეგლის „ემოციური პალიტრა“ სევდის სპექტრს მიჯნავს მწუხარებისაგან, კაემნისაგან, დარდისაგან, მჭმუნვარებისაგან. რადგან აქ სევდა თავისი ზნითა თუ არსით მეტწილად სიყვარულის თანაქმნილია. ამასთანავე, ვეფხისტყაოსნისეულ სევდას მხატვრული ინტერპრეტირების საოცარი შესაძლებლობა გააჩნდა. მაგრამ შემდგომში – თეიმურაზთან, არჩილთან, ვახტანგ VI-თან მარტოდენ „ვეება-გოდებისა“ თუ „საწუთროს სამდურავის“ სიმძიმით დაინისლა, რაც დავით გურამიშ-

ვილთან ბიბლიური სახისმეტყველებით კიდევ უფრო გაღრმავდა და თანდათანობით დასთმო თავისი „რომანტიკული იერი“.

თუმცაღა, სევდის ქართული ბედისთქმაში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შტრიხიც არსებობდა. ეს ბესიკის მიერ აღმოცენებული „სევდის ბალი“ იყო (რისი სახისმეტყველებითი ანალოგი აღმოსავლურ პოეზიაში არ იძებნება – ქ.ე.) – უჩვეულო ბგერათმქცევით, გრძნობის იმპულსის ნატიფობითა თუ სიტყვას ადევნებული ეროტიზმის მსუბუქი ნიავექართ...

და მაინც, ჩვენი მწერლობისათვის ნიკოლოზ ბარათაშვილი დარჩა იმ პოეტად, რომელმაც ქართულ ლექსს სევდისმეტყველება შესძინა.

### **დამონებიანი:**

**აბზიანიძე 2009:** აბზიანიძე ზ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. *ლიტერატურული პორტრეტები*. თბილისი. „ბაკმი“, 2009.

**ასათიანი 2002:** ასათიანი გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. *თანამდევნი სულები*. ოთხტომეული. ტ. II. თბილისი: 2002.

**ბარათაშვილი 1972:** ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

**განერელია 1965:** განერელია ა. *რჩეული ნაწერები*. ტ. II. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1965.

**ელაშვილი 2014:** ელაშვილი ქ. *ესეისტური სახისმეტყველება*. თბილისი: „სვეტი“, 2014.

**ვილიუნას 2004:** Вилюнас В. (Автор-составитель). *Психология эмоций*. Санкт-Петербург: “Питер”, 2004.

**კაციტაძე ... 2012:** კაციტაძე კ., ჯამბურია კ. „ქართული რომანტიზმის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი“. *ქართული რომანტიზმი – ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები*. თბილისი: „საარი“, 2012.

**მეტცლერი 2008:** Metzler. *Lexikon Literarischer Symbol*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2008.

**მეუნარგია 1968:** მეუნარგია ი. ცხოვრება და პოეზია მიკოლოზ ბარათაშვილისა. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

**უზნაძე 1984:** უზნაძე დ. „ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების განვითარება“. *ფილოსოფიური შრომები*. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.

**SALOMĖJA JASTRUMSKYTĖ**

*Lithuania, Vilnius*

*Lithuanian Culture Research Institute*

## **Dissemination of Synaesthesia in the Theory of Romanticist Art**

Observing the all-encompassing Romanticist admiration of synaesthesia, we cannot but assume that such power and influence of synaesthesia must have root in other fundamental elements of this period. Speaking of aesthetics, the integrity of synaesthesia in Romanticism undoubtedly shows that synaesthesia was fundamentally rooted in aesthetic categories and aesthetic structures of Romanticism. Based on texts and ideas of romanticism, this article discusses the assumption that the new theory of synaesthesia and artistic practices emerged from the romantic philosophy of art. In particular, it emerged from romantic consciousness newly aware of the internal arts tectonics and their interoperability problems. The potential of the theory, artistic practice and the new problem-solving aspects of synaesthesia are rooted in the Romantic art philosophy.

**Key words:** Romanticism, synaesthesia, aesthetics, senses, art, art philosophy, painting, music, poetry, interaction of arts.

In the modernizing Western culture of early 19th century, a powerful impetus to the dissemination of theory and artistic practice of synaesthesia was the French and German Romanticist movements. Professing the cult of beauty and art, they put them at the top of the highest spiritual values of humanity. Rebellious against the normativism of Classicist stance, they first shook loose the division between the types of art. On the other hand, inspired by universalist ideas, they sought to expose the features common to different arts and to join them in a united powerful flow of pan-musical or pra-poetic art. This way, the Romanticist panaestheticism and the ideas of total musicality or all-inclusive pra-poetry generated by utopian visions laid the foundations for the dissemination of synaesthetic theory and artistic practice. These ideas were taken over and interpreted in non-classical way by Arthur Schopenhauer, another influential systematiser of Romanticist Symbolism, whose ideas of art philosophy permeated by the spirit of musicality had a profound impact on subsequent development of synaesthetic theory.

According to Max Weber, the history of Western Europe may be described as disenchantment of the world. Meanwhile, the Western Romantic tradition sought to save the man from the pernicious Objectivism and Rationalism by glorifying that, which is subjective, invisible and imaginary. While Materialism was building and defending its stronghold in the Western civilization, the Romanticists

postulated the existence of the worlds other than the material one. These inspirations of the Romantic vision remained embedded in the fundamental channels of development and dissemination of synaesthesia. Their lines can easily be traced in both the formation of synaesthesia as a unique idea and the artistic projects inclusive of synaesthesia, and even in scientific theories. Romanticist perception of synaesthesia is particularly clear in the latter, for example, even in the most recent Neo-Romanticist synaesthesia theories of Vilayanur S. Ramachandran and Edward M. Hubbard emerging from the neurophysiological paradigm.\* One can state that nostalgic, romantic longing for the perfect interplay of arts and synaesthesia and their development has become permanent, continuous and one of the fundamental characteristics of Romanticist world-view and creation, uniting the synaesthetic concepts of different eras, remote from the historical Romanticism. The common argument that Romanticism has become a timeless, immanent quality of contemporary culture can actually support a clear and fundamental attachment of synaesthetic concepts to the Romanticist paradigm.

One of characteristics of such continuous Romanticism of synaesthetic aesthetics and art theory is the persisting assumption that synaesthesia is an unparalleled opportunity of extraordinary sensory and creative freedom. This perception of the liberating promise of synaesthesia is supported and instigated by the eventually discovered the fact that synaesthesia is not restricted to a few individuals with extraordinary sensory experience or imagination, but can be experienced by many individuals as a pragmatically generated experience, especially in the state of altered consciousness.

On the other hand, instead of suppressing the elitism of synaesthesia, such democratic promise became a peculiar form of initiation to exclusive layers of the Romanticist culture. Synaesthesia became a special practice, which, if mastered (i.e., not necessarily born with this quality), allowed a person to enter and reveal themselves in the cultural circle of most prominent individuals of Romanticism and, later on, Symbolism, Modernism and eventually Post-modernism.

The persistence of the *Gesamtkunstwerk* idea, starting with stagings of Richard Wagner's operas and ending with polymorphous nature of Post-modern art and alternatives of virtual art, is also tangible proof of the unfading Romanticist nature of synaesthetic aesthetics.

When analysing the dissemination of the theory of synaesthesia in Romanticism, the viewpoints which had previously prevailed in the Western aesthetic and artistic tradition must be taken into account. This helps to better understand the 18th-century conceptions of the body and the impossibility of a unified theory of synaesthesia at the time. The fact that fruitful discussion of synaesthetic problems in the aesthetics and art of the 18th century was problematic is almost obvious. In the 18th-century aesthetics, the viewpoints emerging from Classicist aesthetics

---

\* Vilayanur S. Ramachandran, Edward, M. Hubbard, The Phenomenology of Synaesthesia, in: *Journal of Consciousness Studies*, 10 (8), 2003, p. 49-57.

that arts are separate from one another still had a strong position. The above Classicist attitudes are clearly seen in *Thirteen Discourses* (1789) by Joshua Reynolds, where the author argued that art cannot be successfully implanted, transferred into another art. Although they recognize the same origin and rise from the same stem, each art has its own peculiar way to imitate nature and diverge from it, each with its own special purpose. Much less do such divergences mean transferring to another soil.\*

The belief that structural and compositional principles of different types of art can be identical was already emerging; however, different from the period of prevalence of Romanticist ideas, the 18th c. did not view the art crossing its borders and overtaking the territory and functions of other arts favourably. Despite the support to the idea of synaesthesia by Isaac Newton, James Beattie and Jean-Jacques Rousseau, the scientists and artists of the 18th century were more inclined to recognize only the similarities between different arts and their means of artistic expression, but also strictly demarcating the spheres of each art. The theory of correspondence/similarity of arts was based on the concept of universal harmony, great chain of being and the truth revealed by rational analysis\*\*.

On the other hand, continuing the tradition of Renaissance aesthetics, in the 18th century, painting was higher than music and poetry on the artistic hierarchy, not to mention the other arts. However, views on the hierarchy of arts fundamentally changed in the Romanticist aesthetics and, in the context of intensifying tendencies of subjectivism and search for hidden metaphysical sense, some ideologues of Romanticism started speaking about the priority of poetry, others – about that of music. Hence, the previously predominant absolute priority of painting faltered and this competition of different arts for the place at the top of the Olympus naturally opened the opportunities for their new interactions. These changes in the hierarchy of arts stimulated the dissemination of synaesthetic theories. And eventually, despite the boost in the development of synaesthetic aesthetics, which unravelled first of all because of its musical integrity, it would take a lot of time for the visuality to win back the lost position. These developments become more pronounced only at the second half of the 19th century, with the rise of different trends of Symbolism, and particularly at the beginning of the 20th century, with the development of Classical Modernism, where painting returned to the top of the artistic hierarchy for a while and the attitude that the eyes are the most important instrument of artistic cognition returned. The curves of similar metamorphoses show that linear procesuality of synaesthetic aesthetics is in no way possible: the image was supposedly more plastic for associations than sound, because vision was considered to be the most viable, vivid, accurate and correct of all the senses.

---

\* Herbert M. Schueller, *Correspondences between Music and the Sister Arts, According to 18th Century Aesthetic Theory*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 4, Special Issue on the Interrelations of the Arts, 1953, p. 335.

\*\* *Ibid.*, p. 343.

In the 18th century, the difference between the discursive and non-discursive was not clearly defined yet; however, in the works by Wackenroder, Novalis and Kleist as well as brothers August and Friedrich Schlegel and Coleridge, the proponents of Romanticism, which emerged at the beginning of the 19th century, the turn towards recognition of closer interaction of arts and similarity of means of their artistic expression is already obvious. In Romanticism, this tendency developed into what Irving Babbitt sceptically called the romantic commotion of arts.

It is clear that the development of the concords of arts (*correspondances*) and their conceptions towards the synaesthetic aesthetics is a dynamic process. Alastair Fowler summarized this theoretical problem by declaring that the concept of universally valid systematic harmonies (*correspondance*) between arts should be considered to be a chimera. Real analogies between arts exist and are worthy of analysis. They also change in time and change so fundamentally that from the very beginning they require a diachronic research, if accurate and strict methodology is sought at all.\* However, the conceptions of Romanticist synaesthesia, underpinning and shaping the Romanticist aesthetics of synaesthesia, first of all unfolded in the multidimensional manifestations of Romanticist sense and thinking. According to Regina Bendix, synaesthesia must be socially justified and eventually socially affected and can truly be an alternative way of thinking\*\*. Erika von Erhardt-Siebold summarized the attitudes prevalent in 1920's saying that impressions in life are not chained to a single sense, but usually gathered around several senses and blended\*\*\*.

At the end of the 18th century, the necessity to incorporate the synaesthesia into the aesthetic field was rising. Certain prominent factors at the beginning of Romanticism had already paved the way for synaesthesia, first of all, in literature. This was, without a doubt, the colour organ model, whose influence largely shaped the Bertrand Castel. Another important factor was broad and popular discussions about the interrelation between the senses. The artistic terminology had already adopted synaesthesia as the new style of speaking in order to express the nuances of similarity or difference of arts or their reference to analogies of the senses, which were rediscovered and reformulated.

Synaesthesia as sensory analogy or equivalence allows the Romanticist poet to combine the power of several senses in order to achieve a certain overwhelming impression. Sensory versatility was the dream of the Romanticists. Ludwig Tieck expressed this as follows: What is important is the problem of individual

---

\* Alastair Fowler, 'Periodization and Interart Analogies', in: *New Literary History* 3, no. 3, Spring 1972, p. 486.

\*\* Regina Bendix, *The Senses*, Berlin-Hamburg-Münster: LIT Verlag, 2005, p. 64.

\*\*\* Erika von Erhardt-Siebold, 'Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism', in: *PMLA*, Vol. 47, No. 2. (Jun., 1932), p.582.

choice of synaesthesia by an individual poet. The importance of such metaphors may be very valuable in analysing the psychology of the poet himself. Synaesthesia in general offers new possibilities.\*

Such statements would not be surprising if they were uttered at the present time instead of almost a hundred years ago. This awareness and perception of synaesthesia as aesthetic integrity is what the contemporary Post-Modernist heterogeneous aesthetics is lacking in. The analysis of discourses of synaesthesia and its aesthetics at different periods in time would be the much required theoretical perspective, which would help in consistent development of synaesthetic aesthetics.

It should be noted that such variety of individual synaesthesias postulated by aesthetic doctrines of Romanticism, i.e., individual difference of synaesthetic experience, shows a certain level of formation of synaesthetic aesthetics. Research in this line remains relevant. Individual synaesthesia in the works of poets, writers, painters and composers of different times is being analysed (this is perhaps the only form of consideration of synaesthetic aesthetics), forgetting that this differentiation arose and took shape from integrity of synaesthesia and individual, which was noticed and thoroughly analysed in the Romanticist period. Sensory peculiarity of individual poets determined their reliance on and use of synaesthesia. For example, Keats's poetry is abundant with multi-sensory metaphors based on the sense of taste. He even compares people and moods with nuances of taste.

Stephen de Ullmann\*\* writes a lot about specific aesthetics of individual Romanticist synaesthesias. In this context, the authors tend to speak about 'special forms of personal synaesthesia', which was approached very consistently and deeply in the early stage of reflection on Romanticism. We must understand the beauty of tactile synaesthesia in Rossetti's works, a weird synaesthesia of palpability of music in Browning's works, and a menacing impressiveness of Allan Edgar Poe's synaesthesia, where the apex of thought merges together the experience of all senses. In this and similar texts, we can enjoy the purest synaesthetic aesthetics with amazement and delight – not only artistic facts of use of synaesthesia, which are conditionally, but inevitably attributed to synaesthetic aesthetics, but an authentic dissemination of philosophical aesthetics of individual synaesthetic entreties and creative synaesthetic systems. Looking at Romantic and meta-Romantic sources of different periods through the lens of these reflections on synaesthetic aesthetics, we would undoubtedly find the foundations of this extraordinary, alternative aesthetics, even if their structure is very complex and maze-like.

Synaesthesia depends on individual sensitivity and peculiar structure of the senses of each artist. It is emphasized that it is synaesthesia that enables high-

---

\* Ibid., p. 588.

\*\* Stephen de Ullmann, *Romanticism and Synaesthesia: A Comparative Study of Sense Transfer in Keats and Byron*, in: *PMLA*, Vol. 60, No. 3. (Sep., 1945), p. 811–827.



lighting this sensory peculiarity found and perceived only in the Romantic period. English Romanticist were especially fond of metaphors and similes about internal eyes, internal ears and internal senses in general. The works by Samuel Taylor Coleridge is probably the best reflection of this Romanticist admiration of the concept of inner senses\*.

According to Baudelaire\*\*, Romanticism is a way of sensing. In Romanticism, 'to feel', 'to sense' coincides with 'to be free, unique and artistic'. While restriction of sensory life both in the private life and the canons of aesthetic experience prevailed until about the mid-18th century, with the first signs of Romanticism, the openness and liberation of the senses began, which flourished radically in Post-Modernism, once again confirming the deep connection of the latter to the Romanticist ideology. In addition, the recent emphasis on the genetic link between Romanticism and Post-Modernism has been consistently permeated by the development of synaesthetic aesthetics.

Observing the all-encompassing Romanticist admiration of synaesthesia, we cannot but assume that such power and influence of synaesthesia must have root in other fundamental elements of this period. Speaking of aesthetics, the integrity of synaesthesia in Romanticism undoubtedly shows that synaesthesia was fundamentally rooted in aesthetic categories and aesthetic structures of Romanticism. As is well known, one of the most remarkable categories of Romanticism was grandeur; later on, grandeur will be peculiarly unravelled by a distant descendant of Romanticism – Post-Modernist aesthetics. Synaesthesia offers sensory infinity, a myriad of senses and experiences. Entering the restricted sensory experience of the world established by Empiricism, synaesthesia extends it into endless sensory variations (horizontally) and even beyond any sensitivity (vertically) – to transcendence. Thus, synaesthesia imperceptibly approaches and blends with the categories of grandeur, infinity and transcendence. Synaesthesia is also analogous with experience of infinite beauty and inspiration of grandeur of all-encompassing experience.

According to Jean Paul, music was Romantic poetry for the ears, an infinite beauty.\*\*\* 'A beautiful infinity' was perceived as a paradox in the aesthetics of the 18th century already – Burke attributed Kant's infinity to grandeur thus separating it from beauty. Although Kant associated beauty with defined limits and grandeur with infinity, the peculiar aesthetic perception of 'distance' formed in Romanticism breached the strict limits between these categories, which could serve

---

\* Judson S. Lyon, Romantic Psychology and the Inner Senses: Coleridge, in: *PMLA*, Vol. 81, No, 1966, p. 246.

\*\* *Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir* – "Romanticism, more precisely, is revealed not in the choice of the plot, not in the accurate truth, but in the way of sensing.": Charles Baudelaire, *Qu'est-ce que le romantisme?*, in: *Salon de 1846*.

\*\*\* Jean Paul, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*, in: *Sämtliche Werke*, ser. 1, Vol. 16, 1938, p. 428.

for the benefit of synaesthetic aesthetics. According to Novalis, at a distance, everything becomes Romantic. This observation seems to have had unbelievable effect and power on the Romanticist aesthetics.

The concept of Romanticism indicated an epistemic shift essentially towards the imagination and emotions. The term 'Romantic' and related words such as 'originality', 'creation' and 'genius' could have emerged as a result of essential reorientation of human values, which affected both the writing style and the overall attitude to man and nature. According to Bertrand Russell, Romantic Movement as an entirety is described by the change in aesthetic and utilitarian standards. When describing the Romanticists, one should note the importance of aesthetic motives as well as the change in taste, which made their sense of beauty different from that of their predecessors.

Romanticism more sensitively and deeply than anything else before has penetrated the mind, dreams, longing, subconscious, mystery – the areas, which were perceived intuitively rather than by reasoning ability and process. In this context, it is important to note that in Romanticist aesthetics, the senses were perceived as associated with the imagination. The multifaceted and infinite nature of the latter is considered a parallel for the equally free sensory flow. For Samuel Taylor Coleridge, imagination was a 'synthetic and magical power'. In general, the prevailing factor in Romanticism is the changing power of imagination. This, by the way, is better understood if associated with perception rather than metaphysics. The concept of Romantic imagination as the power overstepping the boundaries coexisted with the idea of imagination as the ability to *see* – to look deeper into the life of things. Vision is first of all a *sense* and *sensation* generated by it. *Athenaum*, a journal of early German Romanticism says that a poet is a seer, a clairvoyant, who is wiser than he knows\*. Basil Willey said that a Romantic protest of a wild imagination against scientific 'neutralization of nature' was one of the deepest values of Romanticism.\*\*

The Romanticist concept of sensations is unique, new, dynamic and controversial. Baudelaire already envisioned the senses combined in ideal harmony (*Correspondences*). In the meantime, a famous Romanticist poet Wordsworth was still thinking about the 'natural' state of the senses, where they would be linked by mutual dependence and interaction or 'counteraction', if we are to live under the tyranny of vision. However, there is no 'natural' state of the senses, we can only recognize socialized senses\*\*\*.

In order to get rid of the despotic reign of the eye, the poet decides to 'sum up all the senses', believing that overthrowing, or otherwise, transforming the conventional Western hierarchy of the senses would give power and liberation. Moreover, no one can guarantee that the sense of smell or hearing would not

---

\* *Athenaum*, Berlin: Vieweg-FrGlich, 1798–1800, 1, Part 2, p. 45.

\*\* Basil Willey, Coleridge on Imagination and Fancy, in: *PBA*, XXXII, 1946, p. 181.

\*\*\* Constance Classen, *Worlds of sense. Exploring the senses in history and across cultures*, London and New York: Routledge, 1993, p. 37–49.

become as tyrannical as vision in different cultural models. According to William Wordsworth, the senses are not always in harmony with each other. Sometimes conflicting messages are transmitted via different sensory channels and certain areas of sensory expression are subjected to others.

Obviously, the changes in aesthetic taste differentiated the 18th century from the 19th century. In the 18th century, it was considered that colour in painting and harmony in music is so easy to grasp that it does not require special attention.

Although sensory phenomena can be very significant/meaningful because of being untold,\* the earliest and the most ample changes of Romanticist role of the senses are seen in literature. Without a doubt, the imagination allows trying out different methods of reality, while literature allows including different senses in a narrative. In the first half and almost to the middle of the 19th century, imaginative spaces of the senses thrived predominantly in literature, thus paving the way for employment of the senses by other arts. This openness and capacity of literature for the expression of the senses, due to the mediation of the imagination, synaesthesia flourished in literature, first of all as metaphors combining several senses or even radical fusions of different senses, at the time, when the fine arts and even music were not considering sensory alternatives. Literature became one of the earliest and widest platforms for synaesthetic aesthetics. Besides, David Howes raised an idea that every time the analysis of the senses both in aesthetics and cultural studies had them separated so that it would be easier to 'articulate the inarticulate', and namely the latter state would be expressed by synaesthetic links of the senses\*\*.

A trend of combining, mixing and fusing the senses was observed in literature, which in time had begun to stiffen and become sophisticated and pretentious derivatives of the senses, which were nearly impossible to recreate in reality. This marked the early stages of representation crisis in literature and the combinatorics of separated senses allowed treating them as linguistic elements in creating a new and special sensory language. Synaesthesia appears even as a peculiar progress indicator of Romanticism. As observed by Erika von Erhardt-Siebold, the use of synaesthesia by the German Romanticists was overly abundant at the very beginning of Romanticism\*\*\*. Many other researchers of Romantic literature, who emphasized synaesthesia, e.g., Stephen de Ullmann, a famous Hungarian linguist, claim the abundance of synaesthetic metaphors in the texts of the writers

---

\* David Howes, *Sensual Relations – Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, University of Michigan Press, 2003, p. xx.

\*\* Too often do we focus on each of the five senses individually, postulating that each sense – vision, hearing, touch, taste and smell – constitute a fully autonomous domain/field of experience, instead of analysing how the senses interact in different combinations and hierarchies, (David Howes, *Sensual Relations – Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, University of Michigan Press, 2003, p. xi).

\*\*\* Erika von Erhardt-Siebold, *Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism*, in: *PMLA*, Vol. 47, No. 2., Jun., 1932, p. 585.

in the very first decades of the 19th century. Personal choice of synaesthesia indicates characteristic features of style. This implements one of the fundamental postulates of Romanticism – emphasis on individuality and even making it absolute. Shelly, one of the first English Romanticist poets to start using synaesthesia, believed that division into five different senses is only an established formality.

Another important element in the development of synaesthetic aesthetics is the relation between poetry and painting, which was closely analysed in the texts on aesthetics of the 18th century. The tradition of sister arts began to fade in mid-18th century under the pressure of different origins. Interaction between poetry and painting underwent fundamental changes in the Romantic period.

Since literary models were being transferred to painting in one way or another for a long time in the tradition of the above mentioned sister arts, the way for synaesthetic fusion of other arts was gradually being paved. It is generally claimed that in the Romantic period, music replaced poetry in this model and became connected to painting by synaesthetic links. This also determined the importance of expression over imitation. One should not forget that the links between painting and poetry remained in Romanticism, but they were substantially renewed, first of all by claiming the unity resulting from expressive imagination. In the works of Eugène Delacroix, the most famous painter of Romanticism, deeply analysed by Baudelaire, these two still competing models eventually found balance in the early aspirations of non-representative art, and the link between music and painting is more favourable for the latter. According to Baudelaire, Delacroix's painting is purest evocation of the senses rather than representation and therefore, it is analogous to music by its capacity to be expressive without references to the external world\*. In addition to this, according to Baudelaire, Delacroix includes lively movement into timeless shapes and thus achieves the synthesis of painting and poetry. The infamous sonorousness of Baudelaire's poetry is clearly a direct analogy with Delacroix's colour harmonies, which are often described by Baudelaire in terms of sounds. Just like Delacroix fuses colours in order to achieve a homogeneous atmosphere, Baudelaire repeats certain sounds in order to maintain a certain tone. The analogy between sound structures and Delacroix's colour harmony corresponds to the Baudelaire's belief in analogy (correspondence) between different sensations. In this regard, Baudelaire in his own way explains the ability of one sensation to induce another as well as the kindred nature of arts. The case of Baudelaire and Delacroix shows the fundamental change in the potential kinship of two forms of art, the effects of which have to be analysed in order to ascertain their importance for art from Romanticism to the present.

The theory of interaction between poetry and painting theory underwent substantial changes in the Romanticist era. From the Renaissance to the 18th century, the 'sister arts', poetry and painting, were linked by a common object. Meanwhile the shift from mimetic to expressive art theory took away the common ground

---

\* Elizabeth Abel, *Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix*, in: *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 3, Spring, 1980, p. 363-384.

of these arts and pushed them into a less obvious and much more complex relationship. Poetry can now be defined as music for the inner ear and painting for the inner eye; however, this music is gentle and the painting has a soft outline (*verschwebende Malerei*)\*. In addition, transition from one art to another is desirable. This way, sculpture can become painting, painting can become poetry, poetry can turn into music and solemn sacred music can become a tall temple, says *Athenaum*, journal of early German Romanticism.

The origins of literary synaesthesia at the end of the 18th century, when poetry was considered to be the highest form of art followed close behind by painting, partially explains why it was the poetry rather than works of fine art or music that became the icons of synaesthetic experience in Western culture.

Synaesthetic aesthetics prevalent in the literary tradition involved almost all the senses and allowed them to merge randomly. However, as the ideal of music grew stronger during the Romantic period, synaesthesia became more and more restricted by the combination of two higher senses. Immanuel Kant called music the language of emotion and George Hegel – the language of feeling. The history of Western thought is abundant with statements associated with emotions: both human in the 18th century and mystic, transcendent or metaphysic during the Romantic period.

Ludwig Tieck, Novalis and Jean Paul saw a reflection of the rhythm and harmony of the Universe in music. Wilhelm Heinrich Wackenroder said that by expressing the deepest shifts in the human spirit, music can breathe life into colours and lines. Novalis, the most consistent apologist of Romanticist interaction of arts, was convinced that organic interaction between painting and music would be particularly strong. Meanwhile Schopenhauer deepened and systematized the approaches of Romanticists and gave them a theoretical form. According to the thinker, music joins the achievements of all other arts together, because it is a direct objectification of the will itself rather than a reflection of ideas. Faced with the yet unresolved problem of nature and materiality of arts, differentiating them too much in terms of matter, in the first half of the 19th century, Romanticist artists merely limited themselves to direct transfer of musical themes and names to painting. It is a very early level of connection between music and painting, where a nominal line was sufficient, without introducing the role of the senses or imagination. For example, Moritz von Schwind titled a cycle of paintings “A Symphony”, though it does not lead to experience of music on a structural or sensory level. A deeper connection between music and painting is revealed by William Blake’s painting, where the movement of composition and musical suggestion are much stronger\*\*.

The vital influence of the musical ideal on synaesthetic aesthetics is fundamentally related to essential changes in music and its aesthetics, which took place

---

\* *Athenaum*, Berlin: Vieweg-FrGlich, 1798–1800, 1, Part 2, p. 45.

\*\* Andrijauskas, Antanas, Ištapybosirmuzikossąveikosistorijos: nuoromantikųiki M. K. Čiurlionio, in: Menotyra, 1986, XIV, p. 93).

in the Romantic period. The rise of instrumental music and the becoming of the ideal of pure music in Romanticism draw a decisive and irrevocable line in the curve of becoming of synaesthesia as an artistic ideal and, later on, an artistic means. The essential reason for attraction of the advocates of synaesthesia to music was that music was declared the pure or abstract art. The rise of instrumental music and the becoming of the ideal of pure music in Romanticism are parallel and complementary processes. According to the new point of view of Romanticism, hearing was higher than vision, and this was the main reason why the Romantic aesthetics saw music as the favourite among arts and all arts were supposed to strive for such expressiveness. Pan-musicality of the Romantic period and putting music above all arts and sometimes even hearing above other senses (which, in terms of culture and history, shows the significance of hearing characteristic to the medieval period; besides, Gothic aesthetic models were an essential part of Romanticism) shaped a stable and still significant model of synaesthesia as *audierecolore*, which eventually became a synonym for synaesthesia. Although today this concept of synaesthesia is too narrow and should be seen as localized in historic perspective, its weight of lasting effect remains. On the other hand, resorting to the musical model in visual arts marked the deepening crisis of representation. Autonomy of music from script and rhetoric is a concept historically formed approximately two hundred years ago. In the 18th–19th centuries, Western music was liberated from vocal and lingual model. Replacement of the literary model by the autonomous model marked a paradigmatic shift in the history of music. According to Romanticist metaphysics of art, instrumental music was not a lower form of vocal music, but the supreme musical expression – the paradigm of absolute music. Absolute music is pure, objective and self-sufficient, i.e. it is not subordinate to words (song), drama (opera), literary programme or even emotional expression.

In the widest sense, music became the Romantic benchmark of aesthetic experience liberating the autonomy of the sense. Thus, an individual sense is purified and becomes clean, perfect, free and independent. This sensory autonomization of music encompassed several very significant things, which inevitably affected the rise of synaesthesia as an aesthetic ideal. One could say that at this stage the synaesthetic aesthetics was unconditionally dependent on music as a particular art and accompanying changes in aesthetic conceptions. Absolute music is generally equated with autonomous music. However, there are two interrelated meanings of autonomy: autonomy of one type of art (in this case, music) from other arts and autonomy of art in general from non-art. According to Andy Hamilton, at the time when art in general had become autonomous, music was liberated from the literary or linguistic model and became high art.\* When discovering art as an

---

\* Andy Hamilton, *Aesthetics and Music*, London, New York: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 69.

independent formation and the state of an artist as free from the pressure of society, the aesthetics of synaesthesia developing non-traditional models of sensory experience could finally become legitimate.

Following this newly formed ideal of great potency – pure or otherwise absolute music. The concept of ‘absolute music’ first appeared in the writings of German Romanticists, in particular Herder, Richter and Hoffmann. Later on, this concept also appeared in Hanslick’s works as *absoliuteTonkunst*, literally ‘absolute art of tones’, while defending this model against the Wagner’s concept of musical drama. The term of absolute music also appeared in the works of music theorists of the 20th century, such as Heinrich Schenker. For example, Ludwig van Beethoven’s Fifth Symphony became the standard of absolute music. However, Beethoven’s string quartets were recognized as the paradigm of absolute music only about 1870 and the majority of the popular music of the 19th century did not have anything in common with metaphysical ideals of absolute music. Absolute music emerged along with the much broader changes in art in the 18th–19th centuries: the growth in *autonomy of music and art* meant the growth in independence of art and music from the direct social function. According to Paddison, the autonomous nature of the music is the prevailing idea of 19th-century aesthetic.\*, which later on spread like a mantle over abstract painting, Romanticism declares the powers of the newly opened sensory space. The fact that music had to become a model for other arts was a sign of revolution in Western aesthetics. The very first generation of abstract painters of the 20th century would use these models as an internal driving force for their works without analysing or striving to restore complex purely musical structures. Proponents of the musical analogy in painting built their aesthetic theories on the abstracted idea of music rather than a clear understanding of musicology. For them music was a non-narrative, non-discourse means of expression. The idea of colour music, which the synaesthetic inspirations of the 19th-20th centuries were reduced to by Zilczer, a famous researcher of synaesthesia in art, was a symptom of a fundamental shift in aesthetic theory\*\*.

This sensory freedom and infiniteness could be expressed only by taking a step beyond the traditional, classifying, limiting and disciplining conception and structure of the senses. In addition, another very significant aspect of synaesthetic aesthetics can be seen here – the synchronization of its development with innovation. It would seem that *synaesthetic aesthetics is emerging as if from nothing and taking tangible forms only in artistic structures confronting with traditional aesthetics*. Just like in Herbert M. Schueller’s observation: when widespread and established forms are broken and the limits of human imagination are overstepped, then there is Romanticism. Romanticism manifested itself as a revision of established cultural and aesthetic values and encompassed the aesthetic and social reform. The then art critics of France used to describe the Romantic pieces

---

\* Paddison, Max, *Adorno’s Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, 1997.

\*\* Zilczer, Judith, “ColorMusic”: *Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art, Artibus et Historiae*, Vol. 8, No. 16, 1987, p. 101.

of art as 'canon 1789' or 'taste of 14 July', i.e. alluding to the French Revolution and its fundamentalism\*.

The synaesthetic aesthetics was born on the edge between old and new, thus directly setting in the very permanent core of Romanticism. This, by the way, supports the above assumption about the latency of synaesthetic aesthetics in terms of the array of traditional aesthetics. Therefore, the rebellion lying at the heart of Romanticism could become an active factor of emergence of synaesthesia. In 1825, *Le Globe*, a Romanticism-favouring French newspaper wrote that in practice, Romanticism was a union inspired by a variety of interests, which, however, have one goal – war against the rules and conventions.\*\* Utopian rebelliousness of Romanticism was long-standing and emerging from time to time as return of an idea or anachronism. Even late Romanticism paintings still reveal something from that primeval utopian content, which had been attributed by the painters to the idea of music from the very beginning of the 19th century.

Romanticism emerged as a new aesthetic ideal, egalitarian and all encompassing. It was a particularly favourable phenomenon for synaesthetic aesthetics to rise from the state of lethargy in the depths of classic aesthetics. Abrams showed that the Romantics had introduced a new aesthetics in Western art, which he calls the 'expressive aesthetics'. This aesthetics focuses on the artist as a creator. A piece of Romantic art is essentially the internal turned into the external, arising from the creative process, controlled by impulses of feelings and embodying the senses, thoughts and feelings of the artist.\*\*\* Prior to Romanticism, aesthetics was based on mimetic theory, which in turn has its source in Greek art.

When defining the Romanticist Movement in 1798, Friedrich Schlegel first of all focused on literature, especially poetry, considering it to be universal and fully capable of including and representing different manifestations of human experience – sensory, intellectual and social. The very nature of Romanticism reveals the universality-oriented joining of different areas of human activity into a single and all encompassing synthesis. Therefore, a Romantic piece of art has to be a tremendous blend incorporating literature, philosophy, science and rhetoric, high and popular art, tragedy and comedy, prose, poetry and epos, beauty and ugliness, the past and the new—this is where a still nameless (not yet associated with Wagner's name) universal work of art lies, which, according to Schlegel, is a mirror reflecting the whole surrounding world, a portrait of the age.

The phenomenon of synaesthesia, whether empirically confirmed or enabled by imagination, embodied the ideal of aesthetic universality. Literature could embrace the imaginary sensory experiences in a quiet, peculiarly anaesthetic dome

---

\* Herbert M. Schueller, *Romanticism Reconsidered*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 4. (Summer, 1962), p. 359-368.

\*\* *Le Globe*, April 2, 1825, in: Pierre Trahard, *Le Romantisme de fini par Le Globe*, Paris: Presses Universitaires Françaises, 1924, p. 443.

\*\*\* Edward F. Kravitt, *Romanticism Today*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 76, No. 1, Spring, 1992, p. 98.



of imagination, while music could open the experiences of the senses in pure and embodied reality. Hamilton contrasted the concept of music as an abstract art and the humanistic concept of music, where music is a human activity based on a body and body movements and mixed with human life.\* This concept is capable of recognising the nature of music as a peculiar language, just like thinking in music, thinking in sounds is similar to a writer's thinking in words.\*\* Music is a special type of thinking, capable of joining the sensory and the intellectual together by very strong and subtle ties. Music is not a purely intellectual act, a mathematical operation of the soul, who does not know what it is calculating; it is integrally physical, corporeal and material. The form of music is abstract, but its expression, language is human – and this language is essential. The image of music as a peculiar language would significantly affect the Romanticist, Symbolist and Modernist aesthetics. The early German Romantic thought, or *Fruhromantik*, considered language to be an actively constructed reality, an opaque medium with regard to empirically given rapporteur. Poetry was not only a literary genre, but a reality created using language, a real model of life itself (cf. Rimbaud's poetic views).

In the 18th century, music was rarely thought of as a universal language. In the Romantic Movement, clearly with the thoughts of Wilhelm Heinrich Wackenroder and Hegel, it acquired the characteristics of an Absolute, yet no-one could say that in the 18th century music was regarded as an intellectual phenomenon in Europe. In the meantime, language was considered to be of divine origin. Music was creation of a lower category. Music was at best in parallel to poetry, but not the language itself. In the 18th century, questions about relative merits of music, painting and poetry often resulted in the claim that poetry was superior to music or that music was a servant to poetry. Analogies between poetry and music were merely a juxtaposition of a higher and a lower. Romantic aesthetics sought to make music privileged as an untranslatable language, as a language above language.

Today's empirical research of synaesthesia lead to an interesting parallel: Baron – Cohen and Brian Massumi raise the question, why the cases of synaesthesia of music and script (graphemes) are most common. We could assume that music and writing are most culturally developed extensions of the senses. This would support the concept of synaesthesia as a cultural phenomenon and would in turn allow us to develop the synaesthetic aesthetics as rooted in culture. In *Gedankenuber den hohen Wert der Musik* Hoffmann wrote that music had been called the most Romantic of all the arts, because its subject is an infinite, mysterious language of the nature and only music allows understanding the song of

---

\* Andy Hamilton, *Aesthetics and Music*, London, New York: Continuum International Publishing Group, 2007, p. 70.

\*\* Herbert M. Schueller, *op. ct.*, p. 346.

songs, the song of trees, flowers, animals, rocks and rivers.\* This Romanticist text as if foresees the wreaths of natural sounds composed by Olivier Messiaen, a Modernist composer, who developed synaesthesia in music.

The doctrine of synaesthesia, one of the essential theories of German Romanticism, has always been on Hoffmann's mind. Together with Jean Paul and Tieck, he experimented by combining the music and literature in his novels. Wagner's ideal of *Gesamtkunstwerk* was the peak of Hoffmann's attempts to merge the arts in opera. However, according to Linda Siegel, combining music with sister arts and drama was only one of by-products of Romanticist doctrine of synaesthesia.\*\*

Each of the higher senses polished by the aesthetic tradition, vision and hearing, are as if striving to be cleansed and purified before delving into the dam of synaesthesia. Through hearing purified by theoretic suggestion, ostensibly purified vision is achieved. On the one hand, pure painting acquires expression based on the ideal of pure music. However, pure painting is not a case of hybrid art, but rather the unravelling of unique possibilities of one type of art based on the model of another.

To Romanticism, music appears as the means of clearest expression of harmony, which is the same for all sensory experiences – *a musical model is rather a sensorized (by the sense of hearing) universal, archetypal model of harmony*. In a long process, where painting found a suiting and specific role of music, there is a stage, which can be called the 'musicality of painting': *composition, harmony, rhythm, polyphony and timbre* – those are the essential categories that keep recurring in pre-Romantic and especially Romantic reflections about painting. Music as a perfectly abstract art, just like the most powerful expression of emotional power, became a model liberating painting from objects. Here again we can feel the transforming and liberating power of conceptually free senses flowing through a multilevel aqueduct. The surface effect of this revolutionary flow is simply stunning inflation of musical names given to paintings starting with the last three decades of the 19th century.

Harmony is an ideal of sensory balance, through which the increasingly articulated aesthetic activity of the senses intoxicated the Romantic minds. Complementarity of the senses first appeared as the openness to musical origin. In Romanticism it had become acceptable that music is able to grasp the most subtle nuances of aesthetic experience. Thus, musicality in the widest sense became the archetype of sensory balance in any artistic field.

However, cultural development of the sense of hearing is not a universal constant. This illusion would first be dispelled by the fact that this pan-musical model emerges only after instrumental music is formed and has reached its summit, which allowed abstract perception of the principles of harmony. Second, unex-

---

\* Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Gedankenüber den hohen Wert der Musik* Leipzig, 1903, p. 364–65

\*\* Linda Siegel, Wagner and the Romanticism of E. T. A. Hoffmann, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 51, No. 4., Oct., 1965, p. 597-613.

pected clarity would be provided by comparison with a special literary criticism tradition prevalent in Chinese aesthetics, where a perfected and sensually perceived sense of taste is the basis of all aesthetic thinking and assessment. Just like the Chinese literature chooses the sense of taste as one of the most ephemeral and elusive senses and builds an aesthetic model on it, which would help to express the most sensitive and hardly tangible nuances of aesthetic experience, the musical model which thrived in Western aesthetics, although emphasizing the temporal, emotional and ephemeral nature of music (which was actively sought after by Romanticism), strongly tied the spaciousness and all-encompassing nature of the sense of hearing to absolute, yet static and finite (e.g. Hegel's) aesthetic systems. Thus, the spread and universality of the musical model is not an adequate continuation of liberation of the senses, but only a peculiar deal with the strong aesthetic tradition, where the absolute, system and structural harmony are on top.

The idea of music as a primeval image of other arts is undoubtedly settled deep in peculiar concepts of Western culture, but the vector of synaesthesia materialized through it is but one – towards infinity and transcendence. The doctrine of synaesthesia acts like wedge between the inert totality and dynamic fragmentation, making a clear distinction between their nature. Synaesthesia strives to grasp what escapes the too large net of traditional aesthetics, which, by the way, has caught the newly taking shape aesthetics of music. Synaesthetic aesthetics or, according to some authors, multi-sensory aesthetics, reaches further than a truce or union between aesthetic systems based on several individual senses. Its aim is to catch and mark the modulation of aesthetic experience, existing beyond the resolution of traditional aesthetics. Looking at the examples of Eastern aesthetics, we can see the confirmation that this aspiration is natural and indisputably possible, mediated by human senses and body, although different aesthetic paradigms give rise to different sensory spectres. Western Romanticism, by the way, affected by Eastern aesthetics and artistic sources, clearly perceived such future of aesthetics, although namely the latter as such soon became complicated and disputed.

For example, in Western aesthetics, imaging vocabulary often refers to the senses and their hierarchical order – from vision to sound, then touch, taste and smell. We speak of 'form' and hint at visuality; we speak of 'harmony' and mean hearing first of all; we recognise the substance and refer to haptics. In critical discourse, these perceptive concepts may be synaesthetically transferred and therefore, we can naturally speak of the 'harmony of colours', 'material work of art' and 'harmonious composition'. However, descriptors of the lower senses are much less adaptable and flexible. Without a doubt, their lack of plasticity is determined by the fact that we rely more on our vision and hearing and disregard far more ephemeral taste and smell.\* Meanwhile, the diffusiveness and permeability

---

\* Eoyang, Eugene, *Beyond Visual and Aural Criteria: The Importance of Flavor in Chinese Literary Criticism*, in: *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 1. (Autumn, 1979), p. 99–100: A researcher of Chinese literary criticism will notice how often the word *wei* meaning 'taste' or 'flavour' is

of important references of another aesthetic tradition to another sense – taste – seems to reveal the values beyond the reach of traditional Western aesthetics.

As a consequence of Romanticism and Symbolism, music was elevated to the highest status, prevailing over all forms of creative expression. Advocates of musical analogy and colour music refer to the concept of synaesthesia, which means a subjective interaction of sensory percepts. Besides, already Baudelaire had noted that links between music and painting are not one art hijacking the territory of another, but on the contrary, strengthening the power of one another. This means that several sensory modes may resonate and result in a greater force of the work of art. This position was eventually met with, one could say, retrograde criticism, claiming that only pure art of one sphere could reveal its full power, while mixed models were not capable of this. However, this seems to be the problem of initial concept – music as the primeval image of harmony is involved in other arts or music as a structure, project, which must be implemented by another type of art. This would lead back to the problem of autonomy of art.

Thus, the analysis indicates that the rise of Romanticist theory of art was an important turning point in formation of theory and artistic practice of synaesthesia. First, during the period of prevalence of Romanticist ideology, the convergence of theory and practice was observed as well as strengthening of subjectivism tendencies and focusing on the artist's feelings and most sensitive emotional experiences. On the other hand, the focus of Romanticist mind on convergence of different arts and intertwining of their artistic expression forms were also observed. This gave rise to the approach to synaesthesia as a significant task of authentic artistic creation, and its plastic and theoretic articulations were already crystallizing into a tangible and identifiable synaesthetic aesthetics. Thus, synaesthesia included and expressed important shifts of aesthetic status, hierarchy and multi-sensory connection of individual, corporeal, sensual and separate senses affected by Romanticism.

Consequently, in the universal Romanticist theory of art, synaesthesia no longer was a sporadic exotic phenomenon, but was perceived as one of the means to penetrate the deepest essence of artistic creativity. Moreover, the phenomenon of synaesthesia manifested itself and was reflected as an integral element of the then art, aesthetics, culture and private and social life of the individual. Postulating such state of synaesthesia and its potential aesthetics in Romanticism, we can see the tendencies of its development, prosperity and downturns, traditionalism and revolutionarism, integrity and fragmentation in later periods of development of Western art philosophy and artistic tradition, including the later Neo-Romantic, Symbolist and Modernist trends.

---

met in literary deliberations. For a critic with Western upbringing this reliance on such elusive qualities would inevitably be a source of disappointment. *Wei* cannot be abstractly characterized or defined. As a critical term, it seems to make a full logical circle: the critics who have 'taste' find a 'taste' in fiction; those who do not appreciate quality, do not have 'taste' and cannot 'taste' what they read. At first glance, *wei* seems a completely subjective and impressionistic category and therefore, not suitable to use as a concept of criticism.

## BIBLIOGRAPHY

- Abel, Elizabeth, Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix, in: *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 3, Spring, 1980.
- Andrijauskas, Antanas, Ištapybosirmuzikossąveikosistorijos: nuoromantikųiki M. K. Čiurlionio, in: *Menotyra*, 1986, XIV, p. 93.
- Athenaum*, Berlin: Vieweg-FrGlich, 1798–1800, 1, Part 2.
- Baudelaire, Charles, Qu'est-cequeleromantisme? in: *Salon de 1846*, Paris, 1846.
- Bendix, Regina, *The Senses*, Berlin-Hamburg-Münster: LIT Verlag, 2005.
- Classen, Constance, *Worlds of sense. Exploring the senses in history and across cultures*, London and New York: Routledge, 1993.
- Eoyang, Eugene, Beyond Visual and Aural Criteria: The Importance of Flavor in Chinese Literary Criticism, in: *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 1. (Autumn, 1979).
- Erhardt-Siebold, von, Erika, Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism, in: *PMLA*, Vol. 47, No. 2. (Jun., 1932).
- Fowler, Alastair, Periodization and InterartAnalogines, in: *New Literary History* 3, no. 3, Spring 1972.
- Hamilton, Andy, *Aesthetics and Music*, London, New York: Continuum International Publishing Group, 2007.
- Hamilton, Andy, *Aesthetics and Music*, London, New York: Continuum International Publishing Group, 2007.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Gedankenuber den hohen Wert der Musik* Leipzig, 1903.
- Howes, David, *Sensual Relations – Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, University of Michigan Press, 2003.
- Kravitt, F. Edward, Romanticism Today, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 76, No. 1, Spring, 1992.
- Le Globe*, April 2, 1825, in: Pierre Trahard, *Le Romantisme de fini par Le Globe*, Paris: Presses UniversitalresFrancaises, 1924, p. 443.
- Lyon, S. Judson, Romantic Psychology and the Inner Senses: Coleridge, in: *PMLA*, Vol. 81, No, 1966.
- Paddison, Max, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, 1997.
- Paul, Jean, Kleine NachschulezuraesthetischenVorschule, in: *SämtlicheWerke*, ser. 1, Vol. 16, 1938.
- Ramachandran, Vilayanur S., Hubbard, M., Edward, The Phenomenology of Synaesthesia, in: *Journal of Consciousness Studies*, 10 (8), 2003.
- Schueller, M., Herbert, Correspondences between Music and the Sister Arts, According to 18th Century Aesthetic Theory, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 4, Special Issue on the Interrelations of the Arts, 1953.
- Siegel, Linda, Wagner and the Romanticism of E. T. A. Hoffmann, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 51, No. 4., Oct., 1965.
- Ullmann, de, Stephen, Romanticism and Synaesthesia: A Comparative Study of Sense Transfer in Keats and Byron, in: *PMLA*, Vol. 60, No. 3. (Sep., 1945).
- Wiley, Basil, Coleridge on Imagination and Fancy, in: *PBA*, XXXII, 1946.
- Zilczer, Judith, "Color Music": *Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art, Artibus et Historiae*, Vol. 8, No. 16, 1987.

**VIKTORIIA IVANENKO**

*Kyiv, Ukraine*

*Kyiv National Linguistic University*

*Valentine Fesenko Department of Theory and History of World Literature*

## **There and Back: the Real, the Imagined, and the Multi-worldness in Contemporary Scottish Prose**

Romantic fascination with the power of imagination leads to the creation of multiple worlds where the imagined becomes even more important than the real. In Romanticism, imaginary worlds help to reveal one's true nature, character, or one's true vocation. The existence of supernatural, the longing for metaphysical, the craving for oneiric etc. are at the basis of textual, literary, and human experience of the time. Essentially, imagination is a mode of memory, a mode of perception, and a mode of projection. In Coleridge's definition imagination is "the repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I Am". This "repetition in the finite mind" suggests a continuous search for perfection, ideality, or even divinity.

The afterlives and echoes of the romantic idea of Imagination and the Imagined are still at work in contemporary Scottish prose. "The creation of the infinite I Am" unfolds in the construction of multiple worlds that surpass the boundaries of the real. A continuous search for the secret of an "I" is constructed through the real and the imagined simultaneously, and the reader often has to go there and back through the boundaries of the multitude of worlds in the novels of Alasdair Gray, Iain Banks, and James Robertson.

*Key words: the real, the imagined, imagination, fancy, memory, Caledonian Antisyzygy, differance, Scottish prose. Robertson, Gray.*

Imagination is the cornerstone concept for the Romantics. In many ways it is not only the major principle and modus operandi of their writings, but also a self-authorizing and self-empowering discourse that makes writers in general and poets in particular "the unacknowledged legislators of the World" (Shelley 2006:1798). For the majority of Romantic poets the interpretation of imagination goes far beyond the context of poetics or cognitive studies turning into ontological, epistemological, theological, and ideological means of Being, existence, and expression. Thus, to grasp the idea of the real and the imagined, their interactions, modes of functioning, and the creative power of multiple world projections in contemporary Scottish writing one should go back to Romantic theoretical

insights on the power of imagination and its functions in literature (where poetry was seen as the highest artistic form of literary expression). Since theoretical research of imagination in Romanticism is beyond the scope of investigation in this paper, I will briefly make an overview of a few major figures of the period ideas and thoughts on imagination, interrelations between the real and the imagined, epistemological and ideological outcomes of the Romantic poets' presumptions that could be read through the prism of contemporary critical thought.

The concept of 'imagination' is central in William Blake. As Catalin Ghita points out, "although presented in comparatively simple terms, it [the concept of imagination] affords a multitude of the semantic refinements" (Ghita 2010:670). On the one hand, imagination for Blake is "nothing less than God as he operates in the human soul. It follows that any act of creation performed by imagination is divine and that in the imagination man's spiritual nature is fully and finally realized (Bowra 1977:89). On the other hand, Blake's "idea of imagination has roots in philosophical and religious traditions that include both esoteric and popular elements and which extend back through the eighteenth century, the hermeticists of the sixteenth and seventeenth centuries, the Renaissance, medieval and ancient philosophy, and sacred Hebrew poetry" (Engell 1981:245). In Blake's thought, "imagination ranks as the foremost mental faculty at both immanent and transcendent levels, [...] its ultimate meaning is to be sought in its closely interdependent relationship with inspiration" (Ghita 2010:672). What's important in the context of this research is that Blake contrasts imagination to memory: "Imagination is the Divine Vision not of The World not of Man nor from Man as he is a Natural Man but only as he is a Spiritual Man Imagination has nothing to do with Memory" (Blake 1982:666). For Blake, the "Daughters of Memory" protect mimetic art and blur visionary insights and inspirations. Thus, memory for Blake, in many ways, governs the art of ratio and represents fragmented, disconnected and philistine fragments while imagination works towards the unity and entity of the art of spirit. Imagination in Blake is a divine body that inhabits the human one and allows it to connect with cosmos and to become the universal receptacle of cogitatum: "For All Things Exist in the Human Imagination" (Blake 1982:223). It's quite a bold statement that, in the end, should mean that the real is located not outside, but inside the human, and is also a product of imagination. Thus, the real in Blake's thought is a part of the imagined. In terms of epistemology and phenomenology of post-structuralist era it's quite an interesting statement since it goes along with major post-structuralist ideas on signification and textuality.

For William Wordsworth, on the contrary, memory is an essential part of creative force together with imagination. Imagination in poet's thought stands for intuition and gives the power to "see into" reality. Creativity and creative power of imagination for Wordsworth comes initially through emotions collected in tranquility of contemplation that, later on, by means of memory, are transformed into poetic form. Emotion preserved in memory and reproduced in imaginative-transformative form is at the core of Wordsworth's concept imagination. While

Blake annihilates the binary opposition of the real and the imagined, Wordsworth appreciates the real as a source of the imagined, and to him imagination is closely associated not only with creativity, but also with accumulation activity, analytical thinking, and the mode of communication: “Poetry is the breath and finer spirit of all knowledge; it is the impassioned expression which is *in the countenance of all Science*. [...] He is the rock of defence for human nature; an upholder and preserver, carrying everywhere with him relationship and love. [...] Poetry is the first and last of all knowledge – it is immortal as the heart of man” (Wordsworth 2006:1505). Thus, imagination is seen as a way that allows man to arrive at the perfection of God and become one with God, nature, and cosmos (in Wordsworth’s pantheistic view). Wordsworth neither blurs the boundary between the real and the imagined, nor contrasts them: he sees them in *holistic unity*: the one inherently present through derridian concept of “trace” in the other.

Samuel Taylor Coleridge differentiates between two types of imagination: primary and secondary. Primary imagination is connected with human perception and ability to produce images; every person has this type of imagination and uses it unconsciously. Secondary imagination is characteristic of poets: this type of imagination enables to create new types of realities and worlds and is used voluntarily by the poet. However, both types of imagination represent the divine power of creation:

“The primary IMAGINATION I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and *as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation of the infinite I am*. The secondary I consider as an echo of the former, *coexisting with the conscious will*, yet still identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (*as objects*) are essentially fixed and dead.” (Coleridge 2006:1663).

Thus, for Coleridge imagination is a unifying force, which is able to revitalize fixed and dead objects in the realm of the real. Coleridge’s idea of imagination can be closely related to the one of Blake. Moreover, in order to properly grasp the meaning of imagination and its power Coleridge (in the same manner as Blake) contrasts it to the human mnemonic faculty. Memory is the source of stillness and dead images that represent themselves in fancy, not in imagination:

“FANCY, on the contrary, has no other counters to play with but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials made from the law of association” (Coleridge 2006:1663-4).



Unlike Blake (who believed the notions to be synonyms), Coleridge juxtaposes imagination and fancy. However, in accordance with Blake's thought, he gives imagination epistemological and ontological power to learn, perceive, revitalize, and create new worlds. And in the essential vitality of Coleridge's imagination there is a reference to the possibility of the real to become the imagined through "dissolution, diffusing, dissipation in order to recreate". Thus, although it might seem that Coleridge juxtaposes the real and the imagined while considering the opposition of imagination and fancy, what he does is makes the real part of the imagined through the *vitality* of imagination and its unifying power.

The idea that the imagined harbors and overruns the real is very far from being strange to Scottish literature. In fact, this idea for a long time has been the axis mundi for Scottish literary studies. The tradition to represent the real and the imagined as a certain holistic unity, or as a matter of difference where the one is merely the other one deferred has been identified as a trademark of Scottish fiction. In his *Scottish Literature: Character and Influence (1919)* Belfast-based Scottish literary critic Professor G. Gregory Smith claims that one of the most peculiar characteristics of Scottish literature is the striking unity of the contraries presented in the real and the imagined. According to Smith, this is a literary outcome of a specifically Scottish context and mode of being:

Perhaps in the very combination of opposites [...] we have a reflection of the contrasts which Scot shows at every turn, in his political and ecclesiastical history, in his polemical restlessness, in his adaptability, which is another way of saying that he has made allowance for new conditions, in his practical judgment, which is the admission that two sides of the matter have been considered. If therefore Scottish history and life are, as an old northern writer said of something else, "varied with a clean contrair spirit", we need not be surprised to find literature the Scot presents two aspects which appear contradictory. Oxymoron was ever the bravest figure, and we must not forget that disorderly order is order after all (Smith 1919:4-5).

G. Gregory Smith calls this phenomenon 'Caledonian Antisyzygy'. Obviously, the term refers to the idea of contrary polarities represented in one entity. Later on, the concept becomes popular due to the most prominent figure of Scottish Renaissance poet Hugh MacDiarmid, who not only eagerly adopted the notion, but also elaborated on it in his essay *The Caledonian Antisyzygy and the Gaelic Idea*, published in two parts in *The Modern Scot* 1931-1932. The notion would make its way well into the XXI century transgressing the boundaries of literature. The latest use of the term could be found considering first, Scottish Independence Referendum in 2014 (Brian Groom's article in the *Financial Times*, "Scotland,

*forever in two minds*” as of February 3, 2014), second, some Brexit issues (John Sturrock’s entry in Kluwer Mediation Blog “*Further Thoughts on Brexit and Caledonian Antisyzygy*” as recent as of July 29, 2016).

Smith suggests there are “two moods” that characterize not only Scottish literature, but also a certain continuity of its tradition. On the one hand, there is a mood of “‘actuality’, ‘grip of fact’, ‘sense of detail’, ‘realism’” (Smith 1919:5). This mood represents the real and is expressed through the “piling up of detail”. Obviously, Scottish literature doesn’t have the monopoly on the matter-of-fact descriptions, or the gluttony of the particular, these could be found in every national literature. However, what makes this way of representation quite Scottish is the fact that “in Scots the zest for handling a multitude of details rather than for seeking broad effects by suggestion is very persistent” (Smith 1919:5). Smith even insists that this manner of representation of the real “leaves nothing to the imagination” (Smith 1919:6). On the other hand, there is a mood of “the fantastic” with “the airier pleasure to be found in the confusion of senses, in the fun of things thrown topsy-turvy, in the horns of elfland and the voices of the mountains” (Smith 1919:19). In Smith’s thought, there is much more in the Scottish antithesis of the real and the fantastic than one could explain by the rules of rhetoric. It’s not that they could be identified within rigid boundaries or could be totally distinguished one from the other. Actually, there is no boundary between the real and the fantastic in Scottish literature since “the one invades the other without warning” (Smith 1919:20). Thus, the reader is always making this journey to “over there” of the fantastic, the imagined, the supernatural, the uncanny, and is always forced to go back to the real, the natural, the grip of fact. In this manner, Scottish literature becomes this thrilling ride of “there and back” on the roller coaster of the “two moods”. This mixing of contraries also helps to identify some specific qualities characteristic of Scottish literature: the picturesque and the humorous in particular.

If a formula is to be found it must explain this strange combination of things unlike, of things seen in an everyday world and things which, like the elf-queen herself, neither earth nor heaven will claim. This mingling, even of the most eccentric kind, is an indication to us that the Scot, in that medieval fashion which takes all things as granted, is at ease in both ‘rooms of life’, and turns of fun [...]. Foe Scottish literature is more medieval in habit than criticism has suspected, and owes some part of its picturesque strength to this freedom in passing from one mood to another (Smith 1919:35).

Interestingly enough, the idea that the fantastic invades the real without warning in Scottish writing suggests that this “invasion” is just a matter of postponing or deferring the other in time and/or space. The real then, as a matter of fact, is merely the other of the imagined. As I have claimed earlier in *The Time Is Out of Joint: Echoes of Modernism in Contemporary Scottish Prose*, if one abandons the

essentialist meaning of ‘contrairs’ that merge together in one entity, but thinks of them in terms of interplay of differences where one always necessarily identifies through the other, and one can only acquire their “meaning” through the other, one would probably very well see that “Caledonian Antiszygy” is quite an early and neat metaphor for derridian difference. Each presence bears the “trace” of its others. The difference between two concepts must preexist the concepts. All objects, ideas, and words are produced as identities by their differences from other things, then a complete determination of any identity would require an endless inventory of relations to other terms in a potentially infinite network of differences (Ivanenko 2016:109-10). Thinking of Caledonian Antiszygy in terms of difference is quite close to the Romantic thought on imagination. It comprises both Blake’s and Coleridge’s idea on the real as a part of the imagined, and Wordsworth’s theory on the real and the imagined as a certain holistic unity. Thus, Romantic heritage of imagination through the notion of Caledonian Antiszygy interpreted by means of derridian difference makes its appearance in contemporary Scottish prose. Derrida insists:

An inheritance is never gathered together, it is never one with itself. Its presumed unity, if there is one, can consist only in the *injunction to reaffirm by choosing*. [...] If the readability of a legacy were given, natural, transparent, univocal, if it did not call for and at the same time defy interpretation, we would never have anything to inherit from it. We would be affected by it as by a cause – natural or genetic. One always inherits from a secret – which says “read me, will you ever be able to do so?” (Derrida 2006:18).

One of the most exciting examples of the journey there and back through the real and the imagined in many senses of the phrase is James Robertson’s recent novel *To Be Continued* (2016). The core idea that runs through the novel is the one of a “gauzy border” between the real and the imagined, identity and persona, life and death, the Highlands and Lowlands, humans and animals, sanity and insanity, the author and the reader, consistency and randomness. Right in the beginning of the novel the protagonist Douglas Findhorn Elder is stuck on the upper deck of a number 11 bus in traffic on Lothian Road in Edinburgh. He’s on his way to a colleague’s funeral, but it’s also the day of his fiftieth birthday. The idea of a double worldness is already placed within an incipit setting: life and death celebrated on the same day, two special occasions marking the beginning and the end of the real and/or the imagined. It seems that life and birthday should be associated with the real, but this is not the case with Elder. While stuck in traffic on the bus, he reflects upon the fact that he feels disconnected from his environment: “in the world but not of it” (Robertson 2017:11). Elder is thinking of his mentally challenged father (who must be now in a “different place” mentally though he is still in this world physically), of his deluded uncle Gilbert who got back from World War I, taught at school, had passion for collecting things and then, one day,

strolled into the North Sea “pushing through the waves until he was completely submerged” (Robertson 2017:12). Reflecting upon the fact that the real for many people is just the contents of their head and fearing to lose full command of his faculties because of confusion, Elder greatly admires his mother and her total lack of imagination while simultaneously peering through the bus window and seeing “a dark, still sea, and no land in sight”, and floating together with life jackets, plastic containers and other debris on the surface of the sea. However, floating on the sea surface while on the bus is not the only intensively imagined situation the protagonist goes through. Elder also has quite a heated discussion on newspapers, words, and discourses with the back of a woman’s head and goes quite dramatically through a shameful situation of being late to the funeral: he has to face the humiliating rise-and-fall procedure of his colleagues from the benches in church causing disruption and havoc. Things get really intense when Elder approaches his mountainous colleague Ollie who is not able to somehow move aside and let the protagonist pass by and Elder has to crawl under Ollie’s buttocks:

Down I go on hands and knees into the thin stour of old religion, Ollie’s trousered buttocks lapping against my cheek as I tunnel forward. If he breaks the wind now I am as dead as Ronald Grigson.

‘Sorry. Sorry. Excuse me. Fuck you, Ollie. Sorry.’

Ah. I find I have spoken aloud. Furthermore, I am crouching on a hard floor, among sweetie papers and discarded tickets. I snap out of it fast and regain my seat, but too late. The woman across the aisle has turned, looked quickly at me, then away again. The aisle on the bus, not in the church. Because I am not there yet.

‘Sorry,’ I say again, to her this time. It is meant sincerely, but the damage has been done. She stands and descends to the lower deck.” (Robertson 2017:14).

The dramatic church crawl of Elder on the bus is a perfect example of how the imagined (or the fantastic) invades the real without warning. The reader goes on the church crawl and back while still on the bus realizing that they’ve crossed the “gauzy border” only upon their return. “One moment you’re on a number 11 bus going nowhere, the next you’re crawling along the floor of a church you’ve never entered before, with no end to the journey in sight. Doesn’t this happen to us all?” (Robertson 2017:5). This manner of living the imagined as a part of the real echoes in the novel in many ways: in Elder father’s mental delusions, in other characters’ imagined personas, in the places that seem non-existent, in the protagonist’s conversations with his mate who happened to be a toad. Sometimes it seems that Robertson’s text embodies Blake’s idea “For All Things Exist in the Human Imagination”.

“CONVERSATIONS WITH A TOAD” chapters of the novel seem to be a proof not only of Blake’s epistemological revelation, but also, of Smith’s theoretical thinking on “the horns of the elfland”. In terms of narrative semantics, “Con-

versations with a toad” could be identified as a second major “ontological domain governed by a single set of rules” (Pavel, 1986; Dolezel 1999; Ryan 1991). This domain of the text contributes to the text’s semantic heterogeneity, or, speaking in the context of Romantic theories of imagination, revitalizes, defamiliarizes, and recreates the real through the imagined. On the evening of his birthday, Elder goes to the patio of his house and drinks some wine after he has had quite a decent amount of whiskey. This is where he meets the toad Mungo Forth Mungo. They start a conversation that later would turn into a kind of friendship and mutual support as they would set off together on a trip to the Highlands. Mungo shares his knowledge, opinions, and ideas on a variety of subjects from politics and literature to sex representing thus the epistemological function of imagination so greatly valued by the Romantic poets. As the narrative unfolds, not only Elder meets and converses with a toad, but also many other characters of the novel. Mungo turns into a “miraculous and terrifying night visitation” to warn the owner of the Highland deserted hotel Ruaridh MacLagan against bootlegging and excessive drinking, he comes to Rosalind Munloch, Elder’s almost one hundred year old interviewee in the Highlands, to talk about climate change, diet, folklore, sex, procreation, contraception, and fauna of the glen, he interviews Corryvreckan to help Elder with his interview. Moreover, conversing with Mungo doesn’t seem to be an extraordinary thing to anyone who makes acquaintance with the toad. Rosalind, Poppy, Corryvreckan, and Elder himself do not perceive talking to a toad as something supernatural or outstanding, so while reading the chapters of “Conversations”, the reader once again crosses “the gauzy border” without any difficulty and after the conversation is over heads back to the real. And if there existed any binary opposition of the real and the imagined in the novel, one would probably perceive Mungo as a part of Elder’s vivid imagination (or the aftereffect of the alcohol), however, the semantic heterogeneity of the text only proves that the real is the other of the imagined, and the natural is the other of the subjective supernatural, and there is no controversy in this fact. This is the lesson Mungo is trying to teach Elder in “Conversation #3”:

Man and toad, they stared together into the sky. It occurred to Douglas that, although he had often admired the moon, he had never before realised quite how lovely it was.

‘To think,’ said Mungo, shuffling closer, ‘that each one of us has one! Amazing, isn’t it?’ [...]

‘You have a moon inside you?’

‘Naturally. What did you think I meant?’

‘I wasn’t sure. not as big as that one, presumably?’

‘Oh, much the same size. And it changes shape in the same way, over and over again. Sometimes it doesn’t appear to be there at all, but it is. It is always there.’ [...]

‘Since you ask the question, I assume that you don’t feel it yourself, then?’

‘No’ [...]

‘Yet you lead a normal, regulated life.’

‘Even the commonplace is uncommon. It has only to be recognized as such.’  
(Robertson 2017:107-8).

Some characters in the novel also possess imagined personas that allow them to live the lives they can’t otherwise live. They travel there and back within their identities to either have what they can’t have, or to forget what they want to forget. Corryvreckan represents a whole set of imagined personas who make appearances when he intends to foreground one of the controversial traits of his character. He is Corryvreckan, the Highlander, an honest, immaculate and sober man who runs the Munlochys’ Glentaragar estate in a remote part of the Highlands; he is also Ruaridh MacLagan, bottlegger and a drunkard when he runs a shabby deserted hotel in the middle of nowhere; he is Stuart Crathes MacCrimmon, a bad ballad bard and an alcoholic, in the remote Inn, but he is also Edward, an English man, a “Southern friend”, who has once arrived in the Highlands and believed he should stay for he felt more Highlandish than any of the Highlanders. Although in the beginning of the novel he keeps his imagined personas apart and wouldn’t admit that he is a bard while he is running the hotel, by the end of the narrative he reaches the holistic unity in a variety of his personas. The separate imagined worlds of his personae find peace upon his arrival from the Highlands to Edinburgh. Poppy Munloch who later becomes Elder’s lover, makes her first appearance as Xanthe at Shira Inn. As she explains it later on to Elder, she needed to become Xanthe to escape from the confined space of Glentaragar to have some entertainment (sexual, social, and emotional).

Thus, the imagined presents itself as the real and, as a result, projects the effect of multi-worldness in the semantic structure of the novel, in the structure of the characters, and in the experience of the reader who follows this roller coaster of travelling there and back in the fictional worlds without “gauzy borders”.

James Robertson’s other novel *The Testament of Gideon Mack* (2006) has already been widely discussed in the context of the “two moods” of Caledonian Antisizygy. The most important question of the novel that remains unanswered and inspires further research is whether Gideon Mack has actually met the devil, or whether it is his disturbed psychic that has produced the image. As I’ve already mentioned elsewhere, in the context of understanding “Caledonian Antisizygy” as difference where the one is the other one deferred all the answers to this question seem to be legitimate since the question becomes more of a theoretical abstraction in the domain of epistemology. This doesn’t mean that the question isn’t important anymore, but rather suggests that anyone could meet their own personal Devil even at the cynical times of the XXI century (Ivanenko 2016:114).

There is just one most important issue that I would like to dwell on in terms of the haunting “Caledonian Antisizygy” paradigm in the text. This is the con-

cept of ministry the novel is centered around. The ministry itself is something of a difference “whaur extremes meet” since it’s meant to embody both the divine and the human. A minister is someone who can’t be a homogeneous entity since he is supposed to be a construct combining the opposites. Interestingly enough, ministry is one of very few identity constructs where one is not supposed to reaffirm one’s self through suppressing or deferring the opposite other. Thus, this is probably the only identity construct that legitimately allows essentialist approach to “Caledonian Antisyzygy”. However, this is not what’s happening to Gideon Mack. As the story unfolds, we realize that at different times in his life Gideon comes to suppress the human or the divine that in turns become a haunting presence – the deferred other. From the times of his adolescence, Mack stops believing in God despite the fact of his father’s ministry and Presbyterian upbringing. At some point in his life the only thing Mack wants is to be nothing like his father, the minister of Kirk of Scotland. Gideon’s young life is centered around rejecting his father’s values in everything, thus, the divine in his life becomes deferred. However, at the very moment it becomes deferred, Mack paradoxically opens up his personality to the divine for this is the first time when by denying his father’s God he takes a first step to become his father (and he is fully conscious of it) and to merge with the supernatural in the future:

‘Maybe yer das right, Buzz,’ I said. ‘Maybe there isna a God. I dinna ken.’

‘So whys yer faither a fuckin minister then?’ Buzz said.

‘Cause he is,’ I said. ‘Whys your faither a fuckin miner?’

‘Whits wrang wi being a miner?’ Buzz roared.

‘Whits wrang wi being a minister?’ I roared back. *And I saw myself in my fathers pulpit, roaring at my fathers congregation*: ‘Whits wrang wi being a fuckin minister?’ The shock and horror on their faces. I knew I should have been concentrating on Buzz but I couldn’t drag myself back. In that moment I stopped believing in God.” (Robertson 2007).

Later on, as Gideon decides to become the minister without faith, the deferring of the divine becomes quite a playful specter. This is one of the most interesting moments in the novel as it prompts to reconsider the concept of ministry and to strip it off essentialist combination of opposites in one entity: there is nothing bad in a minister with the divine/supernatural deferred within him. I believe this is the turning point in the novel that points out at re-thinking the modernist concept of “Caledonian Antisyzygy” as a metaphor for difference. Moreover, the most interesting thing that happens to Gideon in terms of deferring his father and eventually becoming him is not the fact that the deferred father “strikes back”, but the fact that Gideon realizes that his father also suppressed and deferred the divine/supernatural in him: “Here I sit in the half-light, in a book-lined study in an empty manse, nearly thirty years on, and I have become him.” (Robertson 2007). This leads us to a very playful chain of continuities and differences: we

follow many generations of Kirk of Scotland ministers who don't believe in God, but somehow harbor the supernatural. We speak of many generations of ministers since in addition to Gideon's father and Gideon himself, there comes into play Robert Kirk with his fairies as well as Augustus Menteith with his legend of the Black Jaws. All of these "atheist" ministers harbor their other, who sucks them in their own personal "black jaws" of otherness in a playful spectral game of transformation. Thus, the concept of ministry loses its essentialist interpretation as a display of the combination of "contrair" spirits in one entity. The concept also reinforces the paradigm where the real is a part of the imagined and they interplay within the holistic unity of the ministry.

Another important image where the supernatural/the imagined overruns the real in the novel is the Stone. Mack makes a confession right in the beginning of his testament: "Then I saw the Stone, and nothing was the same again" (Robertson 2007). While running in Keldo woods, an atheistic minister of the Kirk of Scotland, a man of perception rather than faith, comes across a standing stone that hadn't been there some time earlier. Mack is the only person who sees it and the question whether the Stone actually exists becomes the question of the boundary between the natural and the supernatural, sanity and madness, subjectivity and objectivity. Gideon's ministry, the story of his life with its ups and downs becomes the background of "the grip of fact", the prelude of the real to the moment where the supernatural opens up to him first in the Stone, and then in meeting the Devil. On the one hand, the Stone as material object is quite real, Mack can touch its surface, can hug it, can feel it with his senses of perception. On the other hand, the Stone has never been there before, and the geography of standing stones has never indicated this particular Stone has ever existed. A failure to talk about it to other people as well as a failure to document it with a camera convinces Mack that the Stone was meant just for him as a certain message: "I imagined rain running down the many faces of the Stone. Something strange, unnerving and wonderful was happening. I was frightened, I was excited. I wondered who would I dare to tell about it" (Robertson 2007). Gradually, the Stone breaks the homogeneity of the profane space and by force of imagination becomes what Mircea Eliade would call "hierophany of space" (Eliade 1959:36). Where the break-through from plane (of the real) to plane (of the sacred or the supernatural) has been effected by an hierophany there appears an opening upward or downward: "the three cosmic levels – earth, heaven, underworld – have been put in communication" (Eliade 1959:36). In Coleridge's terms, by the power of revitalizing imagination, or in Blake's thought, by the power of imaginative divine vision, the Stone in the novel becomes the image of a universal pillar, a sacred space which marks "the founding of the world" possible in creative human gesture (Eliade 1959:63). Thus, Gideon breaks the profanity of his life space, enters the underworld, meets the Devil (the question of "reality" of this fact is irrelevant in the context of the creative and epistemological power of imagination), and abandons the homogeneous space in the domain of the real: "*But if I*



can see and touch a stone that isn't there, in a place I know to be real, then how can I say what's real and what's imagined?" (Robertson 2007). Mack follows the visionary path voiced by Blake: ministers' imagination becomes a divine/satanic body "that inhabits the human one and allows it to connect with cosmos and to become the universal receptical of cogitatum" (Blake 1982:223). Ultimately, in *The Testament of Gideon Mack*, be it the character or the reader, one sets out on a trip to "over there" of the otherworldly, on a date with the Devil, to never actually get back, but wonder if there is any possibility this trip could have taken place, or if there any "back" that could be ascribed to the real.

Alasdair Gray, described by Alan Taylor as "the grand old man of the Scottish renaissance" (Taylor 1995:97), also constructs multiple worlds by means of imaginative forces. Gray's novels *Lanark (1981)*, *1982 Janine (1984)*, and *Poor Things (1992)* mainly represent the split identities of the protagonists who embark on a journey to the there of their other and back to reconfiguring, restructuring and re-uniting with their own selves. In the case of Gray and his major novels, the epistemological power of imagination works in Wordsworthian understanding of the imagined, that is towards finding a holistic unity within the real and the imagined. As Stephen Bernstein puts it: "the identity of the protagonist in each of Gray's three major novels splits and diversifies in the course of the narrative: thus, *Lanark's* eponymous hero and the character Duncan Thaw turn out to be the same person, albeit existing within different timezones. In *1982 Janine* Jock McLeish expresses his deepest anxieties through multiple voices, represented by different typefaces and designs, as well as his 'silly soul' Janine, and in *Poor Things* Victoria McCandless and Bella Baxter problematically share an identity, while the very volume in which they appear also exhibits a dual nature" (Bernstein 2007:168). The imagined others of the protagonists, however, overrun their 'real-world' doubles not to construct fragmented domains of the real and the imagined, but to perceive patterns of growth and increasing psychological holism. As Peter Kravitz puts it, "for these characters sanity is not given, but won. Then they are whole, not split people" (Kravitz 1997:xix). Due to constraints of space I will limit the study of the real and the imagined in Gray to his novel *Poor Things* published in 1992. It contains two accounts of Bella Baxter's life, her husband's and her own, and Bella herself is known alternatively as Victoria together with an introduction from the editor Alasdair Gray. The first account, which is a narrative by Archibald McCandless, is a nineteenth century gothic tale on a female body reanimation via brain surgery and it embodies every bit of Victorian patriarchy's female stereotype. Godwin Baxter who performs brain transplant on Bella's body fished out from the river is Godlike male figure that contributes to every kind of making of a woman: physical, psychological, social, and educational:

"Yes, McCandless! I now enjoy more flattering company than you ever provided – a fine, fine woman, McCandless, who owes her life to these fingers of mine – these skeely, skeely fingers! [...] I needed to admire a woman who needed

and admired me [...] From the moment she opened her eyes here these hands have served her food, drink and sweetmeats, placed flowers before her, offered toys, shown how to use them, displayed the bright pages of her picture-books (Gray 2002:27; 39).

Bella's personality, her worldview and later medical and social activism are the result of a "good" male influence and care. However, as we approach Bella's account of her life, it turns out that her husband McCandless created this imagined projection of her personality. She claims that the brain transplant never took place and she simply fled from her abusive husband to seek refuge with Baxter where later on she met McCandless. The novel doesn't really offer any resolution which version of the events is "real" and which one is imagined. While the question of "the real" and "the imagined" in the novel is never quite settled, what's important is that *Poor Things* "voices an overwhelming concern that the truth-telling capabilities of any representational medium are perilously constrained by the medium itself" (Bernstein 2007:172). It is true that the imagined part of the novel that coincides with McCandless account is bigger, more elaborate, sentimental, and imitational of "the grip of fact". Thus, though it goes against the rules of logic and reality, it is made to be perceived as "real". Imagination here is quite playful since it forces the supernatural to take place of the real. The sentimentality of McCandless' story not only lives up to Victorian stereotypes, but also involves that kind of the emotional that Wordsworth mentions while theorizing on imagination. As it has already been stated before, emotion preserved in memory and reproduced in imaginative-transformative form is at the core of Wordsworth's concept imagination. Although Bella believes that McCandless makes up his tale about her for the reason of class envy, it seems that his account of Bella's life stems from the emotional attitude her husband has towards her. His ridiculous Victorian patriarchal desire to be "the candle" for Bella inspires him to follow Wordsworthian path with imagination: he picks up certain emotions preserved in his memory and imaginatively transforms them into a story where his wife loves him, and where he is an open-minded, talented, big-hearted, and devoted husband. McCandless' imagination makes a perfect tale of them happily living ever after all the adventures they go through which looks like a longing for a holistic unity of marriage.

However, Bella is not the only identity who is caught in between "the real" and "the imagined" in different projections of the subjective worlds. So is McCandless and Godwin Baxter. While Bella is trying to comment upon the fraudulent make-believe narrative of her husband, she claims "McCandless had first met God in the university anatomy department where God gave demonstrations when the usual lecturer was off sick. Small, awkward McCandless fell as passionately in love with God as I had done [...] God was the first great love of his life, and the love was not returned" (Gray 2002:267-268). The reader never gets to know whether this statement is "real" or "imagined", or if this is a kind of revenge on

McCandless' tale that Bella takes, but what the reader definitely knows that they have been set to wonder about the possibility of gay love in the novel where a man and a woman, who happen to be husband and wife, fight for another man's love and appreciation. *Poor Things* is a novel where characters' personal claims for "the real" get obscured by the counter-narratives that ruin the "reality" and expose it as "fiction"/ the imagined/a fraudulent tale/a whimsical delusion. And although Stephen Bernstein argues *Poor Things* doesn't really "offer anything like the positive, however qualified, closural holism of *Lanark* or *1982 Janine*" (Bernstein 2007:169), it seems that the inability to identify "the real" within the domain of the imagined doesn't necessarily lead to subjective solipsism in the characters, or dramatic confusion in the reader; it merely offers us a variety of worlds, a play of meaning, a flight of imagination, and reminds us that we all are just reflections of each other in the things we imagine one about the other, and believe them to be "real". Imagination in *Poor Things* is not a question of how "real" a Victorian gothic story could be, but rather an epistemological quest for holistic unity of psyche that could come to terms with the world out there.

Thus, imagination in Romanticism, as well as in Modernism and Contemporary times, is a human superpower that helps us stay sane, aware and hopeful since we think we do know what "the real" is while we mostly live our lives in "the imagined" projections we believe to be real. Every single day of our life we set out on a trip: on the one hand, a difficult, dangerous, and desperate one; on the other hand, a joyful, inspiring, and beautiful one. It's a trip there and back through "a gauzy border" of the multiple worlds of the imagined that we believe to be real, and this trip is one of the most important things that makes us human.

#### BIBLIOGRAPHY:

**Blake 1982:** Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. David V. Erdman (ed). Commentary Harold Bloom. Newly revised ed. Garden City, New York: Anchor/Doubleday, 1982.

**Bernstein 2007:** Bernstein, Stephen. *Alasdair Gray and Post-millennial Writing*. Berthold Schoene (ed) *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, pp. 167-74.

**Bowra C.M. 1977:** Bowra, C. M. *The Romantic Imagination*. John Spencer Hill (ed) *The Romantic Imagination*. London and Basingstoke: Macmillan, 2007, pp. 87-109.

**Coleridge 2006:** Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Stephen Greenblatt (General ed.) *The Norton Anthology of English Literature*. New York and London: W.W. Norton, 2006, pp. 1660-71.

**Derrida 2004:** Derrida, Jacques. *Différance* in Ryan, Rivkin (eds) *Literary Theory: An Anthology*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

**Derrida 2006:** Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. New York: Routledge, 2006.

**Doležel 1999:** Doležel, Lubomir. *Heterocósmica: Ficción y los mundos posibles*. Madrid: Arco Libros, 1999.

**Eliade 1959:** Eliade, Mircea. *The sacred and the profane*. Translated from the French by Willard R. Trask, A harvest book. San Diego: Harcourt, Brace & World inc., 1959.

**Engell 1981:** Engell, James. *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Cambridge MA and London: Harvard UP, 1981.

**Ghita 2010:** Ghita, Catalin. *William Blake's Concept of Imagination*. Available online at: [http://www.upm.ro/facultati\\_departamente/stiinte\\_litere/conferinte/situl\\_integrare\\_europeana/Lucrari3/engleza/63\\_catalin\\_ghita.pdf](http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari3/engleza/63_catalin_ghita.pdf)

**Gray 2002:** Gray, Alasdair. *Poor Things*. London Bloomsberry Publishing PLC, 2002.

**Groom 2014:** Groom, Brian. *Scotland, Forever in Two Minds* in *The Financial Times*, February 3, 2014. Available online at: [www.ft.com/cms/s/.../553411c4-8aae-11e3-9465-00144feab7de.html](http://www.ft.com/cms/s/.../553411c4-8aae-11e3-9465-00144feab7de.html)

**Ivanenko 2016:** Ivanenko, Viktoriia. *The Time Is Out of Joint: Echoes of Modernism in Contemporary Scottish Prose*. Irma Radiani (ed) 10-th International Symposium Proceedings *Modernism in Literature*. Vol.1. Tbilisi: Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2016. pp. 106-22.

**Kravitz 1997:** Kravitz, Peter (ed). *The Picador Book of Contemporary Scottish Fiction*. London: Picador, 1997.

**Pavel 1986:** Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

**Robertson 2007:** Robertson, James. *The Testament of Gideon Mack*. Kindle Edition, 2007.

**Robertson 2017:** Robertson, James. *To Be Continued*. London: Penguin Books, 2017.

**Ryan 1991:** Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

**Shelley 2006:** Shelley, Percy Bysshe. *A Defence of Poetry*. Stephen Greenblatt (General ed.) *The Norton Anthology of English Literature*. New York and London: W.W. Norton, 2006, pp. 1786-98.

**Smith 1919:** Smith George Gregory. *Scottish Literature: Character and Influence*. London: Macmillan, 1919.

**Sturrock 2016:** Sturrock John. *Further Thoughts on Brexit and Caledonian Antisyzygy*. Available online at <http://kluwermediationblog.com/2016/07/29/further-thoughts-on-brex-it-and-caledonian/>.

**Taylor 1995:** Taylor, Alan. *Showcase: Scottish Efflorescence*. New Yorker, December/January, 1995-6.

**Wordsworth 2006:** Wordsworth, William. *Preface To Lyrical Ballads*. Stephen Greenblatt (General ed.) *The Norton Anthology of English Literature*. New York and London: W.W. Norton, 2006, pp. 1496-1507.

**NESTAN KUTIVADZE**

*Georgia, Kutaisi*

*Akaki Tsereteli State University*

## **Baratashvili's Poetic Icon in Simon Chikovani's Creative Work**

Romanticism, as a universal cultural phenomenon, at the beginning of XIX century determined the character of literature development in a number of countries including Georgia. Reflexive poetic themes in the creative work of Nikoloz-Baratashviliclearly show that this was a unified artistic system formed on the basis of philosophical and aesthetic thinking characteristic of the epoch. His artistic images give a new impetus to a number of famous artists. In this regard, the literary legacy of Simon Chikovani, who is one of the distinguished poets of XX century, is noteworthy. The entire literary heritage of Simon Chikovani is accompanied by NikolozBaratashvili's impressive poetic icon. Its representation clearly shows the powerful inner connection of the author with the creator who was totally different in terms of aesthetics and the manner of writing.

**Key words:** Poetic icon, Romanticism, Baratashvili, Chikovani.

### **ნესტან კუტივაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

## **ბარათაშვილის პოეტური ხატი სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებაში**

რომატიზმმა, როგორც უნივერსალურმა კულტურულმა ფენომენმა XIX საუკუნის დასაწყისში არაერთი ქვეყნის ლიტერატურის განვითარების ხასიათი განსაზღვრა. მათ შორისაა ქართული ლიტერატურაც. ქართული რომანტიკული პოეზიის მწვერვალად მიჩნეული ხელოვანის – ნიკოლოზ ბარათაშვილის – შემოქმედებაში რეფლექსირებული თემები კარგად აჩვენებს, რომ ეს იყო ეპოქისათვის დამახასიათებელი ფილოსოფიური და ესთეტიკური აზროვნების საფუძველზე შექმნილი ერთიანი მხატვრული სისტემა. „მერანის“ ავტორისათვის ორგანული მეტაფორული აზროვნება, მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები უწყვეტად კვებავდა ქართულ მწერლობას და ახალ იმპულსს აძლევდა არაერთ სახელოვან შემოქმედს. მათ შორისაა სიმონ ჩიქოვანი – XX საუკუნის ერთ-ერთი გამორჩეული პოეტი.

სიმონ ჩიქოვანი იმ მწერლებს შორის, რომლებმაც მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და პროფილი განსაზღვრეს, გამოყოფილი იკოლოზ ბარათაშვილსაც, მიიჩნევდა, რომ მან, შოთა რუსთაველსა და ვაჟა-ფშაველასთან ერთად, „სამყარო მხატვრული ხილვით აღიქვა“ და „პოეზია ხილული მხატვრული სახეებით გაამდიდრა“ (ჩიქოვანი 1963: 122). ბარათაშვილის პოეტური ხატი ჩიქოვანის პოეზიაში მის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე, 1920-იან წლებში, ჩნდება. დიალოგი სახელოვან წინაპართან ერთდროულად მოიცავს მასთან დაკავშირებული ლიტერატურული ტრადიციის დაძლევისა და გაგრძელების („მიძღვნა ნიკოლოზ ბარათაშვილს“, „ნიკოლოზ ბარათაშვილთან გასაუბრება“...) პლასტებს. ეს ასპექტი განსაკუთრებით ნიშანდობლივია პროლეტარული ლიტერატურული დისკურსისთვის, რომელსაც ზოგადად ახასიათებს კლასიკოს მწერლებთან პოლემისტური დამოკიდებულება. ამ კონტექსტში ექცევა სიმონ ჩიქოვანიც, თუმცა რამდენადმე განსხვავებულია მასთან დაკავშირებული ნარატივი. ჩიქოვანის „ბარათაშვილისადმი კერპთაყვანისმცემლობის გრძნობით“ გამსჭვალვაა უცილებლად გასაწყვეტ ძაფად მიიჩნია ბენიტო ზუაჩიძემ, ხოლო პლატონ ქიქოძე „ბარათაშვილის პესიმისტური და ტრაგიკული მოტივების“ გამოძახილის არსებობის გამო საყვედურობს პოეტს.

პლატონ ქიქოძე საგანგებოდ განიხილავს საკითხს, „რას ნიშნავს მხატვრული რეალიზმი საქართველოს თანამედროვე პირობებში“ (ქიქოძე 1927: 101) და აღნიშნავს, რომ რეალისტი პროლეტარული მწერალი კმაყოფილი უნდა იყოს არსებულით, მაგრამ იქვე იმაზეც ამახვილებს ყურადღებას, რომ „პროლეტარული მწერალი არ შეიძლება იყოს და არც არის მხოლოდ რეალისტი. მასში უნდა ცხოვრობდეს, უნდა ვითარდებოდეს რომანტიზმისა და პრაქტიკული იდეალიზმის ზოგიერთი დადებითი მხარეები“ (ქიქოძე 1927: 102). ქიქოძე საკმაოდ ზუსტად გამოყოფს რომანტიზმის ესთეტიკის ზოგიერთ მახასიათებელს და ხაზს უსვამს, რომ პროლეტარული მწერლისათვის „რა თქმა უნდა, მიუღებელია ძველი რომანტიკოსების ბურჟუაზიული ეგოიზმი, არა მუდმივობა და მუდმივი რყევა, პესიმიზმი და მისტიციზმი. მაგრამ „ოცნება“ დამყარებული მეცნიერულ მიხნევებზე და სინამდვილეზე, პრაქტიკული იდეალიზმი, გატაცება ჯანსაღი პროლეტარული, რეალური და არა უტოპიური იდეებით, ჯანსაღი კრიტიკა თანამედროვეობისა მომავლის სახელით – ყოველივე ეს უნდა ახასიათებდეს ქართველ პროლეტარულ მწერლებს“ (ქიქოძე 1927: 105). მოხმობილი ამონარიდიდან კარგად ჩანს, როგორ ინტერპრეტირდება და იდეოლოგიზებულ გააზრებას იძენს ლიტერატურის თეორიული საკითხები. ამგვარი შეხედულებები ხშირად თავისთავად განსაზღვრავდა ლიტერატურული დისკურსის

ხასიათს, რაშიც იოლად დავრწმუნდებით, თუ გავიხსენებთ კლასიკოს მწერლებთან დამოკიდებულებას XX საუკუნის 20-30-იან წლებში. ბუნებრივია, რომ ბარათაშვილის შემოქმედება ნოყიერ ნიადაგად იქცა ეპოქის „სიდიადის“ წარმოსაჩენად. „ბარათაშვილიანას“ ციკლიც ქართულ ლიტერატურაში იდეოლოგიური ბრძოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო გამოხატულებაა. ამ კონტექსტში შექმნილ მხატვრულ ტექსტებში კარგად ჩანს, როგორ აისახება 1920-ანი წლების პოეზიაში ქიქოძისეული „რომანტიული რეალიზმი“, რომელსაც უნდა შეარიგოს „ნდომა“, იდეა და სინამდვილე, რადგან, მისი აზრით, სწორედ პროლეტარულ საზოგადოებაში არ ენიშნაღმდეგება ერთმანეთს საზოგადოებრივი იდეალი და რეალობა (ქიქოძე 1927: 107).

სიმონ ჩიქოვანს, რომელიც „ცდილობს დაამტკიცოს („მიძღვნა ნ. ბარათაშვილს“), რომ მის ძარღვებში ნ. ბარათაშვილის სისხლი ჩქეფს“ (ქიქოძე 1927: 237), პლატონ ქიქოძე „უახლეს დეკადენტად“ მიიჩნევს. მისთვის მიუღებელია, რომ ჩიქოვანის პოეზიაში „ნ. ბარათაშვილის პესიმისტური და ტრაგიკული მოტივები“ აირეკლება, „ნივთების ცეკვის“ მაგივრად კი ბარათაშვილის ტირილი ისმის (ქიქოძე 1927: 237-238). სწორედ იდეოლოგიური თვალსაზრისითაა მისთვის მიუღებელი ამ ორპოეტს შორის რამე სახის ლიტერატურული მიმართების არსებობა, მიუხედავად იმისა, რომ ქიქოძეს კარგად აქვს გააზრებული ბარათაშვილის მწერლური ავტორიტეტი.

სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებაში ბარათაშვილის ძლიერი გამოძახილი მხედველობიდან არ გამორჩენია პროლეტარული კრიტიკის კიდევ ერთ თვალსაჩინო წარმომადგენელს – ბენიტო ბუაჩიძეს, რომელმაც პოეტს მიუძღვნა საგანგებო წერილი – „საბჭოთა ინტელიგენციის გზა“. კრიტიკოსი ჩიქოვანის „ორკესტრულლექსალობას“ „ბურჟუაზიულ კონკურენციად“, „წინაპრებთან, მამებთან ბრძოლად“ თვლის (ბუაჩიძე 1934: 245). ბუაჩიძის აზრით, „ჩიქოვანი თავისი შემოქმედების მეორე საფეხურზე უკვე ცდილობს თავი დააღწიოს ძველი განწყობილების რკალს და თვითმიზნურ ესთეტიკას“ (ბუაჩიძე 1934: 246), თუმცა, მისი აზრით, წარსულის ტრადიციის დაძლევა ვერ ახერხებს, რისგამოვლინებადაც ჩიქოვანი შემოქმედებაში „ბარათაშვილიანას ტალღას“ თვლის. „პოეტს ურბანელი და მემამბოხე ეგონა თავისი თავი და ერთბაშად განიმსჭვალა ბარათაშვილისადმი კერპთაყვანისმცემლობის გრძნობებით. ის შეაწუხა ბარათაშვილის დიდებამ და გადასწყვიტა მისი დასრულება“, -წერს კრიტიკოსი (ბუაჩიძე 1934: 247) და იქვე აღნიშნავს, რომ „ამ სწრაფვაში დამორჩილების ელემენტები მეტი იყო, ვიდრე დაძლევის“ (ბუაჩიძე 1934: 247), რაც, თავის მხრივ, ძალზე საყურადღებო დეტალია, საგულისხმო მოსაზრებაა, თუმცა საბოლოოდ ბუაჩიძე მაინც

იდეოლოგიურ კალაპოტში წარმართავს მსჯელობას. 1930 წლით დათარიღებულ ამ პატარა ოპუსში ავტორი იღრუბლებს დღევანდელი ძველი პოეზიის ტრადიციების წინააღმდეგ ბრძოლასა და ახალი სტილის შექმნის მცდელობას.

საბჭოთა იდეოლოგიის ქრესტომატიული მოთხოვნა – საბჭოთა პოეტი მუდმივად აღფრთოვანებული იყოს თავისი დროით – თვალსაჩინოდ ჩანს ბენიტო ბუაჩიდის სხვა შეხედულებებშიც, მათ შორის, ნიკოლოზ ბარათაშვილთან დაკავშირებულ ჩანაწერებშიც, კერძოდ: ის თვლის, რომ კლასიკოსებისაგან ბევრი რამის სწავლაა შესაძლებელი, მაგრამ მიუღებელია, „როდესაც ვაკელს ბარათაშვილის პოემის რიტმთან, ნყობასთან, ლექსიკონთან ერთად გადმოაქვს მისი განწყობილება და იდეოლოგია, ეს დიდი და დაუშვებელი შეცდომაა“ (ბუაჩიძე 1934: 351). ამ თვალსაზრისით, ბუაჩიდისთვის სამაგალითოდ რჩება ალიო მამაშვილის „მე და ბარათაშვილი“. ეს მსჯელობა ეპოქის საერთო სულისკვეთებას მკაფიოდ და ერთმნიშვნელოვნად აჩვენებს. აღნიშნულიდან ნათელია, რომ ბარათაშვილი გამოკვეთილი შემოქმედებითი ფიგურაა, ავტორიტეტია, მაგრამ ძველი ეპოქის მწერლობის წარმომადგენელია, რომლის პოეზიის განწყობილებანი და პოეტიკური თავისებურებები ახალმა დრომ სამუდამოდ უნდა დატოვოს გასულ საუკუნეში. ამგვარი ნარატივი პროლეტარული კრიტიკული დისკურსის უმთავრესი თეზაა.

ქართული რომატიზმის მწვერვალად აღიარებული ბარათაშვილის პიროვნული თუ თემატური პლასტები შემოქმედებით იმპულსს აძლევს და განსხვავებულად ტრანსფორმირდება XX საუკუნის საკმაოდ ცნობილი პოეტის მხატვრულ ტექსტებში. სიმონ ჩიქოვანის თითქმის ყველა კრებული, თუ არ ჩავთვლით „ორკესტრული ლექსალობის“ ციკლს, იწყება ტექსტით – „ნიკოლოზ ბარათაშვილთან გასაუბრება“, რომელშიც ავტორი ბარათაშვილის მემკვიდრედ აცხადებს თავს, თვლის, რომ იდეოლოგიურად ასრულებს მის გზას, რადგან მიიჩნევს, რომ ბარათაშვილის დროინდელი საქართველოს წყლულები მოშუშებულია („და საქართველოს ფეხზე ადგომით/ ჩემში შენს წყლულებს მიესალმება“) (ჩიქოვანი 1975: 63), ხოლო, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ბარათაშვილი მის დიდ წინამორბედად რჩება. „ვპოვე ტაძარის“ ავტორი „მშვილდია“, ჩიქოვანი კი ამ მშვილდის „ისარი“. ამ მეტაფორულ სახეებთან ერთად ნაწარმოებში არაერთი იოლად ამოსაცნობი ალუზიაა (ჩინარი, სუმბული, მთაწმინდა, მტკვარი, შავი ყორანი, სიძნელე გზისა გამიადვილე, შემოლამება ...), მაგრამ, ამის მიუხედავად, ლექსის საზოგადოებრივი და სტრუქტურული ღერძი მერანია. ახალი დროის მხედარი კი „სამერნოდ ხედნის უდამლო კვიცებს“ (ჩიქოვანი 1975: 64). ტექსტის



ამგვარი განვითარების ლოგიკური დასარულია შემდეგი სტრიქონები: „და რომ მე არ ვარ შენი მემკვიდრე, / შთამომავლობას ვინ დაუმტკიცებს“ (ჩიქოვანი 1975: 64). ნათელია ამ რიტორიკული კითხვის პასუხიც. აღსანიშნავია, რომ ლექსის პირველი ვარიანტი 1925 წლით თარიღდება და მასში კიდევ უფრო მძაფრად და მკაფიოდაა გამოხატული ყველა ის უმთავრესი თეზა, რომლებზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი.

ისევე, როგორც „გასაუბრების“ შემთხვევაში, 1930-იან წლებში გამოქვეყნებულ სხვა, ახალ თუ გადამუშავებულ, ნაწარმოებებში, ამ თვალსაზრისით, პრინციპულად არაფერი იცვლება. ჩიქოვანი ბარათაშვილს მოიაზრებს, როგორც წინამორბედს, საკუთარ თავს კიალიქვამს მის შთამომავლად, თავადაც სხვის წინამორბედად რომ უნდა იქცეს („ნიკოლოზ ბარათაშვილის სავანეში“). ტექსტში ბარათაშვილის პოეტური სახეები აღუზიარდება კვლავ. ჩინარი, საყურე, სული ობოლი, არაგვი ქმნის ლექსის სააზროვნო სივრცეს, ამასთან, ერთ-ერთ მთავარ კონცეპტად ისევ რჩება შავი მერანი, რომელთან ერთად იკვეთებამულაზანზარის ველზე მყოფი მხედრის მხატვრული სახე (ჩიქოვანი 1975: 197). ამით მერანი უკავშირდება „ვეფხისტყაოსნის“ შავ ტაიჭს (ეს თვალსაზრისი საინტერესოდაა დასაბუთებული ბარათაშვილისადმი მიძღვნილ ესეში). ჩიქოვანის აზრით, ბარათაშვილის მხედარი იგივე ავთანდილია: „მულაზანზარზე ჩანს ავთანდილი და შენს ვარსკვლავებს ესაუბრება“ (ჩიქოვანი 1975: 198). საბოლოოდ ყოველივე საბჭოთა ეპოქის სულისკვეთებასთან უნისონით სრულდება. ლექსის მიხედვით, ბარათაშვილის ავთანდილივით დაუდგრომელმა და მშფოთვარე სულმა მშვიდი განსასვენებელი საბჭოთა საქართველოში იპოვა და არამთანმინდაზე: „შენი სამშობლო მკვდრეთით ამდგარა, / შვებით ჭიხვინებს შენი მერანი“ (ჩიქოვანი 1975: 199). მოჭიხვინე მერანი ჩნდება ამ ნაწარმოებიდან თითქმის 20 წლის შემდეგ, 1950-იანი წლების ბოლოს, დაწერილ ლექსშიც – „შემოღამება მამადავითზე“, რომელიც, ასევე, აგებულია ბარათაშვილის პოეზიისა და ცხოვრების მოტივებზე. მისი ფინალი – „მწუხრში ჭიხვინებს ქართლის მერანი/ და ჩრდილოეთის ვარსკვლავს გაჰყურებს“ (ჩიქოვანი 1975: 200) კვლავ იდეოლოგიური შინაარსით ტვირთავს სატრფიალო ხასითის ლექსს. სიმონ ჩიქოვანის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაზე ერთი თვალის გადავლებითაც კარგად ჩანს, XX საუკუნის პოეტისაგრესიული დამოკიდებულება ბარათაშვილისადმი თანდათან როგორიცვლება მონივნებით, აღიარებითა და მასთან ერთად დამკვიდრების სურვილით: „ჩვენ მიზეზი ვართ, ჩემო მერანო, დიდხანს დავრჩებით კიდევ ცოცხალი“ („მიმართავა მერანს“), – მიმართავს პოეტი მერანს (ჩიქოვანი 1975: 253-255), რომლის მხედრადაც უნდა თავი იხილოს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ბარათაშვილის

მერანი ქართულ კულტურაში ერთ-ერთ გამოკვეთილი და მყარი სიმბოლო-კონცეპტია, ის სხვა აზრობრივ კონოტაციასაც შეიძენს, მაგრამ ამჯერად ეს არ არის ჩვენი კვლევის საგანი.

გვინდა დავუბრუნდეთ 1926 წელს დაწერილ ერთ საგულისხმო ლექსს – „სიმონ ჩიქოვანის ნახტომი“, რომელშიც ჩიქოვანი საკმაოდ მომთხვინველი ჩანს საკუთართავის მიმართ. „ასე თუ ივლი ეკლიან გზით დაღონებულნი, / შენ ვერასოდეს ვერ მიაღწევ ბარათაშვილთან“ (ჩიქოვანი 1975: 245), – ამბობს პოეტი და შემდგომ კიდევ უფრო შორს მიდის – „ხომ შეიძლება, დაიღუპოს ბარათაშვილიც/ და დაიკვნესოს ჩიქოვანმა ცივ აკვანიდან“ (ჩიქოვანი 1975: 246). ეს სტრიქონები სხვა არაფერია, თუ არა სურვილი, როგორც შემოქმედმა, გადააჭარბოს წინამორბედს, დაჩრდილოს მისიავტორიტეტი. აქ საყურადღებოა ერთი დეტალიც: ჩიქოვანისათვის ეს უწყვეტი, მუდმივი პროცესია და, ამდენად, მისი სამომავლო ხვედრიცაა: „სადღაც გზაზე დანებს ლესავენ/ და ეგებ მომკლან მე ჩემმავე მონაფეებმა“ (ჩიქოვანი 1975: 246). სამწუხაროდ, ლექსის შინაარსობრივ სიღრმეს საკმაოდ ავიწროებს საბჭოთა იდეოლოგიური კონტექსტი: „ძველ ჩიქოვანის დავანგრიე გულის ფიცარი/ და დროის დროშა სიხარულით ავაფრიალე“, – ამბობს ის (ჩიქოვანი 1975: 246). უნდა ითქვას, რომ სიმონ ჩიქოვანისათვის ზოგადად დამახასიათებელია ქართული ლიტერატურის კლასიკოსების მემკვიდრედ თავის აღქმა. ასე მაგალითად, 1940 წლით დათარიღებულ ერთ უსათაურო ლექსში ის პირდაპირ აცხადებს – „გურამიშვილის და ვაჟას ფერი/ მათი მომდევნო მე ვარ მესამე“ (ჩიქოვანი 1975: 205). მართალია, დასასრულს ამ პოზიციას რამდენადმე არბილებს – „მეთე ვარ თუ მე ვარ მესამე“ (ჩიქოვანი 1975: 205), მაგრამ ამას არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს. ფაქტია, რომ შემოქმედებისკიბეზე ჩიქოვანს საკუთარი პოეზია მიაჩნია აუცილებელ საფეხურად, რომელიც სხვის დასაყრდენად იქცევა.

აროლდ ბლუმის გავლენის თეორიის (გავლენის შიშის) მიხედვით, „ლიტერატურა თავისი შინაგანი ბუნებით ანტაგონისტურია (წინააღმდეგობრივია), რაც ვლინდება იმით, რომ ყოველი ავტორი თავის წინამორბედ შემოქმედს ეჯიბრება და ებრძვის“ (ტაბუცაძე 2008: 241). შესაძლებელია სიმონ ჩიქოვანთან ეს ქიშპი ქვეცნობიერად არსებობდა კიდევ, რაც თავის დროზე ბენიტო ზუაჩიძემ შეამჩნია. ხელოვნების განვითარებისათვის აუცილებელ ამ ორგანულ მოვლენას სიმონ ჩიქოვანის შემთხვევაში, ვფიქრობ, სუბიექტურთან ერთად ორი მეტ-ნაკლებად ობიექტური ფაქტორი ახლავს. ერთი – ფუტურიზმის ესთეტიკით, მეორე კი ტოტალიტარული სახელმწიფოს იდეოლოგიით არის განპირობებული. საბოლოოდ, ეს შემოქმედებითი ანტაგონიზმი ძლიერ იდეოლოგიურ კალაპოტში მოექცადა მთელი ეპოქისათვის გახდა ზოგადად

დამახასიათებელი. „შედარებით სუსტ ტალანტს წინაპრის მხოლოდ იდეალიზების უნარი აქვს, მაშინროცა მდიდარი წარმოსახვის მქონე შემოქმედი მთლიანად ათვისებს წინამორბედ პოეტს. ამრიგად პოეზიის ისტორიის გმირი ძლიერი პოეტია, რომელიც ოდენ შემოქმედებითი გადარჩენისათვის კი არ არის მუდმივ კვებებაში წინაპრებთან, არამედ სიკვდილისთვისაც მზადაა, სწორედ ამ თავისი ძალმოსილებისა გამო, რადგან სესხებისა და წინაპართა პოეტური ათვისების უამს მუდამ გამთანგავი შიშის წინაშე დგას (ტაბუცაძე 2008: 242-243). სიმონ ჩიქოვანიც წინაპარი პოეტის მხატვრული სახეებით ოპერირებს, მაგრამ ახალ პოეტურ შესაძლებლობებს კიარ ხსნის, ახალი ეპოქის უპირატესობას გვიმტკიცებს, თანაც, განიცდის, როგორი იქნება მისი ადგილი ახალი დროის ლიტერატურის ისტორიაში. ამ თვალსაზრისით, ჩიქოვანი შეიძლება მივიჩნიოთ სუსტი ტალანტად, რომელიც საბოლოოდ წინაპრის იდეალიზაციას სჯერდება მხოლოდ. ყოველი დიდი ხელოვანი ცდილობს საკუთარი ხელნერის პოვნასა და ინდივიდუალიზმის დამკვიდრებას სწორედ წინამორბედების ათვისებითა და გაღრმავებით, „მას სურს თავისი უპირატესობის ჩვენება და წარმოჩენა, სწაღია მისი – როგორც მხატვრის – მოკვლა და ამას იგი სჩადის კიდევ წინამორბედი პოეტის ტექსტების ქვეცნობიერად თუ გამიზნულად უსწორო წაკითხვითა და მათი საკუთარ მანერაზე გადაწერით“ (ტაბუცაძე 2008: 244), რაც ახალ შემოქმედებით პროცესს უქმნის ნოყიერ ნიადაგს. ჩიქოვანი უღრმავდება ბარათაშვილს, საგანგებოდ სწავლობს მას, მაგრამ „ქიში წინაპართან“ ისევ და ისევ მისი იდეალიზაციით სრულდება, რისი ერთ-ერთი გადამწყვეტი ფაქტორი უდავოდ ისიცაა, რომ იგი არ მიმდინარეობს მეტ-ნაკლებად თანაბარი შესაძლებლობების მქონე პოეტებს შორის (ამ თვალსაზრისით, გაცილებით საგულისხმოა ბარათაშვილისა და გალაკტიონის ხაზი, თუნდაც „მერანისა“ და „ლურჯა ცხენების“ ურთიერთ-მიმართების საკითხი).

აშკარაა, რომ ქართველ ფუტურისტთა ერთ-ერთი თავკაცი განუწყვეტლივ უბრუნდება ბარათაშვილის თემას, 1930-იან წლებში უკვე არსებულის ახალ ვარიანტებს აქვეყნებს, ამასთან, მის ლექსებში მუდმივად აღუზირდება რომანტიკოსი პოეტის მნიშვნელოვანი სახეკონცეპტები. მოგვიანებით წერს თავის ცნობილ „განჯის დღიურს“ (ჩიქოვანი 1965: 7-27), რომელშიც წინა პლანზეა წამოწეული ბარათაშვილის სულიერი დრამა, შექმნილია აზრობრივად და ემოციურად დატვირთული მხატვრული ტექსტითიქმის იმავე, მისსივე ლექსებში ადრე გამოყენებული, აღუზიებით. შემთხვევითი არც ის ფაქტია, რომ ჩიქოვანს დანერლი აქვს ბარათაშვილის პოეზიის შესახებ ერთ-ერთი თავისი საუკეთესო კრიტიკული წერილი. ოპუსი (1936-45) დიდ ემო-

ციურ მუხტს ატარებს, მაგრამ, ამავე დროს, რაციონალურად განსჯის ბარათაშვილის შემოქმედების უმთავრეს პოსტულატებს, გამოყოფს უმთავრეს თემატურ რკალებს, იძიებს პოეტის ხელნერის განმაპირობებელ ზოგად, ობიექტურ და სუბიექტურ ფაქტორებს, განსაზღვრავს ტრადიციულსა და ინოვაციურს მის ნაწარმოებებში. ამ თემებზე საუბრისას მნიშვნელოვანია, რომ ჩიქოვანი-კრიტიკოსი არ იფარგლება მხოლოდ ქართული მწერლობით და საკმაოდ მასშტაბურად ხედავს ამა თუ იმ საკითხს. ვფიქრობ, საყურადღებოა, რომ ბარათაშვილის პირად სულიერ მდგომარეობას მთელი ერისათვის ტიპურად მიიჩნევს, რითაც ხაზს უსვამს ერის ბუნებრივი მისწრაფებებისა და რეალური ვითარების აცდენას და, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ამაზე აქცენტირებას ახდენს იდეოლოგიური თვალსაზრისით კიდევ უფრო არამეამბოხე შემოქმედი საკუთარივე პოეზიისაგან განსხვავებით. საბოლოოდ, სიმონ ჩიქოვანი ნიკოლოზ ბარათაშვილს უწოდებს ანთოლოგიურ პოეტს. „ყოველი პოეტური აზრი სიტყვის ისეთი ეკონომიითა და სიზუსტით იქმნებოდა მისი კალმით, რომ ახალი ლექსის კლასიკური ნიმუშების ჩამოყალიბება უსათუოდ „მერანის“ ავტორს მიეკუთვნება. ბარათაშვილის პოეზია ღრმად დაფიქრებული ქართული სულის უბადლო აღსარებაა“ (ჩიქოვანი 1963: 172-173), - წერს ის თავისი კრიტიკული ოპუსის დასასრულს. ბარათაშვილის პოეზიის ჩიქოვანისეული კრიტიკული რეცეფცია, ფაქტობრივად, ნარატივია მისივე პოეტური ფორმით გადმოცემული შეხედულებებისა, ოღონდ ის აბსოლუტურად თავისუფალია ორი შემოქმედს შორის თუნდაც ფარულად არსებული რამე ტიპის დაპირისპირებისაგან.

ცხადია, რომ სიმონ ჩიქოვანის მთელ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას გასდევს ბარათაშვილის პიროვნულ თუ პოეტურ ხატებზე აგებული სახეები, რომლებიც მისი შემოქმედების სხვადასხვა მონაკვეთზე განსხვავებულ აზრობრივ შრეებს მოიცავს. ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, უდავოა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი შთამბეჭდავი პოეტური ხატია, რომლის რეპრეზენტაციის თავისებურებები, ეპოქის კონტექსტით დატვირთული თუ პოეტიკურ საფუძველზე აგებული, ნათლად აჩვენებს ამ ორი თავისი ხელნერითა და ესთეტიკით აბსოლუტურად განსხვავებული შემოქმედის ძლიერ შინაგან კავშირს.

## **დამონებიანი:**

**ბუაჩიძე 1934:** ბუაჩიძე ბ. *თანამედროვე ქართული მწერლობის გზები*. ტფილი-სი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1934.

**ტაბუცაძე 2008:** ტაბუცაძე ს. „გავლენის თეორია“. წიგნში: *ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოლოგიური კონცეფციები და მიმდინ-*

არეობები. რედ-ები: თ. დოიაშვილი, ი. რატიანი. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2008.

**ქიქოძე 1927:** ქიქოძე პლ. *ლიტერატურული საქართველო*. ტფილისი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1927.

**ჩიქოვანი 1963:** ჩიქოვანი ს. *რჩეული წერილები*. თბილისი, გამ.: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1963.

**ჩიქოვანი 1965:** ჩიქოვანი ს. *თხზულებანი*. ტ. II. თბილისი, გამ.: „საბჭოთასაქართველო“ ხელოვნება, 1965.

**ჩიქოვანი 1975:** ჩიქოვანი ს. *თხზულებანი* ოთხ ტომად. ტ. I. თბილისი, გამ.: „მერანი“, 1975.

## GAGA LOMIDZE

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### What did Baratashvili Enjoy Read?

Besides social and political issues, the formation of a human being as a social construct is greatly influenced by esthetical thoughts. In Western literary theory, there is a tendency to explore what books a certain author read. It seems a trustworthy source to analyze influences and works of a particular writer. As Yuri Lotman puts it, “Women’s home libraries in 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries influenced the people of 1812 and the generation of Decembrists. Representatives of the 19<sup>th</sup> century Russian culture were shaped by the books read by their mothers, living in 1820s.” (Yuri Lotman. *Conversations about Russian Culture*). In this respect, we are interested to inquire what Nikoloz Baratashvili, a Georgian romantic poet, read. It seems to be one of the significant methods clarifying some of the key moments in Baratashvili’s poetic legacy.

In Baratashvili’s time, a demonstration of parental despotism was not considered as a deviation from the norm. Here we can think of Lessing’s thoughts. Lessing wrote that if during a maturing process children are occasionally exposed to punishments, later when they reach the age of intellectual maturity, they instantly realize all the good that the strict discipline gave them. Such methods were questioned by leftist intellectuals who considered that mental development is impossible with restrictions on individual liberties. For Nikoloz Baratashvili this harsh strategy of upbringing seems unacceptable. We know from his biography that in his early years, in 1841, he translated ‘Julius of Tarent’, a dramatic tragedy by Johann Anton Leisewitz. It seems to be a proof of the poet’s libertarian posi-

tion on upbringing issues. At some point, the drama greatly influenced Friedrich Schiller when he wrote his famous 'Robbers'. Actually, this tragedy had been an inspiration to Russian romantic poets too. Fichte wrote that the subdued nature of a person comes to the foreground and destroys everything on its path. Human nature takes out its anger on everything that subdues it. All this is quite close to the Freudian anthropological model. This was probably the reason why Baratashvili, being subdued by his despotic father at home, showed his potential first in the school and among his peers and friends and then at parties held in Tbilisi. Probably, his unsteady character was also due to this: everyone shunned mischievous, restless, emotional, and sharp-tongued Baratashvili.

In his poem *Mysterious Voice*, there are lines, where Baratashvili mentions the notion of "voice of strict conscience imposes on" him. "Since then a certain voice puts in the shade / The intentions and longings of which I'm made!.. / This strange voice I hear— Could it be, / The voice my strict conscience imposes on me?" If we consider his behavior in the context of these lines and take into account analytical psychology, it will become clear what was the cause of his changeable character and it will also become obvious that the 'voice of conscience' is the same as super ego, where temptation and taboo are opposed to each other.

Here one can think of Goethe's poem 'King of Elves' ('Erlkoenig'). Goethe's 'King of Elves' starts with the following phrase: "Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? (Who rides so late through the windy night?)". The first line of the poem by Nikoloz Baratashvili is as follows: "Whose voice is this, of wondrous dereliction?" There is no doubt that there is a coincidence between these two poems, not in poetic vocabulary, but in terms of concepts. Erlkonig by Goethe is a precursor of a transition to Romanticism and the position of the Father bears signs of rationalism characteristic of the Enlightenment, as he seemingly explains his son's mysterious questions by referring to natural events, obviously counterposing Rationalism and Romanticism, reason and imagination, sensitiveness. It is noteworthy that in both poems, what cannot be explained by rationalism characteristic of the Enlightenment is presented by means of sounds – voice. It is a poem that according to the laws of Romanticism, obviously shows mysticism, the desire to cognize the world by means of esoteric knowledge, and the sentiment of facing this world alone on the one hand and on the other, is linked to the stage of human development, when humans start cognizing and recollect the past – their childhood – as paradise ("As soon as I saw the light of day, / I left my birthplace and went away. / The locale where time went in splendid grace / Among youth's peers and friends: I left that place."). In this poem, we encounter lines, where Baratashvili mentions the notion of 'voice of conscience': "Since then a certain

voice puts in the shade / The intentions and longings of which I'm made!.. / This strange voice I hear— Could it be, / The voice my strict conscience imposes on me?" It will also become clear that the 'voice of conscience' is the same as super ego. Like the positions of the Erlkonig and the Father in Erlkonig, it is temptation and taboo that are opposed, which brings us to the complex of castration on the one hand and to super ego on the other. Exactly this leads to the complex of castration on the one hand and to super ego on the other. Such an aspiration towards freedom was manifested in Baratashvili's inclination to passing the time and, at the same time, in poetry as an arena for the implementation of his subdued fantasies, because in Romanticism, subdued fantasies become visible as phantoms. Erlkonig is the same as the child's father, a different feature of the father existing in the child's imagination. He is its projection.

It is necessary to mention that the following lines from this autobiographical poem are very much influenced by Tatiana's letter from Pushkin's 'Eugene Onegin': "Are you my angel, my guardian guide? / Or a tempting devil, from which to hide? / Whoever you are, tell me what lies in store. / What do you hold for me, at my life's core? / When shall I know your mystery there? / When in this life shall I get my share?" In 'Eugene Onegin' we read: "Come you? As guardian angel good, / Or tempter in some wily mood? / O speak, and set my doubts at rest! / What if all this should prove at best/ The empty dream, more light than froth, / Of a heart simple and untried?" Even semantically, these lines are almost identical, especially in Georgian version of Pushkin's poem, translated by Futurist poet Grigol Tsetskhladze. But the most important thing is that Pushkin's lines mentioned above implies Jean Jacques Rousseau's 'Julie or the new Heloise' and Samuel Richardson's 'Pamela' (the image of the 'guardian angel' is connected to Grandison from Samuel Richardson's novel 'The History of Sir Charles Grandison', while the image of the tempter is linked to the character of Lovelace from Richardson's novel 'Clarissa'). But Pushkin and Baratashvili go their own ways: Pushkin talks about the romantic attitude from the 18<sup>th</sup> century woman's point of view – 'preference of feelings over thinking', as Yuri Lotman says. In Baratashvili's case, this attitude brings him together with Byron's approach to existential questions. This is a dim allusion to the motive that was particularly widespread in the literature of that time – a meeting with Lucifer like in Faust by Goethe and Cain by Byron. It has been noted that humans always aspire to understand the reality that is beyond their feelings, trying to reach the world beyond the world of events. This world beyond feelings is, at the same time, their own ego and the desire to go deep into it.

This motif becomes more visible in Baratashvili's 'Merani', where overcoming 'the bounds that fate decreed' means to go beyond the givenness marked

with social, political and other factors. All this is connected with the problem of potentiality in Romanticism thought. Humans have certain potential from the very beginning, but conditions around them need to support them in using the potentials. Crossing the line of restrictions means to be a standard-bearer. Exactly these kinds of personalities were thinkers, artists as well as politicians in the age of Romanticism. And their self-sacrifice for a certain idea turns into the norm for successive generations, like the norms of human rights defense. They proved that crossing the line of limitations is possible, and it brings on many changes in social life. Thus, going 'beyond the fate' means to move from the world of conventionality to the realm of timelessness.

Total self-sacrifice and commitment to the idea of freedom pair 'Merani' with Adam Mickiewicz's 'Pharis' as well as Byron's poetry, especially his 'Euthanasia': "No band of friends or heirs be there, / To weep, or wish, the coming blow: / No maiden, with dishevelled hair, / To feel, or feign, decorous woe." Cf. Baratashvili's lines: "Instead of tears of love, I will be mourned by every morning dew, / I won't hear my family crying, just a griffon caw or two!"

A link could be discovered between the lines of Baratashvili's 'Chinar' and Gerard de Nerval's 'Golden Lines' in terms of belief in sentience of every creature. Nikoloz Baratashvili writes: "Among the ageless and the soulless, I trust there is a secret tongue, / In a language more alive is the song in which they're sung!" (Baratashvili). Gerard de Nerval puts: "All is sentient! Has power over your being." Both poems presumably have the same source: Pythagoras's expression being the epigraph of de Nerval's poem: 'Well, then! All is sentient!' as well as Empedocle's words: 'all things have intelligence and a share of thought.'

Among Baratashvili's influences, the name of Solomon Dodashvili, his teacher, philosopher, journalist, historian, grammarian, belletrist and enlightener, should be mentioned. In one of Baratashvili's letters to his friend Mikheil Tumanishvili, the poet mentions Astra. In Georgian literary criticism the word was understood as a metaphor for the poet's sweetheart/paramour Delphina Labielle, a French maid, who moved to Georgia. They say that it was the title of his lost poem dedicated to his lover. But if we take into account the poet's admiration for his teacher Solomon Dodashvili (who obviously was connected to progressive, Masonic circles of Russia), the word Astra (Star Maiden) should be understood as the reference to Astrea, a masonic order established in St. Petersburg in 1770s. This assumption is strengthened by the context of the letter. Baratashvili writes: "Astra. Brilliant! But it seems it won't succeed. This invisible Astra is a secret of the poet. He wrote it neither for you nor for the society; he wrote it for Her only. She understands it and is happy with it. We know only the meaning of the word 'Astra': it comes from French 'Astre', which in Georgian means, my friend,



Morning Star.” These words made some critics think that Astra could be a concrete person. But if we take into consideration the poetics and hermetic features of masonic poetry, and recall ‘Love’ by F. Dmitriev-Mamonov, or ‘Dear’ by I. Bogdanovic, influenced by Lafontaine’s ‘The Loves of Cupid and Psyche’, it would immediately become clear that the poetry was filled with hermetic symbols, which could not be reduced to conventional allegories referring to a woman. The symbol of Astrea became ultimately popular in Russian masonry and the grand lodge in Russia bore its name. The original myth was about the Goddess of Justice also called Astrea, insulted by human injustice, who left the Earth. Her return will mark a return to the ideal world. The symbolism of Astrea, obviously concealed from profanes (Cf. Baratashvili’s words: ‘He wrote it neither for you nor for the society.’), was especially popular with the Russian poets of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. The hero of this poetry is ‘a man in general’, trying to understand the truth and to improve, to educate himself, to find in himself higher inner strengths and feelings. Hence, the recurring allegory of a traveler, wanderer, going through trials and understanding of the world to the absolute truth. One might recall lines from Baratashvili’s untitled poem ‘The morning star rose in the east’: “The morning star rose in the east, as the sun, it was bright / And cleaned the clouds from the sky with just a little light. /With the threat of thunder gone, my petty heart did not wait / To lighten and shed all its blackened thoughts of dark fate! / You appeared to me then, who lights my life – Is that so?” / Will you send out a ray of relief to my heart — let me know / Will you waken again the pains in my heart I have muted /And bring back the lost days of rapture to which you are suited? / If so, come and lighten, cover me with your miracle light, / And make again my dreadful sky clean and bright!”

The first lodge of Astrea was established in St. Petersburg, in 1775 and was closed in 1776. In 1815 the most influential lodge of ‘Astrea’ was founded again in St. Petersburg on the model of the Grand Lodge of England and along with other secret organizations was officially dismissed in 1822.

## KAKHABER LORIA

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### Neoromanticism in Vasil Barnov's Creative Activity

In spite of the fact that Vasil Barnov's prose has always attracted the attention of literary critics it cannot be stated that all the significant aspects of great Georgian writer's literary legacy have been fully addressed. It is also to be mentioned that during certain period of XX century there used to be a fair tendency of applying the term realism to Barnov as novelist which mostly resulted in simplified understanding of his such complicated and multicoloured creative activity. There does not exist a common perception of his works and his literary style even today. Therefore, any post-soviet reinterpretation of his prose being free of any ideological clichés are to be welcomed.

**Key words:** Neoromanticism; Modernism; Symbolism; Modern Georgian literature; European literature.

## კახაბერ ლორია

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ნეორომანტიზმი ვასილ ბარნოვის შემოქმედებაში

მიუხედავად იმისა, რომ ვასილ ბარნოვის პროზა ყოველთვის იზიდავდა ლიტერატურათმცოდნეთა ფართო წრეებს, არ შეიძლება გადაჭრით ითქვას, რომ დიდი ქართველი მწერლის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ყველა ასპექტი ამომწურავადაა შესწავლილი. უნდა ისიც აღინიშნოს, რომ მეოცე საუკუნის გარკვეულ პერიოდში ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში არსებობდა ბარნოვის ცალსახად (ან უპირატესად მაინც) რეალისტ მწერლად წარმოჩენის საკმაოდ დაუფარავი ტენდენცია, რაც ზოგჯერ ძალაუწებურად იწვევდა ცნობილი პროზაიკოსის უაღრესად რთული და მრავალფეროვანი შემოქმედების ხელოვნურად გამარტივებულ წაკითხვას. ბარნოვის შემოქმედების თაობაზე და მის კუთვნილებაზე ამა თუ იმ ლიტერატურული სკოლისა თუ მიმართულებისადმი ერთიანი აზრი არც ახლა არსებობს, თუმცა, იმავდროულად, უთუოდ მისასაღებელია ბარნოვის პროზის რეინტერპრეტირების პოსტ-საბჭოთა პერიოდში გამოვლენილი, ან უკვე წინასწარი

იდეოლოგიური კლიშეებიდან თავისუფალი, ყოველი მცდელობა.

რეინტერპრეტირების ჭრილში უნდა იყოს განხილული ბარნოვის ლიტერატურული მემკვიდრეობის მიმართება ნეორომანტიზმთანაც, მიმართულებასთან რომელმაც ქართულ სინამდვილეში ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის დასასრულს იჩინა თავი და რომელიც, თუ კიტა აბაშიძის ცნობილ ფორმულირებას გავიზიარებთ, „რეალიზმისა და რომანტიზმის საუკეთესო თვისებების შემრჩევა“. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთათვის ნეორომანტიზმი მაინც რჩება არცთუ მთლად მკაფიო ლიტერატურატმცოდნეობით და კულტუროლოგიურ ტერმინად და მის სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციასაც შესაძლოა წავანყდეო, იგი უთუოდ გულისხმობს კლასიკური რომანტიზმის ერთგვარ განახლებას, მის რეტროს, მასთან ერთგვარ უკან დაბრუნებას, თუმცა, იმავდროულად, უკვე სულ სხვა ქრონოლოგიურ, ისტორიულ-კულტურულ და, თუნდაც, ფსიქოლოგიურ კონტექსტში. ვასილ ბარნოვის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია როგორც კლასიკური, ისე განახლებული რომანტიზმისათვის ესოდენ საგულისხმო არაერთი ნიშანი. მათ შორისაა ისტორიული წარსულისადმი გამძაფრებული ინტერესი და ამ წარსულში ჰეროიკული განზომილების შეტანა, ან თუნდაც მოძიება-აღმოჩენა. მწერალი შეგნებულად მიმართავს ენის სტილიზირებას და არქაიზებას, იყენებს ძველ სალიტერატურო ენასთან მაქსიმალურად მიმსგავსებულ ფორმებს. ბარნოვის ნაწარმოებებში სრულიად აშკარაა ღრმა მისტიკური შრეები, რომლითაც საზრდოობს მისი ფილოსოფიური შეხედულებები. სიყვარულის თემა, უფრო ზუსტად კი ამ თემის კლასიკური და განახლებული რომანტიზმისათვის აგრერიგად დამახასიათებელი ინტერპრეტირება, შეიძლება ითქვას, ბარნოვის შემოქმედების ქვაკუთხედი. სიყვარული გვევლინება არამარტო სულიერად ამამაღლებელ ძალად, არამედ მართლაც რომ დაუოკებელ სტიქიად, ირაციონალურ ფენომენად, რომლის წინაშე ყველა და ყველაფერი უძლურია...

კიტა აბაშიძის აზრით, ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში ნეორომანტიზმის ელემენტები უკვე ილიას ნაწარმოებებში ჩანს, “ხოლო განმტკიცება და დამკვიდრება ნეორომანტიზმისა, სრულიად ახალ საფუძველზედ მისი აღმოცენება ყაზბეგს ეკუთვნის, რომელმაც დიდებულად შეასრულა როლი ახალი მიმართულების შემომღებისა.” (აბაშიძე 1970: 2). როგორც ცნობილია, კიტა აბაშიძემ მეოცე საუკუნის დასაწყისში მოგვცა წინა ასწლეულის ქართული მწერლობის მეცნიერულად სისტემატიზირების ძალიან საინტერესო მცდელობა ფრანგი ლიტერატორის ბრიუნეტეის თეორიაზე დაყრდნობით. თავის მხრივ მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ნეორომანტიზმის და სხვა იმდროინდელი ევროპული სკოლებისა თუ მიმართულებების აღ-

მოჩენა ამ უნიჭიერეს ქართველ ლიტერატორს უფრო შორსმიმავალი დასკვნების გაკეთებისადმი განაწყობდა: „თუ დაუკვირდებით ჩვენის ლიტერატურის მსვლელობას, ნახავთ, რომ იგი კვალდაკვალ მისდევდა ევროპის ლიტერატურას: იქაც საუკუნე რომანტიზმით დაიწყო, საუკუნის ნახევარში რეალიზმი გამეფდა, რომელიც 1870-იან წლებში ნატურალიზმად გადაგვარდა; ხოლო საუკუნის დამლევს გამეფდა ნეო-რომანტიზმი და სიმბოლიზმი. ეს ფაქტი გვიმტკიცებს მეორე ლიტერატურულ კანონს, რომელიც გვამცნო იმავე ბრიუნეტიერმა ერთ-ერთ თავის წერილში: არსებობს საერთო “ევროპის ლიტერატურა”, ამ ლიტერატურის ესა თუ ის საერთო მიმართულება, ხოლო სხვადასხვა ერის, ქვეყნის ლიტერატურა ამ საერთო ლიტერატურის და მისი საერთო მიმართულების კერძო, თავისებური გამომსახველიაო. ამა თუ იმ ხანაში ერთი და იგივე სტილი, ერთი და იგივე იდეალი ასულდგმულებს მთლად მთელის ევროპის ლიტერატურას, და, კერძოდ, ამ ევროპის ლიტერატურის შემადგენელ წევრებსაო. მაგ., რომანტიზმი არსებობდა ევროპაში XIX საუკუნის დამდეგში, იგი იყო ერთიანად” ევროპული ლიტერატურის” მიმართულების გამომსახველი. ხოლო ამავე მიმართულების თავისებურად გამომსახველი იყო ინგლისური, ფრანგული, გერმანული, რუსული და თვით ჩვენი ქართული ლიტერატურაც. ამ კანონს ექვემდებარება მთლად ჩვენი ლიტერატურა XIX საუკუნისა.” (აბაშიძე 1970: 6)

მიუხედავად იმისა, რომ კიტა აბაშიძის შეხედულებები მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ყველა ზემოხსენებული სკოლისა და მიმართულების არსებობის თაობაზე საყოველთაოდ მაინც არაა გაზიარებული, მთავარი აქ ქართული ლიტერატურის როგორც “ევროპული ლიტერატურის” ორგანული და განუყოფელი ნაწილის მოაზრებაა. და თუ ვინმეს, ვინც ქართულ ლიტერატურას ევროპული ლიტერატურის ნაწილად მიიჩნევს, ეჭვი ეპარება ამა თუ იმ ევროპული მიმდინარეობის ქართულ სინამდვილეში უკვე მეცხრამეტე საუკუნეშივე გამოვლენაში, მისთვის იგივე მოულოდნელი ნამდვილად აღარ უნდა იყოს მეოცე საუკუნის დასაწყისსა და პირველ ნახევარში მაინც.

ტერმინი ნეორომანტიზმი ჯერ კიდევ მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულს წარმოიშვა. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დღესდღეობით ნეორომანტიზმს ზოგიერთი მკვლევარი (მაგ. ვლადიმერ ლუკოვი მონოგრაფიაში “ფრანგული ნეორომანტიზმი”, 2009 წ.) განიხილავს არამარტო როგორც გარკვეულ ლიტერატურულ მიმდინარეობას, არამე და სევე როგორც ფართო და მრავალფეროვან, ძირითადად ანტიპოზიტივისტურ, მხატვრულ-ლიტერატურულ მოძრაობას, რომელმაც ზურგი აქცია რეალიზმს (და, რა თქმა უნდა, ნატურალიზმს) და ხშირ

შემთხვევაში უკიდურესად დაუპირისპირდა კიდევ მას. ნეორომანტიზმის ამ ძალზე საყურადღებო, ფართომასშტაბური გაგების მიხედვით ხსენებულ ლიტერატურულ მოძრაობაში შეიძლება ასევე მოიხსენიებოდეს სიმბოლისტური, იმპრესიონისტული და სხვა ტენდენციები. ასე, მაგალითად, ფრანგულ ნეორომანტიზმზე საუბრისას ვლ. ლუკოვი აღნიშნავს: “ნეორომანტიკული მოძრაობის პანორამამ აჩვენა იდეათა, სახეთა, ფორმათა მრავალფეროვნება, შეერთება საპირისპირო პრინციპებისა, სხვადასხვა მხატვრული სისტემებისა (სიმბოლიზმი, ესთეტიზმი, იმპრესიონიზმი და ა.შ.), წამოწევა სხვადასხვა პერსონალური მოდელებისა (ვერლენის, რემბოს, მალარმეს, დე კოსტერის, ვერჰარნის, მეტერლინკის, ჰიუისმანსის, კლოდელის, ვერნის, როლანის და სხვათა)” (ლუკოვი 2009: 97). იმავედროულად მკვლევარი სამართლიანად მიუთითებს, რომ “ნეორომანტიზმი არაა ერთგვაროვანი: ყოველ ქვეყანაში, სადაც ის დამკვიდრდა, მან სპეციფიკური ნიშნები შეიძინა” (ლუკოვი 2009: 95). ანუ ნეორომანტიზმს, მრავალი თვალსაზრისით, თავისი სხვადასხვა გამოვლინება აქვს. ვფიქრობ, რომ ყოველივე ზემოხსენებული უნდა გავითვალისწინოთ, როდესაც ქართულ ნეორომანტიზმზე ვსაუბრობთ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კიტა აბაშიძის აზრით, ნეორომანტიზმი „რეალიზმისა და რომანტიზმის საუკეთესო თვისებების შემრჩევა“. ეს ფორმულირება, ვფიქრობ, საუკეთესოდ მიესადაგება ალექსანდრე ყაზბეგის პროზას. უფრო მეტიც, იგი თითქოსდა საგანგებოდ მორგებულიც კია “ხევის ბეთჰოვენის” შემოქმედებაზე, რომელიც მიაჩნია კიდევ კიტა აბაშიძეს მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ნეორომანტიზმის ყველაზე წარმატებულ გამოვლინებად. “მხოლოდ მისი დიდის ნიჭის ბრალია, რომ უდროოდ დროის რომანტიზმი დაამკვიდრა ლიტერატურაში და მოსაწონიც გახადა. ამაში ხელს უწყობდა მას ისიც, რომ ფსიქოლოგიური ელემენტი შეიტანა მოთხრობაში და ამით თანამედროვე მოთხოვნილება და გემო დაამკვიდრა...” - წერს კ. აბაშიძე ყაზბეგის შესახებ. ცოტა მოგვიანებით კი შენიშნავს: “ყაზბეგი დიდს დაკვირვების ნიჭს იჩენს სინამდვილისას და ამ მხრით იგი რეალისტ მწერალთა საუკეთესო მანერასაც ითვისებს: მას გასაოცარის გამჭრიახობითა აქვს გათვალისწინებული და დასურათებული უცხო ძალის შეჭრა საერო ცხოვრებაში – ორი ძალის სასტიკი და შეურეგებელი ბრძოლა, რომელიც ინვესს ერთის მხრისგან ბარბაროსულ მოქმედებას, ხოლო მეორეს მხრისგან გმირულ თავგანწირულებით აღსავსე წინააღმდეგობას“ (აბაშიძე 1970: 144).

მართლაც, ყაზბეგთან, გარკვეული თვალსაზრისით, რეალისტური ტენდენცია იმდენად თვალისმომჭრელია, რომ არაერთ მკვლევარს

უადვილებს მცდელობას, თავი აარიდოს ლიტერატურათმცოდნეობით სიღრმეებში შესვლას ყაზბეგის შემოქმედების ანალიზისას და მწერალი მაინც მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ტრადიციული რეალისტური სკოლის (თუნდაც ოდნავ დაგვიანებულ) წარმომადგენლად გამოაცხადოს. არადა, კიტა აბაშიძის შეხედულებას რომ თავი დავანებოთ, ცნობილია, რომ კონსტანტინე გამსახურდია ალექსანდრე ყაზბეგს მსოფლიო მნიშვნელობის ნეორომანტიკოსისა და მოდერნისტის- კნუტ ჰამსუნის გვერდით განიხილავდა, რაც კარგად ჩანს მის შესანიშნავ ესსეში- “ეტიუდი კნუტ ჰამსუნის”. აქ, ჰამსუნის შემოქმედებასთან მიმართებაში, კ. გამსახურდია საუბრობს სიყვარულის ფენომენზე ალექსანდრე ყაზბეგთან. გარდა ამისა, შესანიშნავი ქართველი ლიტერატორის- მიხეილ კვესელავას წერილში („მოგზაურობა ზღაპრულ მხარეში“, საუნჯე. 1/1980). კნუტ ჰამსუნის შესახებ ისიცაა დადასტურებული, რომ კერძო საუბრისას იგივე კ. გამსახურდია კნუტ ჰამსუნს ნორვეგიელ სანდრო ყაზბეგად მოიხსენებდა, ცხადია არა ამ უკანასკნელის რეალისტური სკოლისადმი “კუთვნილების” გამო. ასე, რომ ნეორომანტიზმი (თუ მოდერნიზმიც არა) და ყაზბეგი ერთ სიბრტყეში მხოლოდ კიტა აბაშიძეს როდი დაუნახავს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ნეორომანტიზმის დამამკვიდრებლად კიტა აბაშიძე თავის “ეტიუდების” წინასიტყვაობაში, ყაზბეგის თხზულებების გვერდით, ვაჟა-ფშაველას თხზულებებსაც ასახელებს, თუმცა იქვე მომენტალურად იხსენიებს ვაჟას “ჩვენს ლიტერატურაში სიმბოლიზმის მეთაურად” (აბაშიძე 1970: 6).

ჩემი აზრით, ქართულ ლიტერატურაში ვასილ ბარნოვი პირდაპირ თუ არაპირდაპირ სწორედაც რომ ალექსანდრე ყაზბეგის (და, გარკვეულწილად ასევე ვაჟა-ფშაველას) ზემოხსენებულ ხაზს აგრძელებს. არ შეიძლება ყურადღების გარეშე დავტოვოთ შესანიშნავი ქართველი მწერლისა და ლიტერატურათმცოდნის ოთარ ჩხეიძის მოსაზრება ვაჟასა და ბარნოვის შესახებ, რომელიც, ვფიქრობ, ასევე წარმატებით შეიძლება გავრცელდეს ყაზბეგის შემოქმედებაზეც: „[ვაჟას და ბარნოვს] ისეთი მკაცრი იერიში არ მიუტანიათ კლასიკური რეალიზმის წინააღმდეგა, ხელი არ ახლეს კომპოზიციასა, [...] მაგრამ განერიდნენ ტიპიზაციას ხასიათებისა და აღადგინეს გმირული ხასიათი, ძლიერი ხასიათი, ძლიერი პიროვნება, შეურყეველი ბუნების პიროვნება აღადგინეს“ (ჩხეიძე 1986: 302). ჩემი გადასახედიდან, აქ სწორედ მსოფლიო რომანტიზმისათვის აგრერიგად უეჭველი იმ მახასიათებლებისაღდგენა-განახლებაზეა საუბარი, რომელთა ერთგვარი მიჩქმალვა ან, როგორც მინიმუმ, მეორეხარისხოვან პლანზე გადატანა საზოგადო ნიშანია კლასიკური რეალიზმისა. ხსენებული ტენდენცია კი ტიპიურ ხასიათებზე უარის თქმისა და მათ მაგივრად ლიტერატურაში ჰეროიკული განზომილების

შემოტანა-დაბრუნებისა ასევე უეჭველად მეტყველებს ნეორომანტიზმის შემოსვლასა და დამკვიდრებაზე ქართულ მწერლობაში.

ვასილ ბარნოვთან ჰეროიზმი უშუალოდაა გადაჯვავებული წარსულის მხატვრულ გააზრებასთან. ძნელია არ დაეთანხმო ავთანდილ ნიკოლეიშვილს, რომლის აზრითაც “ვ. ბარნოვის შემოქმედებითი ღვანლი ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში წარსულის ამსახველმა ნაწარმოებებმა განსაზღვრეს. მიუხედავად იმისა, რომ მას არც თავისი დროის ეპოქალური სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვისათვის აუვლია გვერდი, იგი უწინარესად მაინც გარდასული დროების მხატვარია.” (ნიკოლეიშვილი 2002: 26). მართლაც, ვასილ ბარნოვის ის ნაწარმოებები, რომელთა გარეშეც დღეს უკვე წარმოუდგენელია ქართული პროზა, მჭიდრო კავშირშია ისტორიულ თემატიკასთან. საქართველოს წარსულის უმნიშვნელოვანეს ქარტეხილებთან. სერგი ჭილაიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, “ვ. ბარნოვი ცოცხალი მხატვარი იყო ჩვენი წარსულისა, მსგავსად ქართლის ცხოვრების მემატიანეებისა, რომელიც კვალდაკვალ მისდევდა, მიჰყვებოდა ერის ისტორიას დასაბამიდან ჩვენს ეპოქამდე” (ჭილაია 1972: 157). მაგრამ ისტორიაში ბარნოვს თითქმის ყოველთვის იზიდავს სწორედ ის ხსენებული „გმირული ხასიათი, ძლიერი ხასიათი, ძლიერი პიროვნება“. დიდი ქართველი მწერლისთვის თვითმიზანს სულაც არ წარმოადგენს წარსულის ფაქტებისა თუ მოვლენების მხოლოდ გაცოცხლება და თანაც მისი ზედმიწევნითი ემპირიული სიზუსტით, არამედ მას ამ ფაქტებისა თუ მოვლენების ჰეროიკულ და ტრაგიკულ პრიზმაში დანახვა იზიდავს. ამ მხრივ, მისი დამოკიდებულება და ინტერესი ისტორიისა თუ ისტორიული ფიგურების მიმართ მკვეთრად (ნეო)რომანტიკულია. იმავდროულად, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ბარნოვის ისტორიული პროზა პირდაპირ თუ არაპირდაპირ ეროვნული თვითშეგნების აღზრდასა და შემდგომ განმტკიცებას ემსახურება. გამომდინარე თუნდაც ამ უაღრესად კეთილშობილური მიზნიდან, წარსულის (ერთგვარი) იდეალიზირების რომანტიკული ტენდენციაც საკმაოდ ბუნებრივი და დამახასიათებელია ბარნოვის შემოქმედებისათვის.

ბარნოვის ისტორიული პროზა, იმავდროულად, უაღრესად ფილოსოფიური პროზაა და, ჩემი აზრით, ეს არის მისი უეჭველი და ძალზე დასაფასებელი ღირსება. უნდა აუცილებლად დავეთანხმოთ ვიოლეტა ცისკარიძეს, რომ ეს ფილოსოფიური ხასიათი არის ამოსავალი წერტილი ბარნოვის შემოქმედების გასაგებად: “სხვანაირად ბარნოვის გაგება შეუძლებელია [...] ვასილ ბარნოვის ისტორიული რომანები, ისე როგორც მისი მთელი მხატვრული შემოქმედება, ერთ მიზანს ემსახურება: წარმოადგინოს კეთილსა და ბოროტს შორის საბედისწერო ბრძოლა

საუკუნეთა მანძილზე და დაასაბუთოს კეთილის მორალური ტრიუმფი. [...] ამ ტენდენციის გახსნას ძირითადად ემსახურება ორი მოვლენა, ორი უდიდესი ადამიანური სიკეთე – სიყვარული ვინრო გაგებით, ე.ი. სიყვარული ქალ-ვაჟს შორის და სიყვარული ფართო გაგებით – სამშობლოს სიყვარული. ორივე შემთხვევაში სიყვარული, როგორც სიკეთე, როგორც ღვთაებრივი ძალა წინ აღუდგება ყოველივე ბოროტს.” (ცისკარიძე 1972: 233-234).

მიუხედავად იმისა, რომ ბარნოვის გმირები კონკრეტულ თხზულებებში“ ერთი, სავსებით კონკრეტიზებული ბოროტების მსხვერპლნი თუ მის წინააღმდეგ მებრძოლნი არიან”, მწერალი არცთუ იშვიათად ცდილობს ბოროტების ცნების განზოგადებას და, შესაბამისად, ხატავს “ზოგადად ტანჯული” პიროვნების სახესაც (ცისკარიძე 1972: 152). მიხაკო, შესანიშნავი მოთხრობიდან “ტკბილი დუდუკი”, ჩემი აზრითაც, უდავოდ ამგვარი, საერთო-ადამიანური ხასიათის სევდის მატარებელი პერსონაჟია. ვიოლეტა ცისკარიძეს ლიტერატურათმცოდნის მომადლებული ალლოთი აქვს შემჩნეული თუ როგორ ეთხოვება დათიკო მიხაკოს: “მის განუსაზღვრელ ტანჯვას ვეამბორე, იმ გამოუთქმელ მსოფლიო სევდას, რომლითაც გამსჭვალულია მთელი არსი და რომელიც უღმობელის ძლიერებით საცნაურქმნილიყო ან ბედშავი მეგობრის გულში.” მაგრამ მიხაკოს ეს სევდა, “მსოფლიო სევდა”, “განუსაზღვრელი ტანჯვა”, ჩემი გადასახედიდან, იმავდროულად (ნეო) რომანტიკოსების შემოქმედებისათვის აგრერიგად ნაცნობი და დამახასიათებელი ფენომენია, რომელზეც ყურადღების გამახვილება ლიტერატურულ პროცესში ბარნოვის ადგილის განსაზღვრას მნიშვნელოვნად გააადვილებს.

რაც შეეხება სიყვარულს, მას, საზოგადოდ, ვასილ ბარნოვთან ღრმა მისტიკური გაგება ახასიათებს. სრულიად ცალსახაა, რომ სიყვარული მწერლისთვის ამ ცხოვრებაში ღვთაებრივი სანყისის უტყუარ გამოვლინებას წარმოადგენს. ბარნოვის აზრით, “ნათელი ღმერთი თავის მოქმედებაში სიყვარულია უსაზღვრო, უძლეველი და სამარადისო”. ამ სიტყვებში ძნელი არაა ამოიკითხო სიყვარულის ტრადიციული ქრისტიანული გაგება. რაც შეეხება სიყვარულს ქალსა და კაცს შორის, ის ბარნოვთან“ არამარტო ამალლებისა და სრულქმნის, არამედ, მარადიულობასთან ზიარების საშუალებააა [...]” (გომართელი 1997: 76). ამირან გომართელს მიაჩნია, რომ ბარნოვთან ჭეშმარიტი ღვთაებრიობის მიღწევა, იგივე ღვთის ხატების აღდგენა მაშინ ხდება, როდესაც ერთმანეთისთვის შექმნილი, ე.წ. “მოცალე” სულები ხვდებიან ერთმანეთს. მკვლევარის აზრით, ბარნოვი რომანში “დედოფალი ბიზანტიისა” სწორედ ამგვარ მოცალეობაზე საუბრობს: “მიჯნურნი მთლიან



ერთარსებას წარმოადგენენ ქვეყანად ჩენამდინ. იყოფიან განკაცების უამს ქალად და ვაჟად. ცხოვრებაში იგი ორი ნახევარი ეძებს ერთმანეთს [...]” (ბარნოვი 1963: 183).

ზემოხსენებულიდან გამომდინარე, უკვე აღარაა გასაკვირი, რომ დიდი ქართველი მწერლის შემოქმედებაში ორი “მოცალე” ნახევარის ერთმანეთისადმი ლტოლვას ვნების განსაკუთრებული სიმძაფრე ახასიათებს. სწორედ ამით აიხსნება ის, რაც, მეტნაკლებად, უკვე ადრევე აღვნიშნე: სიყვარული ბარნოვთან, ისე როგორც საზოგადოდ რომანტიკოსებთან და ნეორომატიკოსებთან, გვევლინება არამარტო სულიერად ამამაღლებელ ძალად, არამედ მართლაც რომ სრულიად უმართავ, დაუოკებელ სტიქიად, ჭეშმარიტად ირაციონალურ მოვლენად, ფენომენად რომლის წინაშე ყველა და ყველაფერი უძლურია. “სიყვარულო, ძალსა შენსა ვინ არს რომე არ ჰმონებდეს?... ვინ არს რომე გულსა ტახტად, ოხრვას ხარკად არა გცემდეს? შენგან მეფე მონას ეყმოს, შენგან ბრძენი ხელად რებდეს, და ბუღბულსა რად ეზრახვის, რომ შენგამო ვარდს შეჰყეფდეს!” – ჯერ კიდევ როდის ბრძანა ქართული კლასიკური რომანტიზმის ერთ-ერთმა მშვენიერმა ალექსანდრე ჭავჭავაძემ. ეს ამონარიდი პოეტის შესანიშნავი ლექსიდან აქ შემთხვევით არ მომიტანია. ჩემი აზრით, ბარნოვთან ამკარაა სიყვარულის თემის კლასიკური და განახლებული რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი ნაკითხვა, რითაც ახალ და უახლეს ქართულ ლიტერატურაში ბარნოვის შემოქმედება, ჩემი გადასახედიდან, ყველაზე უფრო ალექსანდრე ყაზბეგის პროზას ენათესავება.

ვასილ ბარნოვის მიხედვით, სიყვარულზე უარის თქმა, მასთან დაპირისპირება ან შეყვარებული წყვილებისათვის მათი ბედნიერების გზაზე რაიმე ფორმით წინააღმდეგობის შექმნა დიდი და გარდაუვალი კატასტროფის წინაპირობაა. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან ბარნოვის პროზის შინაგანი ლოგიკიდან და მწერლის ფილოსოფიიდან გამომდინარე, ასეთი ქმედება ღვთის ნების წინააღმდეგ ნასვლას წარმოადგენს. საგულისხმოა, რომ ამგვარ ქმედებას ერთგვარი ჯაჭვური განვითარებაც შეიძლება ახასიათებდეს და ახალი ბოროტების საწყისად იქცეს. ასე, მაგალითად, შესანიშნავ რომანში “ტრფობა ნამებული” გრიგოლის მიერ თებრონიას (და, კაცმა რომ თქვას, ასევე საკუთარი) გრძნობის უარყოფა, არამხოლოდ თებრონიას გაბოროტებასა და სხვისი ბედნიერებისადმი გაუცნობიერებელ მოშურნეობას იწვევს. სიყვარულის უარყოფის ეს ფაქტი შემდგომში, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, ხდება მონაზონი ქალის მხრიდან ამოტისა და შუქიას ამაღლებული, წრფელი სიყვარულისადმი დაპირისპირების წინაპირობად. ყოველივე კი შემზარავი ტრაგედიით მთავრდება, რომლის ბოლოსაც დამარცხებ-

ულთა შორის (ყოველ შემთხვევაში მორალური თვალსაზრისით დამარცხებულითა შორის მაინც) გრიგოლი და თებრონიაც უნდა მოვიაზროთ.

სხვათაშორის, ვასილ ბარნოვი უაღრესად თამამ პოზიციებზე დგას, როდესაც საქმე “ნაკურთხ სიყვარულს” ეხება. “ტრფობა ნამებულში” ცალსახადაა ნათქვამი, რომ შუქიასა და აშოტის ურთიერთობა არაა სიძვა, არამედ ნაკურთხია ღვთისაგან, ვინაიდან, ყველაფრისა და მიუხედავად, მათ შორის ქმშარიტი სიყვარულია, სიყვარული კი ბარნოვთან ღვთაებრივის გამოვლინებაა. საგულისხმოა, რომ ამას არამარტო ნარატორი და მკითხველი აღიქვამს ასე, არამედ ამ აზრზე დგება აშოტის მოძღვარიც, რომელიც კარგად იცნობს საქმის გარემოებას. (და თან ეს ყოველივე მაშინ, როდესაც მეფეს ჯვარდანერილი მეუღლე და თავისი ოჯახი ყავს). მაგრამ, მწერლის მხრიდან საკითხისადმი ეს თავისთავად მართლაც რომ თამამი დამოკიდებულება, რომელიც დღევანდელი მკითხველისათვის შეიძლება უკვე მთლად ისე უცნაურადაც აღარ აღიქმებოდეს, უფრო რადიკალური აზრის სახითაა ჩამოყალიბებული ბარნოვის მეორე უბრწყინვალეს რომანში – “მიმქრალი შარავანდედი”. თხზულების მიხედვით, როგორც მკითხველისთვის ცნობილია, ლევანისა და თინათინის ჯვარდანერილ ურთიერთობაში სიყვარულს ადგილი მაინც არ აქვს (ერთს ლეკის ქალი ლეილ-ყიზი ეყვარება მთელი ცხოვრება, მეორეს გურული თავადი- ნოშრევანი). შესაბამისად, ბარნოვისათვის მათი ქორწინება არც ღვთისგან ნაკურთხია: კახეთის მეფე-დედოფლის თუნდაც ჯვარდანერილი ურთიერთობა, სინამდვილეში, მხოლოდ სიძვაა და სხვა არაფერი. “ნაცვლად მნიკვლთაგან განწმენდილი საიდუმლო კავშირისა, ქალ-ვაჟთ შერჩათ ხელში მხოლოდ სიძვა ხორციელი, ხრწნადი, წარმავალი,” – წერს ვასილ ბარნოვი. თუმცა, ნაწარმოების დასასრულს მწერალი რომანის მთავარ გმირს- თინათინს მაინც ვერ იმეტებს ეშმას გზისათვის და ამისათვის თავისი ფილოსოფიური არსენალიდან ისევ სიყვარულთან დაკავშირებულ არგუმენტაციას იშველიებს: “იტანჯა ფრიად, განიცადა ძალი სიყვარულისა და აღსდგა მასში ხატება ღვთისა!”.

სიყვარული და მშვენიერება ბარნოვთან მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული. საუბრობს რა ბარნოვის ფილოსოფიური ხასიათის მოთხრობაზე “ძვირფასი თვალი”, ვიოლეტა ცისკარიძე აღნიშნავს: “[ბარნოვთან] მშვენიერება ღვთაებრივი წარმოშობისაა. იგი “ღვთის სახის ანარეკლია”. მაგრამ ეს არ უშლის მას ხელს ამქვეყნიური, მატერიალური სახითაც წარმოგვიდგეს” (ცისკარიძე 1972: 135). და მართლაც, ბარნოვისთვის, ბარათაშვილის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, “მშვენიერება ნათელია, ზეცით მოსილი, რომლით ნათდება ყოვლი გრძნობა გული და სული.” უნდა სრულიად დავეთანხმოთ ვ. ცისკარიძეს, რომ

სიყვარული და მშვენიერება ბარნოვთან ერთმანეთს უკავშირდება არა მიზეზ-შედეგობრივად, არამედ როგორც ერთი სანყისის ორი გამოვლინება (ცისკარიძე 1972: 135-136), რასაც რომანიდან “არმაზის მსხვერვეა” მკვლავრის მიერ მოხმობილი ციტატაც კარგად ადასტურებს: “სიყვარული სიმშვენიერეა და თვით ღმერთია ის სიყვარული. სილამაზე ზეციური და ქვეყნიური ორივე ერთი სიყვარულია”.

ვასილ ბარნოვთან, ისე როგორც საზოგადოდ რომანტიკული და ნეორომანტიკული მიმართულებების წარმომადგენლებთან, საგანგებო აქცენტი კეთდება ადამიანისა და ბუნების ერთობაზე, “განუკვეთელ კავშირზე”, როგორც მას თავად მწერალი უწოდებს. მართებულად აღნიშნავს ამირან გომართელი: “ვ. ბარნოვისათვის ბუნება, როგორც სამყაროსეული მთლიანობის ნაწილი თავის თავში ატარებს ღვთაებრივი სიყვარულისა და მშვენიერების გამოვლენას [...]” (გომართელი 1997: 83). საყურადღებოა, რომ ბარნოვის პროზა, მთლიანობაში, შეიძლება არ გამოირჩევა პეიზაჟების განსაკუთრებული სიუხვით, მაგრამ, როგორც იგივე ამირან გომართელი შენიშნავს, ბუნების სურათები უპირატესად წაწარმოების სულისკვეთების და მწერლის მსოფლმხედველობის გამოხატვას ემსახურება. ბარათაშვილის არ იყოს, ბარნოვთანაც ბუნებას შეიძლება თავის ენა გააჩნდეს. ეს ყველაზე მკაფიოდ მისტიკური ხასიათის მოთხრობაში “სარო მეტყველი” ვლინდება, რომელსაც, სხვათაშორის, ეპიგრაფად უძღვის კიდევ ტატოს სიტყვები: “მწნამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთაც და უსულთ შორის და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათის საუბრის”. ამ მოთხრობაზე დაკვირვებისას სრულიად აშკარაა ისიც, რომ ბარნოვი წარმართულ მითოლოგიურ წარმოდგენებს მოუხმობს, კერძოდ კი რწმენას პარციალური სულის შესახებ.

საზოგადოდ, მითოსურ საფენელს და მითოლოგიურ წარმოდგენებს ვასილ ბარნოვთან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ბუნებრივია, ყოველივე უკვე ზემოხსენებულთან ერთად ამ გარემოების გათვალისწინებაც ძალიან უწყობს ხელს დიდი მწერლის ნეორომანტიკული მხატვრულ-ლიტერატურული მოძრაობისა თუ მიმართულების აშკარა წარმომადგენელად აღქმასა და წარმოჩენას. “ვასილ ბარნოვის მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი უმთავრესი მასაზრდოებელი ქართული მითოსია. [...] ვასილ ბარნოვის შემოქმედების მითოსური პლანის მსოფლმხედველობრივი საფუძველი ის უძველესი წარმართული სარწმუნოებაა, რომელსაც “ნათელთა თაყვანისცემას” უწოდებს ჩვენი მწერალი” (გომართელი 1997:88-89). ბარნოვი თავისი შეხედულებებისა თუ კონცეფციების გადმოსაცემად ძალზე ხშირად მითოლოგიურ სახეებს მიმართავს. იმავდროულად უთუოდ საგულისხმოა, რომ ბუნების

სურათებიც კი ბარნოვთან ხშირ შემთხვევაში მკვეთრად გამოხატულ მითოსურ ელფერს ატარებს, ხოლო თავის მხრივ “ბუნებაც კი, მითიური გმირის მსგავსად, ნათელისა და ბნელის კოსმიურ ბრძოლაშია ჩაბმული” (გომართელი 1997: 99).

მნიშვნელოვანი მსჯელობის თემაა დიდი მწერლის მხატვრული ენაც. ბარნოვის მხატვრული ენის თაობაზე არ არსებობს ერთიანი აზრი. ვიოლეტა ცისკარიძეს, ერთის მხრივ, სავესებით სამართლიანად მიაჩნია, რომ ბარნოვის პროზას დიდ ექსპრესიულ ძალას უმდიდრესი ლექსიკური მასალა აძლევს. მკვლევარის აზრით, ლექსიკის სიუხვე განსაზღვრავს ბარნოვის პროზის თავისებურებებსაც, რომელთა შორის გამოირჩეულია რიტმული პროზა. განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ საქმე ეხება ათეულ დიდტანიან რომანს, რომელიც ამ სტილისტურ თავისებურებას ამჟღავნებს. ვ. ცისკარიძის დაკვირვებით, უფრო მეტიც, “არის ადგილები, სადაც რიტმული პროზა თავისი მუსიკალობით ხელოვნებით შესრულებულ თეთრ ლექსში გადადის” (ცისკარიძე 1972: 298). მაგრამ მკვლევარი იქვე დასძენს, რომ რიტმული პროზა, მიუხედავად სილამაზისა, სხვა თვალსაზრისით ვნებს ბარნოვის თხზულებებს და რომ მწერალი რიტმიკას წირავს ქართული ენის გრამატიკულ და ლოგიკურ ნორმებს. “[...] არქაიზმების ხმარება, ერთი მხრივ, და სინტაქსური ნორმების თვითნებური ცვლა, მეორე მხრივ, არის ვასილ ბარნოვის მხატვრული ხელოვნების ერთადერთი, მაგრამ სერიოზული ნაკლი. ესაა ფაქტიურად ქართული სალიტერატურო ენის ნორმების ხელახალი აფორიაქება მას შემდეგ, რაც გასული საუკუნის უკეთილშობილესმა და უმამაცესმა მოღვაწეებმა ძლივს დააყენეს იგი (ენა) გარკვეულ დონეზე. ბარნოვის რომანების ენობრივი თავისებურება დიდ ზიანს აყენებს ამ შესანიშნავ ნაწარმოებებს: ართმევს მათ ხალხურობის ერთ-ერთ პრინციპულ ელემენტს” (ცისკარიძე 1972: 300).

მეორე მხრივ, ამირან გომართელს წიგნში “ქართული სიმბოლისტური პროზა” მოყავს ციტატები ივანე გიგინეიშვილის მიერ 1961 წელს ბარნოვის საიუბილეოდ დაწერილი წერილიდან, სადაც ცნობილი ენათმეცნიერი (გომართელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, “მწერლის სტილის ლამის საუკუნოვანი არქაულობის მტკიცების საპირისპიროდ”) აცხადებს, რომ ბარნოვის სტილზე ერთგვარი გავლენა იქონია ეპოქის მოდერნისტულმა მიმდინარეობებმა და საგანგებოდ პარალელს მხოლოდ სიმბოლისტ პროზაიკოსებთან, კონკრეტულად კი ანდრეი ბელისთან ავლებს. თუმცა ივ. გიგინეიშვილი იქვე დასძენს, რომ ვასილ ბარნოვი არასოდეს მისულა ისეთ უკიდურესობამდე, როგორც სიმბოლისტებს ახასიათებდათო. (გომართელი 1997: 55). რაც შეეხება თავად ამირან გომართელს, ის ბარნოვს უახლეს მწერლობაში რიტ-

მული პროზის ამალორძინებლად მიიჩნევს. მკვლევარი მართებულად აღნიშნავს, რომ ბარნოვი სიტყვაკაზმულ მწერლობის დარგთა შორის უპირატესობას პოეზიას ანიჭებდა და რომ მისთვის არ არსებობდა ზღვარი პოეზიასა და პროზას შორის. იმავდროულად, ამირან გომართელი მაინც იჩენს გარკვეულ კრიტიკულ დამოკიდებულებას ბარნოვის სტილის მიმართ: “თუმც სტილურმა ნოვატორობამ გარკვეულად დააზარალა კიდეც ვ. ბარნოვის ბელეტრისტიკა. მეტისმეტ სტილიზებას ფრაზისას ზოგჯერ ენირება კიდეც თხრობის სილაღე,” – აღნიშნავს მკვლევარი (გომართელი 1997: 85).

ვფიქრობ, როცა საქმე ბარნოვის მხატვრული ენას ეხება, სრულიად განსაკუთრებული სიცხადით ვლინდება მწერლის შეგნებული დისტანცირება კლასიკური რეალიზმის (და საერთოდ რეალისტური მიმართულების) ლიტერატურიდან და ბარნოვი ახალი, ნეორომანტიკული მიმართულებისა თუ ფართო ნეორომანტიკული მხატვრულ-ლიტერატურული მოძრაობის თვალსაჩინო წარმომადგენელად გვევლინება. მხატვრული ენის სტილიზირება, მათ შორის არქაიზების გზით, ქართული (და არამართო ქართული) რომანტიზმის ერთ-ერთი უეჭველი ნიშანია და მისი აღორძინება ახალ ეპოქასა და ახალ ლიტერატურულ ტალღაზე, ჩემი ღრმა რწმენით, შემთხვევითი არ უნდა იყოს. შემთხვევითი არც ისაა, რომ ბარნოვმა მართლაც მოახერხა “ფაქტიურად ქართული სალიტერატურო ენის ნორმების ხელახალი აფორიაქება”, რითაც შემდგომში მისი შემოქმედების აღტაცებული მკვლევარის ვიოლეტა ცისკარიძის გულისწყრომაც კი დაიმსახურა. სხვათაშორის, ვ. ცისკარიძეს, მყარად იზიარებს რა მეცხრამეტე საუკუნის “უკეთილშობილესი და უმამაცესი მოღვაწეების” ენობრივ პოზიციებს, არც ნაწარმოებთა ხალხურობა ავიწყდება, როგორც “ერთ-ერთი პრინციპული ელემენტი”, რომელსაც, როგორც ჩანს, ბარნოვთან ასევე აშკარად მოისაკლისებს. მაგრამ, თუ კარგად ჩავუფიქრდებით, აქედან (ვ. ცისკარიძის მსჯელობიდან) უკვე ნახევარი ნაბიჯიც აღარაა ვასილ ბარნოვის, ერთის მხრივ, ელიტარულ და, მეორეს მხრივ, მეცხრამეტე საუკუნის რეალისტურ სკოლასთან საკმაოდ დაპირისპირებულ მწერლად გამოცხადებამდე.

ბარნოვისათვის ნაწარმოების ენა მკვეთრად გამოხატული ფორმისეული მახასიათებელი, მკაფიოდ გამოკვეთილი ესთეტიკური ფენომენია. ქართული რეალიზმის მამებთან კი (უწინარეს ყოვლისა მაინც) მკითხველთან უშუალო კომუნიკაციის, თავისთავად ძალზე კეთილშობილ იდეათა მკითხველისთვის დაუბრკოლებლივ მიწოდების საშუალება. სწორედ ამაში მდგომარეობს საკმაოდ პრინციპული განსხვავება და, ალბათ, გარკვეული წინააღმდეგობაც. სხვათაშორის, აკაკის ცნობილ მიმართვაში ვაჟას მიმართ (“ენას გინუნებ, ფშაველო!”), ჩემი აზრით,

შეიძლება ამოვიკითხოთ არა მხოლოდ, და იქნებ არა იმდენად, ის, რომ აკაკი უშუალოდ ფშაურ ან რომელიმე დიალექტზე წერას ეწინააღმდეგება. აკაკის პირით, გარკვეულწილად, აქ ზოგადად ტრადიციული რეალისტური მწერლობა ლაპარაკობს, რომელსაც დიდად არაფრად მიაჩნია და, კაცმა რომ თქვას, ეხამუშება კიდეც მხატვრული მეტყველების შეგნებულად სტილიზირება, ნაწარმოების ენის მკვეთრად გამოხატულ ფორმისეულ განზომილებად ჩამოყალიბება. ვაჟასთან კი დიალექტზე წერა, გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად, უპირველეს ყოვლისა, ამ ფაქტორების წინ ნამონევის და გაძლიერების სურვილით მგონია განპირობებული.

რაც შეეხება ბარნოვის სტილზე ეპოქის მოდერნისტული მიმდინარეობების უკვე ნახსენებ გავლენას, ეს სავსებით დასაშვები მოსაზრება მგონია. საზოგადოდ, მე არ შემიძლია და არც მინდა, თვალი დავხუჭო გარკვეულ სიმბოლისტურ მახასიათებლებზე ვასილ ბარნოვის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით, როცა საქმე, ერთის მხრივ, რიტმულ პროზასა და, მეორეს მხრივ, ღრმა მისტიციზმით გამსჭვალულ მის ისეთ რამდენიმე მოთხრობას ეხება, როგორცაა, მაგალითად, “ყვავილებში” ან, თუნდაც, “ტკბილი დუღუკი”. თუმცა, ამ ნაშრომის დასაწყისში ერთხელ უკვე აღინიშნა, რომ ნეორომატიზმს როგორც მიმართულებას და, მით უფრო, როგორც მოძრაობას ახასიათებს სხვადასხვა მხატვრული სისტემებისა და პრინციპების მახასიათებლთა თანაარსებობა და მათი საპირისპირო მხარეების ჰარმონიული შეერთებაც კი. მნიშვნელოვანწილად, სწორედ ეს მრავალფეროვნება განაპირობებს და წარმოადგენს ნეორომატიზმის ხიბლს თუ სიმდიდრეს. ამ მხრივ გამონაკლისი არც ვასილ ბარნოვის გენიალური პროზაა.

## **ღამონახიანი:**

**აბაშიძე 1970:** აბაშიძე კ. *ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ*. თბილისი: „საბჭოთასაქართველო“, 1970. განთავსებულია 07.11.2017 მის: [kartvelology books.tsu.ge/uploads/book/კიტა%20აბაშიძე.pdf](http://kartvelology.books.tsu.ge/uploads/book/კიტა%20აბაშიძე.pdf)

**ბარნოვი 1963:** ბარნოვი ვ. *თხზულებათა სრული კრებული* 10 ტომად. ტ.8. თბილისი: “ლიტერატურა და ხელოვნება”, 1963.

**გომართელი 1997:** გომართელი ა. *ქართული სიმბოლისტური პროზა*. თბილისი: “თსუ”, 1997.

**ლუკოვი 2009:** ლუკოვი ვლ.ფრანგული ნეორომატიზმი. მოსკოვი: 2009 (რუსულენაზე). განთავსებულია 07.11.2017 მის: [http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2009/monographs/Lukov\\_French\\_Neo-romanticism.pdf](http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2009/monographs/Lukov_French_Neo-romanticism.pdf)

**ნიკოლეიშვილი 2002:** ნიკოლეიშვილი ა. *XX საუკუნის ქართული მწერლობა*. ქუთაისი: “ქსუ”, 2002.

**ჩხეიძე 1986:** ჩხეიძე ო. რკალი. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1986.

**ცისკარიძე 1972:** ცისკარიძე ვ. უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის საკითხები. თბილისი: “თსუ”, 1972.

**ჭილაია 1972:** ჭილაია ს. უახლესი ქართული მწერლობა. ნაწ. 1. თბილისი: “საბჭოთა საქართველო”, 1972

**TATIANA MEGRELISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Georgian Technical University*

### **Artistic Consciousness and its Forms in the Poetics of Russian Romanticism**

In the report on the material of the literary practices of Russian Romanticism, an attempt will be made to identify and describe the most significant features of author’s worldview dominants of mapping, interpretation, according to the author’s worldview, the meaning and laws of reality in the literature of Russian Romanticism.

To differentiate the types of artistic consciousness and its forms, the report will analyze the way of formation and development of Russian romantic consciousness. At the same time, the main theoretical component of the report will be the idea that the categories of poetics, as the literary process moves (both within the national literature and on a global scale), change their appearance and meaning, enter into new relations, and be defined into special systems.

*Key word: Romanism, methodologies, artistic consciousness*

**ТАТЬЯНА МЕГРЕЛИШВИЛИ**

*Грузия, Тбилиси*

*Грузинский технический университет*

### **Художественное сознание и его формы в поэтике русского романтизма**

Наполнение терминологического понятия *художественное сознание*, которое давно используется в научном тезаурусе, все еще является предметом дискуссии. Труды по вопросам понимания и трактовки особенностей художественного сознания могут составить сами по себе многотомную библиотеку, так что систематизация научных представлений об этом явлении

в гуманитаристике даже стала предметом специального исследования (см. подробнее: Пичко 2015). Еще в начале XX столетия гуманитарная мысль стремилась решить задачу познания законов поэтического творчества, в частности исследовать исторические типы поэтики, сопряженные со сменой эпох и литературных направлений (к примеру, работы А.Веселовского). На сегодня очевидно следующее: 1) при движении литературы, от одной литературной эпохи к другой, категории поэтики меняют свой облик, вступают в новые связи, формируя несхожие между собой системы. А так как характер каждой конкретной системы в итоге обусловлен литературным самосознанием эпохи, то проблема эволюции художественного сознания и его форм является важнейшим аспектом типологии поэтики в ее трансисторическом движении. 2) Художественное сознание проявляется в поэтике, так что изменение художественного сознания определяет центральные маршруты движения форм и категорий поэтики. 3) Так как между типами художественного сознания не существует четких границ, условно выделяют три типа художественного сознания: *архаический, или мифопоэтический*, характерный для литератур древности; *нормативный* (литература средних веков, барокко, классицизма); *индивидуально-творческий* (литература нового и новейшего времени).

Третий из этих типов художественного сознания в русской литературе проявляет себя примерно с 1760-х годов, когда начинается процесс интенсивной демократизации литературы. А уже в творчестве В.И.Майкова, который, как и все поэты херасковского кружка, был учеником А.П.Сумарокова, получают развитие такие тенденции творчества последнего, которые, внешне не порывая с художественной системой классицизма, в конечном итоге способствовали ее преодолению. Иными словами, нормативный тип художественного сознания постепенно уступает место индивидуально-творческому. Еще заметнее эти тенденции в творчестве М.Хераскова, который, оставаясь до конца своих дней в теоретических взглядах классицистом, не был чужд идеям сентиментализма, нашедшим отклик уже в ранних его сочинениях. Постепенно художественное освоение мира в литературной практике русского классицизма, создавшего узкую и строгую стилевую систему, сменяется индивидуально-творческим освоением действительности, стремлением сблизить правду жизни и правду литературы.

Хронологические рубежи между вторым и третьим типом определены важнейшими социо-культурными переворотами в мировой истории, крушением старых и возникновением новых форм государственности и идеологическими движениями, которые изменили интеллектуальный климат в различных частях цивилизованного мира той эпохи, в Российской империи в частности. Начало нового, XIX столетия, ознаменовалось в русской культуре сменой культурной парадигмы и возникновением романтизма.



В нашем случае главной задачей является изучение и определение тех основополагающих черт в литературном процессе 1800-1840-х гг., существенных изменений, которые характерны именно для смены художественного типа сознания. Мы полагаем, что смена типов художественного сознания легитимируется в трансформации категорий поэтики, в частности в категориях стиля, жанра и автора. Таким образом, концентрация внимания на их соотношении, функциях и значимости позволит углубить представления о романтической системе художественного творчества как бы «изнутри», с учетом ее собственных критериев. Таким образом можно приблизиться к более адекватному представлению о романтизме и представить специфику его художественного сознания.

Современная методология гуманитарного знания, во многом ориентированная на междисциплинарный принцип, заставляет по-иному взглянуть на само понятие «романтизм». Размышления приводят к неизбежному признанию того, что проблемы романтизма оказались на пересечении целого ряда филологических и общегуманитарных дисциплин. Кроме того, нельзя не согласиться: «при исследовании романтизма как национальной модификации данного культурно-исторического типа возникают проблемы, которые не могут быть разрешены в рамках предметно-теоретических понятий и требуют прямого выхода на методологический уровень осмысления» (Байбурин 1993: 1). Все это лишний раз доказывает давно назревшую необходимость разделения двух значений термина «романтизм»: с одной стороны, как культурно-исторического феномена и с другой – определенного типа художественного сознания. В этой связи невольно приходит на ум известное высказывание А.С.Пушкина, который еще в 1825 году писал П.А. Вяземскому: «Я заметил, что все (даже ты) имеют у нас самое темное понятие о романтизме».

Исследователи давно пришли к необходимости признания «возможности и закономерности двух соотносящихся, пересекающихся, вместе с тем различных аспектов изучения романтизма: гносеологического и конкретно-исторического (Асмус 1976: 279). Не менее важным представляется изучение «эпистемологического компонента» при интерпретации явлений романтизма и возможности исследования «генезиса романтизма... на протяжении столетий» (Бёме 2000: 2). Однако до сих пор не определены границы понятия «романтизм», отсутствуют общие критерии его дефиниций. Между тем накопленный материал требует теоретического осмысления.

Мы полагаем, что понятие «романтизм» может рассматриваться как своеобразный культурный концепт. Не стремясь объять необъятное и ни в коем случае не желая ставить каких-либо точек над «и», не претендуя на некую универсальность и безапелляционность суждений, хотелось бы, тем не менее, отметить следующее. Едва ли настанут времена, когда будет достигнут всеобщий исследовательский консенсус относительно

употребления такого термина, как романтизм. Субъективный по своей природе, романтизм порождает субъективизм и в суждениях исследователей.

Для нас романтизм по своему содержанию и форме является полиморфным, философски неисчерпаемым, исторически многогранным понятием. В первую очередь, это тип культурного сознания, эстетического мышления автора, неразрывно связанный с системой его философского, социального, художественного мировидения. Данная система находит свое воплощение в слове, образе. Одновременно романтизм – это и творческий метод, способ создания текстовых реалий. Кроме того, это и литературное направление, объединяющее под эгидой романтического метода многочисленную плеяду поэтов и писателей, драматургов и философов, художников и музыкантов. Это и особый образ жизни, тип поведения и коммуникации индивидуума с миром. Это и особая когнитивная модель познания мира, не привязанная к исторически конкретному промежутку времени, но наиболее часто проявляющая себя в кризисные, переломные эпохи истории. И в этом смысле наше представление в чем-то схоже с позицией американского исследователя М. Пекхема (*The Triumph of Romanticism*, Columbia, 1970), который трактовал романтизм не только как культурно-историческую реалию, но и как вневременной феномен, и с позицией М. Абрамса, обосновывающего право использовать термин «романтизм» для обозначения целого ряда историко-культурных периодов, отмеченных ярко выраженными преобразовательными тенденциями (Абрамс 2000: 5–31). Доказательством последнего могут служить некоторые образцы русского постмодернизма, поскольку и романтизм, и постмодернизм – следствие схожих социальных и ментальных процессов.

Характерное для романтизма тяготение к маргинальности, периферии психологического и социального, к бессознательному по сути продолжается в постмодернизме. Для постмодернизма, как и для романтизма, также характерно острое противоречие в модусе «личность – толпа», при этом личность часто выглядит гениальной, а толпа бездарной. Романтизм возникает там, где присутствует активное и осмысленное противостояние бытия творческой личности и пресной повседневности. И знаменитый филистер немецких романтиков лишь один из исторических разновидностей подобной повседневности. И романтизму, и постмодернизму в равной мере свойственны оппозиционность, критический настрой к традиционному взгляду на вещи и явления.

Применительно к русской культуре продолжение романтизма можно обнаружить еще в интеллектуальной атмосфере русского Серебряного века, создавшего устойчивый интерес в философской и художественной мысли к «угаснувшему культурам» прошлого. В этом смысле свойственный романтизму интерес к культурному наследию, а также мифологизм русского символизма, характерный для творчества, например, А.Белого и

В.Иванова, могут рассматриваться как прямое последствие романтизма и типологически схожее с ним явление.

Таким образом, эпоха романтизма может пониматься как исторический рубеж между периодами господства двух принципиально различных видов художественного сознания – традиционалистского и индивидуально-творческого. На уровне поэтики в период с 1760 г. и по сей день два универсальных типа художественного сознания («условно говоря, романтическое и реалистическое мировидение» - Толмачев 1997: 22) проявили себя с наибольшей очевидностью. Романтизм не исчез из русской литературы после 1840-х гг., как принято было считать на определенном этапе развития научной мысли. Он утратил господствующее положение, но постоянно присутствовал в литературе хотя бы в виде романтического пафоса в периоды господства реалистической художественности, и более ярко – в период Серебряного века и в русском постмодернизме. Все это лишний раз доказывает, что романтизм меньше всего историко-литературный период, и подкрепляет исследовательский интерес к этому явлению именно как к типу художественного сознания.

Обращаясь к термину *тип художественного сознания*, уже давно используемому в исторической поэтике в несколько ином значении (см.: Аверинцев... 1994), следует пояснить нашу позицию: типология, о которой говорим мы, представляет типы художественного сознания не стадияльно, а как *существующие во времени*. Здесь, думается, следует непременно акцентировать мысль том, что тип художественного творчества определяется типом художественного сознания и является лишь одной из форм выражения универсального типа сознания, который проявляет себя не только гносеологически, но и онтологически. Классический и романтический тип сознания, с точки зрения гносеологии, соотносимы с рефлексивным и нерефлексивным типами познания. В поэтике классический тип сознания воплощается в демиургической поэзии (для ее обозначения М.Л.Гаспаров, использует др. греческое слово *Τέχνη* («технэ» – искусство, мастерство, умение – Гаспаров 1994: 127); а романтический тип сознания явлен в поэзии теургического характера, в поэзии боговдохновенной. Последнее уже остро ощущали представители обеих ветвей русского символизма. Мы же продолжим.

За пределами когнитивных процессов эти два типа мировосприятия реализуют себя функционально: романтизм нацелен на новаторство и крайности в любых проявления чего-либо. Бескомпромиссность романтизма, его бунтарский характер – это резкий, а не плавный переход от старого к новому, своеобразная шоковая терапия. Ю.М.Лотман, размышляя о «двух концепциях романтизма», предложенных соответственно В.Жирмунским и Г.Гуковским, обращает внимание на то, что антитеза «классицизм – романтизм» в трактовке В.Жирмунского подразумевает

не только противопоставление двух стилей, но и принципиально иное решение проблемы «искусство и жизнь» (Жирмунский 2001: 120). Свою теорию культурного взрыва Ю.М.Лотман основывает на чередовании двух типов культурных процессов, в чем-то сопрягающихся с чередованием «аполлонийского» и «дионисийского» у Ф.Ницше, и с симилярным характером существования двух типов художественного творчества у В.Жирмунского. Для нас принципиальным является то, что «своеобразие текста создается на пересечении типологии и хронологии и неотделимо от исторического подхода» (Лотман 1998: 121).

Мысль Лотмана абсолютно справедлива и наиболее ярко описывает процессы, происходившие на рубеже XVIII и XIX веков – времени резкого перелома в истории культуры, в том числе и поэтике, эпоху изменения лица художественных концепций. Мы соглашаемся с профессором Карташовой, которая утверждает, что романтизм, «существуя в любом творчестве, <...> может абсолютизироваться, возрождаться или активизироваться в определенные исторические эпохи, особенно переломные» (Карташова 1992: 79). Романтизм как историко-литературное явление – эпоха насыщенного внимания к идеализму, гносеологически, или в теории познания, проявляющему себя в активизации нерелективного типа познания; и одновременно начальный этап принципиально новой эпохи в истории литературы, эпохи, акцентировавшей внимание и освободившей потенциал творческой индивидуальности. Если согласиться с тем, что романтический тип сознания является вневременным феноменом, выполняющим роль катализатора процессов духовного развития, то можно и следует говорить о вневременном и внепространственном романтизме. Об этом писал еще А.Блок: «Подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремится стать и стал <...> новой формой чувствования, новым способом переживания мира» (Блок 1971: 477).

О романтизме как об универсальном типе сознания говорили сами романтики. Достаточно вспомнить концепции немецких романтиков, в том числе В.Гете и Ф.Шлегеля, который впервые мыслил романтизм не только родом, сколько элементом поэзии (Шлегель 1980: 65). Эта концепция нашла отклик в сознании представителей русской романтизма. Так Ап.Григорьев, в частности, писал: «Романтическое является во всякую эпоху, только что вырвавшуюся из какого-либо сильного морального переворота, в переходные моменты сознания» (Григорьев 1967: 207).

Центральная черта романтика, по мнению самих же романтиков – непреодолимая жажда движения, изменения, действия (ср. у М.Ю.Лермонтова: *«Мне нужно действовать,/Я каждый день достойным сделать бы желал,/Как тень великого героя, /И понять я не могу,/Что значит отдыхать»*). Пафос романтизма включает в себя вечное становление и вечное движение. Возможно, поэтому романтизм – искусство молодости, как писал И.Тургенев. И именно в этом плане мы указывали применительно

к научным спорам о творческом методе прозы М.Ю.Лермонтова, что метод этот следует определять как *становление* (см. Мегрелишвили 2000: 179). Именно в творчестве Лермонтова в русской литературе наиболее ярко проявился шелленгианский характер понимания идеи развития – вечный выход духа из себя и возвращение к самому себе в обновленном виде, именно тот момент, который позднее будет воспринять у Шеллинга Ф.Ницше и развит в теорию «вечного возвращения». Преодоление или переосмысление мыслятся как революционные. Естественно, что подобный тип художественного сознания проявляет себя наиболее ярко в революционные моменты истории.

Вторая важнейшая черта романтического мировосприятия – тоска по идеальному и чудесному, проявляющаяся на уровне поэтики в известном конфликте «идеал – действительность». Вообще-то, стремление к совершенству свойственно человеческому сознанию, но именно у романтиков наблюдается всплеск этих чувств, активизация наиболее высоких мечтаний человека, запускающих механизм активного действия. Пространством духа объявляется бесконечность, а идеал при этом остается недостижимым. Душа романтика не должна быть открыта, она должна хранить свои тайны. Ф.Шатобриан прямо об этом говорит: «Не всегда следует близко заглядывать в бездонные глубины души, истины, которые она скрывает, требуют полумрака и некоей перспективы» (Литературные манифесты 1980: 395). Вот, в том числе, где кроется исток поэтического демонизма как одной из форм сюжета у романтиков. Здесь главным образом имеется в виду следующее: переоценка этических и религиозных норм в духе пессимизма, бунт одиночки против существующих в социуме отношений во имя торжества неограниченной свободы личности в совокупности приводят романтического героя к тайным преступлениям. Таким образом, глубины души романтика оказываются содержащими противоречивые и антиномичные черты – типичный пример романтической раздвоенности, двоемирия.

В романтической литературе господствовала биполярная сюжетная конструкция с полюсами «злодей–положительный герой». Как правило, она проявлялась в противостоянии двух человеческих начал, носителями которых являлись два героя-антагониста. Второй вариант той же схемы – борьба этих же начал в душе одного и того же персонажа. Как разновидность второго варианта возникает специфический характер романтической литературы – демонический герой.

Демонический герой романтизма обладает принципиально иной духовной природой, в основе которой иррационализм, не позволяющий отделить добро от зла. Борьба между добром и злом трансформируется в борьбу между «я» и миром, бытием и небытием, обретая форму зловещей игры. Именно игровой момент толкает демонического героя к познанию зла. Само романтическое двойничество зиждется на мотиве игры со всем

бытием – игры тяжелой, всерьез, до полной гибели. В этом аспекте данный мотив реализуется в том числе и через такую сюжетную коллизию, как дуэль. Она – это всегда смертельный поединок. Как известно, Новалис любил заглядывать за край жизни в смерть. Байрон играл со смертью в прятки; его Манфред вызывает духа преисподней Аримана для заключения сделки, от которого в итоге отмахивается; по краю жизни-смерти ходит старый мореход Кольриджа в «*Сказании о Старом Мореходе*»; играет со смерть и лермонтовский Печорин (Мегрелишвили 2000: 78-83). Мотив игры распространяется и на традиционное противостояние добра и зла. Однако, поскольку романтики не любят ставить точек над «и», игра у них протекает без правил. Ее природа ирреальна (сюжетные коллизии таинственного договора, туманных снов и предчувствий, рока).

Как было отмечено нами в свое время, типологически образ «демонического» героя восходит к образу сверхчеловека Ф.Ницше (Мегрелишвили 2000). Это его свойство стало наиболее заметно в эпоху символизма. Интересно представлял сверхчеловека Д.Андреев: «человеческое существо почти сверхъестественной мощности, глубоко связанное с демоническим началом» (Андреев 1993: 229). Отличительными качествами сверхчеловека и демонического героя являются неограниченный индивидуализм и воля к исключительности и свободе. Интересно, что Е.Мелетинский полагал, что «элементы демонизма в герое, выражающем «мировую скорбь», «болезнь века», непосредственно связаны с невозможностью эпической реализации» (Мелетинский 1994: 34). Таковы Печорин Лермонтова, Сент-Леон Годвина, байронические герои. Возможное у романтиков намного превышает реальное. Противоречие между ними разрешается с отрицанием реальности и уходом в демонизм – своего рода особую темную антиреальность, в терминологии Д.Андреева.

Учение Ницше придало понятию сверхчеловека абсолютное значение, раздвинув рамки конкретного термина до метафизического символа. Так сверхчеловек обрел почти тождественную связь с «демоническим героем». Как правило, в основе его природы лежал контакт с дьяволом (Фауст, Сент-Леон, Мельмот). Одновременно уже в период романтизма проявляется тенденция к обытовлению демонической темы. Исток демифологизации демонического героя, вероятно, следует искать в плутовской литературе, «снижающей» символику и придающей аллегорическим фигурам дьявола и чертей плутовские черты. В английской литературе, к примеру, данная тенденция была реализована в жанрах политической сатиры: стихотворение Кольриджа и Саути «*Мысли дьявола*», поэма Байрона «*Поездка дьявола*», баллада П.Шелли «*Прогулка дьявола*», где дьявол представлен в виде инспектора, проверяющего царящие в Англии «адские» порядки. В романтике данная тема получила творческое воплощение в романах Шамиссо, Гофмана. Так, дьявол в романе Годвина «*Сент-Леон*» обладает внешностью невзрачного незнакомца, отягощенного старостью;

прозаический и будничный облик провинциального ростовщика придает чёрту Шамиссо в новелле «Удивительная история Петера Шлемеля» (1814), где черт представлен как молчаливый господин в летах, одетый в старомодный серый редингот. В русской литературе эта тенденция фиксируется уже в произведениях Н.Гоголя. В дальнейшем в европейских литературах тема получит свое развитие в прозе Л.Стивенсона, творчестве О.Уайльда, Кафки, Г.Гессе, в русской литературе – у Ф.Достоевского, Л.Андреева, М.Булгакова, а также в антиутопиях XX в. (Е.Замятин, Оруэлл, Стругацкие)\*.

Тенденцию к снижению образа дьявола следует рассматривать вкуче с присущей романтизму тенденцией к стиранию граней между антитетичными определениями добра-зла, высокого-низкого, красивого-безобразного. С устремленностью в демонизм как формой метафизического бунта связана и свойственная романтикам тяга к «кладбищенской» поэтике. Раз не существует грани между человеческим и демоническим, то закономерно ее не существует между жизнью и смертью. Призраки и ожившие мертвецы врываются в произведения романтиков. Мотив пустоты, омертвения влечет за собой внешнюю активность мертвой вещи, обладающей живой видимостью. Такой сюжетной структурой обладает, к примеру, готический роман М.Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (англ. *Frankenstein: or, The Modern Prometheus* (1818), который в мировой литературе с полным правом можно назвать одним из первых образцов научной фантастики. Сюжет строится вокруг жизни и трудов Виктора Франкенштейна, которому удалось постичь тайну зарождения жизни и научиться оживлять безжизненную материю. Однако, увидев, что его творение оказалось безобразным и чудовищным, учёный отрекается от него и покидает город, в котором жил и работал. Страшное безымянное существо, ненавидимое людьми за уродство, вскоре начинает преследовать своего создателя.

На примере романа М.Шелли наглядно видно, как демонический герой-призрак вытесняет своего реального двойника с активной арены, безраздельно завладевая мировым, остановленным в развитии пространством. Мотив остановки звучит во всех «ужасных» произведениях романтизма. Именно в остановке в конечной мере и кроется исток ужаса. Страшный мир – это мир, в котором история кончилась, а сам он стал завершенным построением без жизни и души. Выступив разрушителем устоявшихся канонов и объявив диалектику высшим мерилем искусства, романтизм обратил само движение в свою противоположность – остановку. В череде передвижений, свойственной героям романтизма, скрыто фатальное

---

\* О преемственности демонического героя в литературном ряду XIX столетия см.: Хихадзе 1986

мировосприятие остановки мира, его всеобщей мертвящей демонизации. Демонический герой в данном контексте выполняет роль моста между всей бытием и его абсолютным всеобъемлющим отрицанием.

Эпоха романтизма как магистрального направления движения литературы пришла на смену Просвещению – одному из наиболее гуманистических периодов истории человечества, когда вера в возможность устройства на Земле царства справедливости и разумной упорядоченности была повсеместной, а наука казалась тем инструментом, благодаря которому эта вера станет реальностью. Но история иронически подкидывает свои сюжеты: Просвещение закончилось кровавой мясорубкой революций и реставраций, террора и казней. Новая эпоха, символом которой стали эшафот и гильотина, не могла не оказать влияние на психологическое здоровье современников, травматический опыт которых в том числе привел к идеализации средневековья, породив жанр «готического романа». В нем ужасы современности обрели мистическое воплощение, а ирреальная реальность получила истолкование в виде действия закона наследственного наказания – возмездия и торжества правды. Судьба обрела лик мистической, целенаправленной силы, искоряющей несправедливость. «*Замок Отранто*» (1764) Х. Уолпола – ярчайший символ и литературное воплощение развалин здания Просвещения, отчаянно спасаемого мистическими силами. В русской литературе ту же роль пратекста всех будущих готических и «ужасных» текстов русского романтизма выполнил «*Остров Борнгольм*» Н. Карамзина (подробнее см. Вацуро 2002).

Романтический мистицизм – явление важнейшее для понимания особенностей художественного сознания романтика. Как известно, под мистическим опытом понимают опыт прямого личного общения, слияния или постижения некоей абсолютной реальности и абсолютной истины. В утверждении возможности непосредственного единения с Богом или Абсолютом состоит суть мистицизма. Отсюда и его огромное историко-культурное значение. В романтизме мистицизм стал инструментом к освобождению человеческой сознания от власти номинативов, к выходу в сферу полноты духа, а значит, и творческой свободы. Эти универсальные черты романтизма нашли свое воплощение практически во всех его национальных разновидностях. К слову, ориентальный дискурс русского романтизма, как было показано нами, имеет мистические корни (Модебадзе, Мегрелишвили 2007: 51-73).

Антиномичность романтической личности выражается в том числе и в стремлении к реализации себя в творчестве и одновременно – в критическом взгляде на мир и на собственные возможности. Это порождает ироническое отношение к окружающему миру (ирония, направленная вовне) и к себе (самоирония). Романтическая ирония проявляется и в игре эстетической – игре противоречиями, преобразующими реальность фантазией, а в стиле – в гармонических, фактурных, жанровых метаморфозах.



В романтическом стиле появляется новый тип целостности – неклассическая целостность, более сложная, динамичная, связанная с открытой формой, стремящаяся не к завершенности и законченности, а к становлению, движению. Типичный для романтиков синтез жанров и форм дает новую целостность. Происходит взаимопроникновение жанров миниатюры и крупного циклического произведения, образуются произведения поэзного типа, сочетающие признаки одночастности и внутренней цикличности. Примером фрагмента является также жанр романтической новеллы, сочетающей одномоментность мысли с ее внутренним движением, становлением. Фрагментарность проявляется и в изложении фабулы (как бы «без начала» и «без конца»). Эстетика фрагмента отражает важнейшие черты романтического мироощущения.

Таким образом, перечисленные выше стилевые особенности отражают одно из главных свойств романтического типа сознания – вечное стремление к воплощению, к свершению, которое никогда не обретает законченной формы, а потому как бы бесконечно, не имеет границ. Романтическое мироощущение особенно воплощается в образном содержании и стилевых формах – своеобразии тем, принципов развития и композиционных приемов. Антиномичность романтического сознания выразилась в двойственности образного содержания произведений, отражающей внутренний мир автора, дуализм природы. Антитезы проявились и в темах – фрагментарности и одновременно текучести сюжетной мысли.

Лирический тон мироощущения автора-романтика отражается в подаче тематического материала, в его оформлении. Появление темы из фона и «растворение» в нем, вуалирование ведущей мелодии сюжета, гармоническая неустойчивость, синтаксическая незавершенность вызывают ощущение открытости, недосказанности. Динамичности повествования способствует полифонизация художественной ткани, проявляющаяся в развитии и самостоятельности побочных голосов в тексте. В этом выражены особенности романтического мироощущения автора – двойственность романтической души, томление, ощущение бесконечности.

Оригинальные принципы развития и формообразования демонстрируют фрагментарность и одновременно текучесть произведений романтизма, а также образную многогранность, склонность к метаморфозам, романтической игре. Названные качества выражают стремление к бесконечности проявления творческого «Я», характерное для романтической личности.

Романтические «всплески» в истории культуры воспринимаются как рубежные события, романтические тенденции всегда инициируют движение. «Любой рубеж, – пишет Элиаде, – это возобновление времени, его начала, то есть повторение космогонии» (Элиаде 1987: 68). Отсюда непреодолимое стремление к романтизму всякой кризисной эпохи, всякой революционной ситуации. Чем более революционно настроен художник,

тем в большей степени он склонен к утопическому мышлению. Всякая же социальная или религиозная утопия питает романтические чувства.

Рассматривая различные культурно-исторические эпохи как поле для диалога романтического и классического типов сознаний, мы пришли к выводу, что именно их антитегичность порождает сам импульс исторического развития, наглядно иллюстрируя гегелевский закон единства и борьбы противоположностей. Романтический тип сознания актуализируется в периоды гиперрационализации культуры или ее деиндивидуализации. Восстание постмодерности с его антропоцентризмом против тоталитаризма романтично в той же мере, в какой романтично восстание Ренессанса против религиозного тоталитаризма средневековья.

Понятие романтического типа сознания ищет обязательного выхода на когнитивные процессы. Внутри каждой историко-культурной парадигмы романтический и классический типы сознания сосуществуют. Но каждая из этих эпох, дряхлея, обязательно стремится породить феномен романтического типа, разрушающий, как правило, догматическое мышление и борющийся с позитивистской идеологией. Налицо своеобразная синусоида, прекрасно иллюстрирующая теорию неравновесных систем в ее применении к культурным феноменам.

Где расположена точка схождения романтического типа мышления, главным признаком которого является устремленность к идеалу и ставка на обновление всякой культурно-исторической парадигмы, и романтического типа сознания, связанного прежде всего со спецификой художественного познания действительности? Возможно, в самой природе человеческого сознания, в вечном противостоянии классического и романтического типов сознания и условной победой одного из них на определенных отрезках истории культуры. Возможно...

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Абрамс 2000:** Абрамс М.Г. Апокалипсис: тема и вариации / М.Г. Абрамс // *НЛО*. 2000, №6(46). С. 5–31.

**Аверинцев... 1994:** *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев и др. // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М.: Наследие, 1994. 315с.

**Асмус 1976:** Асмус В.Ф. *Античная философия* / В.Ф. Асмус. М.: Высшая школа, 1976. – 543с.

**Байбурин 1993:** Байбурин А.К. *Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов* / А. К. Байбурин. СПб.: Наука, 1993. 240с.

**Бёме 2000:** Бёме Я. *Теософия* / Пер. с нем. / Я.Беме. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. 96 с.

**Блок 1971:** Блок А.А. О романтизме / А.А.Блок // *СС в 6 т. Т. 5.* М.: Правда, 1971. С. 473–483.

**Вацуро 2002:** В.Вацуро. *Готический роман в русской литературе.* СПб.: Новое литературное обозрение, 2002, 549с.

**Гаспаров 1994:** Гаспаров М.Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика / М. Л. Гаспаров // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.* М.: Наследие, 1994. С. 126-160.

**Григорьев 1967:** Григорьев А.А. *Литературная критика* / А.А.Григорьев. М.: Худ. лит., 1967. 631 [6] с.

**Жирмунский 2001:** Жирмунский В.М. *Поэтика русской поэзии* / В.М.Жирмунский. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 358-364.

**Карташова 1992:** Карташова И.В. Об эстетических и художественных открытиях раннего романтизма / И.В.Карташова // *Романтизм. Вопросы эстетики и художественной практики.* Тверь, 1992. С. 4–111.

**Литературные манифесты 1980:** *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / [Под ред. А. С. Дмитриева]. М.: МГУ, 1980. 639с.

**Лотман 1998:** *Лотман Ю.М. Семиосфера* / Ю.М.Лотман. СПб.: Искусство.1998. 704с.

**Мегрелишвили 2000:** Мегрелишвили Т. *Антиномии Михаила Лермонтова.* Тбилиси: изд-во Тбилисского госуниверситета, 2000, 186 с.

**Мелетинский 1994:** Мелетинский Е.М. О литературных архетипах// *Чт. по истории и теории культуры. Вып. 3.* М., 1994.

**Модебадзе, Мегрелишвили 2007:** И.Модебадзе, Т.Мегрелишвили. Кавказ – восток русской романтической поэзии? *Ното esperans».* Дополнение к Вестнику Санкт-Петербургского государственного университета. СПб: изд-во СПбГУ, №3, 2007, с. 51-73.

**Пичко 2015:** Н.С.Пичко. Художественное сознание как универсум. *Ярославский педагогический вестник.* 2015, № 1. Том I (Культурология), с.56–60; URL: [http://vestnik.yspu.org/releases/2015\\_1k/13.pdf](http://vestnik.yspu.org/releases/2015_1k/13.pdf) (Режим доступа: 12.09.2017).

**Толмачев 1997:** Толмачев В.М. *От романтизма к романтизму* / В.М.Толмачев. М.: Изд-во МГУ, 1997. 363 с.

**Хихадзе 1986:** Хихадзе Л.Д. От Демона к Ставрогину: (трансформация индивидуалистического типа сознания) // *Труды Тбилис. ун-та. Т.261.* Тбилиси, 1986. С. 41–49.

**Шлегель 1980:** *Шлегель Ф.* Речь о мифологии / Ф.Шлегель // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / [Под ред. А.С.Дмитриева]. М.: МГУ, 1980. С. 62 – 65.

**Элиаде 1987:** Элиаде М. *Космос и история.* М.: Прогресс, 1987. 312 с.

## SABA METREVELI

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **The Ideals of Romantic Theatre and Nikoloz Baratashvili**

Nikoloz Baratashvili exposed and realized his artistic character in the theatrical salons. He was acting, joking, feasting, flirting, dancing and playing on the musical instruments. The essence of salons, dancing, singing and narrating poems where the signs of society's strong desire of having arts of spectacles. Baratashvili translated "Julius of Tarent" a dramatic tragedy by Johann Anton Leisewitz. Grigol Orbeliani delivered this translation to Giorgi Eristavi, when the latter reestablished Georgian theatre. Eristavi created the character based on the personality of Baratashvili in his comedy – poem "Sheshlili". Besides, Baratashvili is a prototype of poet Beglar in "Dava" – a comedy by Eristavi.

**Key words:** words kay: Baratashvili, romantic theatre.

## **საბა მეტრეველი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **რომანტიკული თეატრის ანარეკლები და ნიკოლოზ ბარათაშვილი**

რომანტიზმმა გაამდიდრა სასცენო სანახაობის გამომსახველობითი საშუალებები. თემატური სიახლე (ჟანრის განახლება) გამოიხატა ისტორიზმის პრინციპის მიმართ ერთგულებაში, ისტორიული თემების დამუშავებაში. ყურადღება გადავიდა დეკორაციასა და კოსტიუმზე, ჟანრის სიზუსტესა და დადგმის დეტალებზე. მხატვარიც, კომპოზიტორიც უკვე მაყურებლის ემოციაზე მუშაობენ, ყურადღება ექცევა თამაშის, მოქმედების დინამიკას. მართალია, რეჟისორის ხელოვნება, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ფენომენი, წარმოიშვა მოგვიანებით, მაგრამ რომანტიკულ თეატრში კიდევ უფრო გამკვეთრდა ამ პროფესიის ჩანასახის კონტურები. რომანტიკული თეატრის ქვეშ იმთავითვე მოიაზრება მაღალი ემოციების, განცდების ხელოვნება, გმირული პათოსი, ემოციური ამალღებულობა! სურვილი, თავი დააღწიო მკაცრ რეალობას, გასაქანი მისცე მეტ პოეტურ ოცნებასა და ფანტაზიას. შესაბამისად, რომანტიკული თეატრისთვის ძირითადი

მაინც არის ფანტაზია და განცდა (თეატრი): ქართულ სინამდვილეში რომანტიკული თეატრის ამ კონოტაციას ინახავს დრამატურგია.

უპირველესად, სათქმელია ის, რომ „ძველის ნგრევისა და ახლის დამკვიდრების პროცესში დრამა და თეატრი მთელ ევროპაში, გარკვეულწილად, კრიზისულ მდგომარეობაში აღმოჩნდა“ (კოლუაშვილი 2016: 201). ნელ-ნელა დამკვიდრდა საკითხავი დრამების (Lesedrama) კულტურა და მოთხოვნა (მიუხედავად იმისა, რომ რომანტიკოსების იდეალი შექსპირის შემოქმედება იყო, გოეთე ამტკიცებდა, რომ შექსპირის ნაწარმოებები არ არის სანახაობისთვის განკუთვნილი; ჩარლზ ლემი მიიჩნევდა, რომ შექსპირის დრამატურგიის ჭეშმარიტების წვდომა მხოლოდ კითხვისას არის შესაძლებელი). თავად ბაირონი საკუთარ პიესებს ორ ჯგუფად ყოფდა: პოეტურად და სცენურად. როდესაც ლონდონში მისი ტრაგედია „მარინო ფალიეროს“ დადგმა მოითხოვეს, უარზე დადგა ერთი მიზეზით, ის საკითხავად არის დანერგილი. საკითხავი დრამის განვითარებას იმანაც შეუწყო ხელი, რომ რომანტიზმის ეპოქის სალონებში სტუმართა ლამის მთავარ საქმიანობად იქცა კითხვა, დეკლამაცია. ასე რომ, კონცეპტუალურ მიდგომას სალონის ესთეტიკაც უწყობდა და უმაგრებდა ზურგს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ რომანტიკულ საუკუნეს არ ჰქონდა საჯარო სათეატრო ნაგებობა, რომ 1795 წელს კრწანისის ომში დაღუპული თეატრალური დასით შეწყდა თამაშის ხელოვნების ტრადიცია, რომ აღარ ფუნქციონირებდა პროფესიული თეატრი თავისი შემოქმედებითი ჯგუფით, რეპერტუართა და ადმინისტრაციით, ქართულმა არტისტულმა სულმა გამოვლენა სხვა ფორმით მოახერხა – მან უკვე ეპოქის სალონურ ცხოვრებაში შეძლო ტრანსფორმაცია.

ახალი ეპოქის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური პარადიგმების პირობებში ცნობიერებისა და გემოვნების შეცვლა დაიწყო ლიტერატურული სალონებით, რომლებიც კულტურული იმპერატივის პრეცედენტს ქმნიდა. ამასთანავე, სალონებში დეკლამაციით, ფაქტობრივად, ყალიბდებოდა სალიტერატურო და სასცენო კულტურა.

სალონური ტრადიცია და კულტურა გულისხმობს რამდენიმე კომპონენტს, მათ შორის: კომუნიკაციას ადამიანებს შორის – იცნობდნენ ერთმანეთს, პოულობდნენ თანამოაზრეებს ნიჭისა და უნარის, ცხოვრების წესის, ერთმანეთის სიმპათიის, ნათესაური, მეგობრული, სასიყვარულო და მეზობლური კავშირების მიხედვით. სალონებში ყალიბდებოდა ინტელექტუალური, ზნეობრივი და ესთეტიკური პოტენციალი; იხვენებოდა ერისტიკის (კამათის) ხელოვნება, „საზოგადოებრივი ცხოვრების შესახებ მსჯელობა მოხერხებულად მალავდა სალონური ურთიერთობის პოლიტიკურ ქვეტექსტს“ (ლოტმანი 2013:).

კამათობდნენ, მსჯელობდნენ, გასაქანი ეძლეოდა კრიტიკულ აზრს, სასაუბრო თემა არასოდეს ყოფილა რეგლამენტირებული და ტაბუირებული. ამდენად, სალონური ყოფა, ზოგადად, აყალიბებდა საზოგადოებრივ აზრს. საქართველოში უმაღლესი განათლების კერა არ გვექონდა. აქ საუნივერსიტეტო სივრცე თბილისის კეთილშობილთა გიმნაზიამ ჩაანაცვლა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის წრე, ფაქტობრივად, ამ ბაზაზე შეიქმნა.

სალონები იქცა თეატრალური კომუნიკაციის საგანგებო სივრცედ. საჯარო ვერბალიზების ბუნება, ხასიათი და შინაგანი ინტენცია, როგორც გამოხატვის ფორმა, შინაურ საზღვრებში მოექცა. შესაბამისად, იმატა ინტიმურობის, დუმილის (თუ იდუმალების), უშუალობის ესთეტიკამ. სალონებს არ ჰქონდა ფიცარნაგი, კულისები, ფარდა... მაგრამ იყო ერთმანეთობის მწვავე სურვილი და სიახლის მოლოდინი.

კონსტანტინე მამაცაშვილი იგონებდა: „ჩვენი დროსტარება იყო ლაპარაკი ლიტერატურაზე, სწავლაზე, ჩვენს სხვადასხვა გარემოებაზე. ქართული დარბაისლური მეტყველი ხუმრობა, სიმღერა – ვისაც სურდა... მერე მოეწყობოდა მეგობრული ვახშამი და ვახშმის შემდეგ სეირნობა მთვარიან ღამეს ქუჩებსა და ბაღებში (მაშინ მთელი თბილისი გარშემორტყმული იყო ბაღებით)“ (მამაცოვი 1881: 3).

როგორც ლუკა ისარლოშვილი იგონებს, მანანა ორბელიანის სალონში: „ცისკრის“ გამოცემასა და თეატრს მიეცა დასაწყისი... იკრიბებოდნენ და კითხულობდნენ ლექსებს ტატო (ნიკო ბარათაშვილს ასე ეძახდნენ), გიორგი ერისთვი, ბირთველიჩი (იგივე მიხ. თუმანიშვილი – ს. მ.), მაღალაშვილი, ხანდახან ყიფიანი და სხვ. ერთ საღამოს სთქვეს: მოდი, ერთი, ჟურნალი გამოვსცეთო... ვარანცოვი მანანასთან ხშირად დადიოდა და იქ შეიტყო ამ განზრახვის შესახებ... მოინონა და შემწეობა მისცა ჟურნალის გამოცემისა და თეატრისათვის“ (ისარლოვი 1940: 387). იონა მეუნარგიას მიხედვით, მანანა ორბელიანის სალონში „თამაშობდა ის (ნიკოლოზ ბარათაშვილი – ს.მ.), აქ ლხინობდა, ოხუნჯობდა, არშიყობდა, აქ ლუპავდა თავის ყმანვილკაცობას“ (მეუნარგია 1945: 27-28).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის წრე (წევრები იყვნენ: გიორგი ერისთავი, მ. თუმანიშვილი, დიმიტრი ყიფიანი, ვახტანგ ორბელიანი, კონსტ. მამაცაშვილი, გრ. რჩეულიშვილი, ზაქ. ფალავანდიშვილი, ლუკა ისარლოშვილი, ალ. ჩიქოვანი, დავით მაჩაბელი...) აქტიურად იყო ჩართული მაშინდელ ლიტერატურულ ცხოვრებაში. პოეტის მეგობარი კონსტანტინე მამაცაშვილი გადმოგვცემს: „ხშირად შევიყრებოდით ხოლმე ამხანაგები ნიკოლოზ ბარათაშვილთან“ (მამაცოვი 1881:3). ბარათაშვილს თავისი თანამოაზრეები ხშირად დაჰყავდა თურმე მანანა ორბელიანის

სალონში და ლიტერატურული წრის კრებებსაც მასთან აწყობდა. დიმიტრი ყიფიანი იგონებს, რომ, მ. ორბელიანის მზრუნველი დამოკიდებულების გამო, წრის წევრებმა მადლობის ნიშნად სპეციალურად შედგენილი ალმანახი მიუძღვნეს სალონის მასპინძელს (ყიფიანი 1940: 411). განსაკუთრებული მნიშვნელობის მოვლენად უნდა ჩაითვალოს საქართველოს ისტორიის მეცნიერული შესწავლისადმი დიდი ინტერესი, რომელიც ნ. ბარათაშვილის წრეში გაღვივდა. მათ გადაწყვიტეს საქართველოს „რიგიანი ისტორიის დანერა. ამ ისტორიის ერთი ნაწილი დაუწერია ნ. ბარათაშვილს. ეს ნაწილი დაკარგულია“ (ლეონიძე 1940: 413).

საგულისხმოა, რომ ნ. ბარათაშვილის ლიტერატურულ წრეში, რომელიც, ლუკა ისარლოშვილის მოგონების მიხედვით, მაშინ მანანა ორბელიანის სახლში იყო შეკრებილი, ჩაეყარა საფუძველი ქართული ჟურნალისა და თეატრის დაარსების აზრს, რომელიც პოეტის გარდაცვალებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ განხორციელდა.

1841 წლის 28 მაისს ნიკოლოზ ბარათაშვილი ბიძას, გრ. ორბელიანს, გორში ატყობინებდა: „ჩვენმა ლიტერატურამ ორი კარგი თარგმანი იშოვა: ყიფიანმა გადმოთარგმნა: Ромео и Джулиета, შექსპირის ტრაგედია, და მე ვთარგმნე Юлии Таретский, ტრადედია ლეიზევიცისა; თუ წაგიკითხავს, ბიბლიოთეკაში იყო დაბეჭდილი; მე ძალიან მომეწონა და ჩვენმა განათლებულმა ქალებმაც, ასე განსაჯე, იტირეს“ (ბარათაშვილი 1945: 79).

1774 წელს გერმანელმა მწერალმა და იურისტმა იოჰან ანტონ ლაიზევიცმა (Johann Anton Leisewitz) დანერა და ორი წლის შემდეგ დაიბეჭდა ტრაგედია „იულიუს ტარენტელი“ (Julius von Tarent), რომლის რუსული თარგმანი 1840 წელს დაიბეჭდა ო. სენკოვსკის ჟურნალში „Библиотека для чтения“ (ტ. 43, უცხოეთის მწერლების განყოფილება, გვ. 1-66). როგორც ჩანს, ბარათაშვილი მოიხიბლა ლაიზევიცის ტრაგედიით და გადაწყვიტა, თავადაც ეთარგმნა. მისი თარგმანი, სამწუხაროდ, დაკარგულია. ინფორმაცია მხოლოდ ამ წერილიდან შემოგვრჩა, მაგრამ, როგორც თვითონ წერს: „მე ძალიან მომეწონა“. რახან ასეა, ის ნამდვილად დაინტერესა ტრაგედიაში ლაიზევიცის მიერ შემოთავაზებულმა სულის შემძვრელმა ამბავმა.

მოქმედება ხდება მე-15 საუკუნის ბოლოს იტალიაში. ტარენტის სამთავროს ხელისუფალს ორი ვაჟი ჰყავდა – იულიუსი და გვიდო. იულიუსი მეოცნებე მელანქოლიკი იყო, უყვარდა წიგნის კითხვა, ფიქრი... მას ადრე ეწვია სიყვარული, თავდავიწყებთ შეუყვარდა სულით და ხორციტ მშვენიერი ბლანკა. ბლანკასაც წვაგდა მისი ტრფობის ალი, მაგრამ ამ სიყვარულს ბედნიერება არ ეწერა. გვიდოს ბლანკა მოეწონა და

ძა ძმას გადაედო სიყვარულის გზაზე. სამთავროს მთავარმა ბლანკა მონასტერში გაგზავნა და იულიუსს ახალი საცოლე შეუწერია, მომხიბვლელი ცეცილია... მაგრამ იულიუსის გულში ანთებულმა ბლანკას სიყვარულმა შეუძლებელი შეაძლებინა მიჯნურს – მონასტერში მიიჭრა და ტარენტიდან გაქცევაზე დაითანხმა. ეს შეიტყო გვიდომ, იულიუსმა თავი შეაკლა თავის ძმასა და სიყვარულში მეტოქეს. უმოწყალოდ მოკლული შვილის სარეცელთან ტარენტის მთავარმა სასტიკი განაჩენი გამოუტანა თავის უმცროსს შვილს – გულში ჩაიკრა და მახვილით განგმირა გვიდო.

„იულიუს ტარენტელი“ ბარათაშვილმა თარგმნა მაშინ, როცა თეატრი, ფაქტობრივად, არ არსებობდა, თანაც თარგმნა სცენისთვის განკუთვნილი ნაწარმოები. გარდა ამისა, ქართულ ენაზე არ არსებობდა ბექდური გამოცემები, მასასადამე, ფართო საზოგადოებისათვის ცნობილი ვერ იქნებოდა. რაც ყველაზე მთავარია, თავისი თარგმანი პოეტმა ლიტერატურულ სალონში წაიკითხა – მაშინ ის სალონი ნამდვილად გადაიქცეოდა თეატრალურ სალონად, რადგანაც დრამატურგიული ნაწარმოების, მით უფრო ტრაგედიის, სხვათათვის წაკითხვა მოითხოვს დიდ შინაგან სულიერ ძალას, ხასიათების წარმოჩენის შესაძლებლობას, ინტონაციის, პაუზის, განწყობილებათა დინამიკურ ცვალებადობას – ღიმილს, გაბრაზებას, ოპონირებას, ყველაფერს, რათა შეძლო მსმენელ-მაცურებლის თვალწინ გააცოცხლო ის, რასაც კითხულობ, სანახაობად აქციო ტრაგედია, მოქმედებად – სიტყვა. ნიკოლოზ ბარათაშვილის არტისტიზმს უნდა მიენეროს ის შედეგი, რომელიც კითხვის პროცესში დამდგარა: განათლებულმა ქალებმა იტირეს! თავადაც შეაფასა საკუთარი თარგმანი და მას „კარგი“ უწოდა. სხვათა შორის, ქართველმა ლიტერატურათმცოდნემ, გიორგი ნადირაძემ, ზუსტად იმ ყურნალიდან თარგმნა ლაიზევიცის ტრაგედია, რომელშიც მას გაეცნო ბარათაშვილი. გამომცემლობა „საბლიტგამმა“ 1958 წელს გამოსცა ეს თარგმანი. გიორგი ნადირაძესვე ეკუთვნის ამ ტრაგედიის განხილვა და, რაც მთავარია, პარალელები ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებასა და მსოფლმხედველობასთან (ვრცლად იხ. ნადირაძე 1958: 3-20).

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ხშირად კითხულობდა შეკრებებზე თავის ლექსებს. მართალია, ამ პერიოდში კრიტიკული აზრი სუბიექტური იყო, რადგან არ არსებობდა ბექდური გამოცემა, რომელიც ერთდროულად ასახავდა მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებსა და მათს შეფასება-კრიტიკას. თუმცა, დიმიტრი ყიფიანი იგინებს, რომ ბარათაშვილის „მოსასკენი ყველაზე ხშირად ჩემთან იკრიბებოდნენ (როცა მარტოხელა ვიყავი)... ტატოს პოეტური ნიჭი ამ წრეში განვითარდა, აქ იგი კითხულობდა პირველად თავის ლექსებს; აქ იგი ისმენდა შენიშვნებს, რასაც



თითოეული გამოსთქვამდა გულწრფელად და აქვე იგი კითხულობდა ამ ლექსებს შესწორების შემდეგ. ისიც უნდა ვთქვა, რომ ეს შენიშვნები ეხებოდა მხოლოდ იმას, რაც ხელს შეუწყობდა აზრის გარკვევას ან უფრო რელიეფურად გამოთქმას“ (ყიფიანი 1940: 410).

რომანტიკოსები ხელოვნების დარგებიდან ყველაზე მაღლა მუსიკას აყენებდნენ. რომანტიზმი მუსიკის კულტის ეპოქაა. სწორედ, მუსიკა იყო ბარათაშვილის ძლიერი გატაცება. მისი ოჯახი მდიდარი ყოფილა მუსიკალური ინსტრუმენტებით: დაირა, დიპლიპიტო, ჭიანური, თარი, სანთური. „ნიკომ არ იცოდა დაკვრა, მაგრამ სიმღერა და მუსიკა ძალიან უყვარდა“ – იგონებს პოეტის უმცროსი და ბარბარე ვეზირიშვილი. განსხვავებულ ცნობას გვანვდის იონა მეუნარგია, რომელიც ასე ხატავს პოეტის პორტრეტს: „არც ერთი ქორწილი, ღამისთევა, ყრილობა არ იყო ტფილისის ქართველთ საზოგადოებაში, საცა ის არა ყოფილიყო თავ-მომღებნად და შემაქცევრად. ყმანვილი კაცი, უპირველესი ოჯახის შვილი, მარჯვე, მოსწრებული მოლაპარაკე, მოლექსე, მოლეკურე, მეწონგურე, მეთარე (გრ. რობაქიძისთვის ინსპირაციის წყარო, „თარის ხმა“ ლექციიდან ბარათაშვილზე, დაბეჭდილი ჟურნ. „ფასკუნჯში“, 1, 1919, გვ. 13 – ს.მ.), ქალაღდის გატაცებით მოთამაშე, ყველგან მიმსწრობი, ყველგან შინაური კაცი, ბარათაშვილი შეიქნა საზოგადოების საყვარელ კაცად. საღამო ისე როგორ გაივლიდა, სამ-ოთხ ოჯახს არ სწევოდა ის, ამბები, ჭორები არ მიეტანა იქ, არ გამოეტანა“ (მეუნარგია 1945: 27).

პირველი მოცეკვავე იყო საკუთრივ ლეკურისა (მამაცოვი 1881: 3). იონა მეუნარგია წერდა: „სასწავლებელს ჰყავდა „ტანცების“ მასწავლებელი და ჰქონდა საკუთარი ტანც-კლასი. ყოველ შაბათობით მოდიოდა სასწავლებელში ოსტატი აღდანოვი, რომელიც, სხვათა შორის, ლეკურსაც ასწავლიდა. ბარათაშვილი პირველი მოცეკვავე იყო და უპირველესი მოლეკურე“ (მეუნარგია 1954: 195). დიმიტრი ყიფიანიც საგანგებოდ გამოყოფს მის ცეკვის ნიჭს და წერს, რომ იყო „შესანიშნავი მოცეკვავე ლეკურისა, რასაც იგი აზრით ჰმოსავდა“ (ყიფიანი 1940: 411). როგორც ვარაუდობენ, სამსახიობო ნათლობა ბარათაშვილს სკოლაში უნდა მიეღო: „ბარათაშვილი სასახიობო კონცერტებში არა მარტო მონაწილეობდა, არამედ მონაფეობის ხანიდან მეთაურობდა სახიობას, იცავდა და ქომაგობდა მას. როდესაც მონაფეთა კონცერტს ზოგი აბრკოლებდა და ზოგიც დასცინოდა, ბარათაშვილს მათ სამხილებლად ლექსი-სატირა დაუნერია, რომელიც ასე იწყებოდა: „კონცერტებში დაგვპატიჟეს, დაგვათვლევინეს ქულები“ (ჯანელიძე 1968: 6).

როგორც ცნობილია, გიორგი ერისთავმა ბარათაშვილი თავის კომედია-პოემა „შეშლილში“ (დანერილია 1838 წ.) ტატოს სახელით მო-

ქმედ პირად გამოიყვანა. ფინალურ სცენაში ზალაში სხედან ქალები და კაცები, ლოტოს თამაშობენ. ამ დროს ქაქანიტ შემოვარდება ტატო. ამ პერსონაჟში დახატულია სწორედ ის ხასიათი, რომლის შესახებაც იონა მეუნარგია წერდა – ჭორების სიყვარული. გიორგი ერისთავიც ასე გვიხასიათებს:

„აი, გიახლათ ჩვენი მეჭორე.  
აბა, რა იცი, გვითხარი სწორე“.  
(ერისთავი 1936: 117)

ოლონდ, „შეშლილში“ მის ნათქვამს არავინ ენდობა.

გ. ერისთავის კომედია „დავა ანუ ტოჩკა და ზაპეტაიაში“ (დანერ-ილია 1840 წ.) პოეტ ბეგლარის პროტოტიპიც ბარათაშვილია (მდრ. ჯანელიძე 1968: 7-8). ბეგლარი რომანტიკული გმირია, დაფიქრებული, სევდიანი, წუთისოფლის ამაოებასა და წარმავლობაზე ჩაფიქრებული:

გარნალა ვაი, მე ღვთისა ქმნილი,  
ვარ ამა მიწას მაგრა მიკრული,  
ვკვირვობ, რად მომცა გონება, ნება,  
თუ რომ სიკვდილით სულ დასრულდება  
ჩვენი იმედი და ჩვენი ბედი“ (ერისთავი 1936: 148).

პიესის მიხედვით ბეგლარი თავდავიწყებით შეყვარებული პოეტია. მის მონოლოგებსა თუ რეპლიკებში იგრძნობა ბარათაშვილის პოეზიის გავლენა, მისი ლექსიკა აშკარად მიგვანიშნებს სულით ობოლ ტატოზე: „წარვედ, მაცდურო, უგუნურო“... ან „ჩემო სულისა აღმამფოთო და ჩემო ბედო“. ასე გამოიყენა გიორგი ერისთავმა თავის ორ კომედიაში ბარათაშვილის ხასიათი, ასე აქცია იგი თავისი პერსონაჟების პროტოტიპად. ეს ფაქტი იმთავითვე მიუთითებს იმას, თუ რა გავლენა ჰქონდა ნიკოლოზ ბარათაშვილს იმ „მოსაწყენ დროში“, რამდენად სახასიათო და ყურადსაღები იყო მისი პიროვნება რომანტიკულ ეპოქაში. „როგორც სკოლაში, ისე ცხოვრებაში ბარათაშვილი დარჩა მოუსვენარი, ცელქი, დამცინველი“ – გაიხსენებს მოგვიანებით იონა მეუნარგია (მეუნარგია 1945: 31); დიმიტრი ყიფიანი კი ასე შეაფასებს: „მეგობრები იცნობდნენ მას, როგორც საუცხოო ამხანაგს, რომელიც ყოველთვის აცოცხლებდა საუბარს, იცინოდა, აცინებდა, ენამახვილობდა, ართობდა იპყრობდა ხანდახან ყველას ყურადღებას“ (ყიფიანი 1940: 410).

თვისებები, რომელთაც ჩამოთვლიდნენ ბარათაშვილის თანამედროვენი, უთუოდ მოითხოვდა გარდასახვის, შინაგანი არტისტიზმის, თამაშის ხელოვნების ნიჭს. პოეტის პლასტიკა (ქორეოგრაფიული შესაძლებლობანი), მუსიკისადმი სწრაფვა, იუმორის გამახვილებული გრძნობა, ინტრიგათა ხლართვის ხელოვნება, მეტყველი საუბრის მანე-

რა, ხასიათების შექმნის, სხვისი გართობის უნარი მიუთითებს იმას, რომ ის იყო განუხორციელებელი მსახიობი, განცდისა და გარდასახვის ნიჭით დაჯილდოებული, და ეს ყოველივე ქმნიდა მისი ხასიათის კონტურებს, თეატრალურ ხელოვნებასთან მის ბუნებრივ თანაზიარობას. არ არსებობდა შესატყვისი ასპარეზი, არ გვექონდა თეატრი, თორემ ნიკოლოზ ბარათაშვილი ქართული სცენის თვითნაბადი ტალანტი იქნებოდა.

მე-19 საუკუნის ქართული რომანტიკული თეატრი ამზადებდა პროფესიული თეატრის განახლების საფუძვლებს. შემთხვევით არ უნოდეს ამ ეტაპს თეატრის „გაევროპიელების“ სამზადისი. კოტე მარჯანიშვილმა თავის „ქართული თეატრის საკითხებში“ ასეთი აზრი გამოთქვა: „ყველაზე დიდმნიშვნელოვანია თეატრის ორიგინალობისათვის ძიება იმ გზებისა, რომლითაც მიდიოდა ჩვენი თეატრი მისი გაევროპიელების დრომდე (1850 წლის 2 იანვრამდე – ს.მ.)“ (მარჯანიშვილი 1924: 199). გიორგი ლეონიძეც ბარათაშვილის ევროპულ მსოფლმხედველობაზე მიუთითებდა: „ბარათაშვილი და მისი წრე იყო მებრძოლი ქართული მწერლობის ევროპეიზაციისათვის და ამიტომ, სრულიად ბუნებრივია, რომ ლიტერატურულმა წრემ, რომელსაც მეთაურობდა ბარათაშვილი, პირველმა დააყენა შექსპირის საკითხი ქართულ მწერლობაში“ (ლეონიძე 1940: 413).

## **დამოწმებანი:**

**ბარათაშვილი 1945:** ბარათაშვილი ნ., *თხზულებანი (ლექსები და წერილები)*, წინასიტყვაობის ავტორი გ. ლეონიძე, საიუბილეო გამოცემა, თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1945 1945.

**ერისთავი 1936:** ერისთავი გ., *თხზულებანი* (შალვა რადიანისა და ი. ბალახაშვილის რედაქციით). ტფილისი: გამომცემლობა „ფედერაცია“, 1936.

**ისარლოვი 1940:** ისარლოვი ლ., (იგივე ლუკა ისარლიშვილი) *მოგონება*. კრებული „ლიტერატურის მატთანე“, 1-2, 1940.

**კოლუაშვილი 2016:** კოლუაშვილი მ., „საკითხავი დრამის“ რეცეფციის საკითხისათვის მე-19 საუკუნის დასავლეთევროპული დრამის თეორიაში. გურამ თავართქილაძის სასწავლო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული, 6, 2016.

**ლეონიძე 1940:** ლეონიძე გ., *ნიკოლოზ ბარათაშვილის გარშემო*. ლიტერატურის მატთანე, ნიგნი 1-2, თბილისი: გამომცემლობა „ტექნიკა და შრომა“, 1940.

**ლოტმანი 2013:** ლოტმანი ი., *წრეები და საზოგადოებები*, თარგმანი გ. მარჯანიშვილისა, განთავსებულია 2013 წლიდან, მისამართი: [http://mardjiani.blogspot.com/2013/02/blog-post\\_15.html](http://mardjiani.blogspot.com/2013/02/blog-post_15.html)

**მამაცოვი 1881:** მამაცოვი კ., „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. გაზ. „დროება“, № 206, 1881.

**მარჯანიშვილი 1924:** მარჯანიშვილი კ., *ქართული თეატრის საკითხები*. ჟურნ. „კავკასიონი“, № 1-2, 1924.

**მეუნარგია 1954:** მეუნარგია ი., *ქართველი მწერლები*, ტ. 1, თბილისი: გამომცემლობა „საქ. სსრ. მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1954.

**მეუნარგია 1945:** მეუნარგია ი., *ცხოვრება და პოეზია ნიკოლოზ ბარათაშვილისა*. თბილისი: გამომცემლობა „საქ. სახ. ტექ. გამომცემლობა“, 1945.

**ნადირაძე 1958:** ნადირაძე გ., *იოჰან ლაიბევიცის „იულიუს ტარენტელი“*, თარგმანი გიორგი ნადირაძისა. თბილისი: გამომცემლობა „საბლიტგამი“, 1958.

**რობაქიძე 1919:** რობაქიძე გრ., „თარის ხმა“ *ლექციიდგან ბარათაშვილზედ*. ჟურნ. „ფასკუნჯი“, № 1, 1919.

**ციფიანი 1940:** ციფიანი დ., *მოგონება ბარათაშვილზე ნიგნში „ლიტერატურის მატთანე“*, ნიგნი 1-2, თბილისი: გამომცემლობა „ტექნიკა და შრომა“, 1940.

**ჯანელიძე 1968:** ჯანელიძე დ., ნიკოლოზ ბარათაშვილი და თეატრი. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, № 3, 1968.

## KETEVAN NADAREISHVILI

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### ***The Golden Fleece of Grillparzer in the Context of the Writer's Literary and Aesthetic Outlooks***

Franz Grillparzer never considered his works to belong to any particular school of a literature. Though he openly declared his dislike towards the theorizing of romanticism, his works show close affinities with the spiritual disposition of his epoch, when the romantic world perception reached its height.

The article aims to study Grillparzer's *The Golden Fleece* in the context of the writer's attitude towards romanticism and classicism by analyzing the following issues: a) the degree of determinism and free will in the personages of the play; b) the cornerstone of Grillparzer's interpretation of the myth - West-East opposition; c) the symbolic consideration of the golden fleece.

**Key words:** Romanticism, Medea, Golden Fleece.

## ქეთევან ნადარეიშვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისი“ მწერლის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებათა ჭრილში

დიდი ავსტრიელი მწერლის ფრანც გრილპარცერის ლიტერატურულ-ესთეტიკური მსოფლხედვა, ის, თუ რომელ ლიტერატურულ მიმდინარეობას მიეკუთვნებოდა მისი შემოქმედება, საუკუნეზე მეტია ცხარე დისკუსიის საგანს წარმოადგენს – განსაკუთრებით საკამათო გახდა კლასიციზმსა და რომანტიზმთან მწერლის მიმართების საკითხი. აჯამებდა რა სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობათა გავლენას გრილპარცერის შემოქმედებაზე, მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთი პირველი გამომცემელი ავგუსტ ზაუერი აღნიშნავდა, რომ მწერლის ლიტერატურულ განვითარებაზე სამმა ფაქტორმა იქონია გადამწყვეტი გავლენა – ვენის სახალხო თეატრმა, გერმანულმა კლასიციზმმა და რომანტიზმმა, მიუხედავად იმისა, რომ ამ უკანასკნელის თეორიულ შეხედულებათა მიმართ დრამატურგი ღიად გამოხატავდა თავის უკმაყოფილებას (ზაუერი 1887 I:32). XX საუკუნის დასაწყისში ერჰარდიც წერდა მწერლის შემოქმედებაზე რომანტიზმის გავლენის თაობაზე და ჩამოთვლიდა იმ მახასიათებლებს, რომლებიც გრილპარცერს რომანტიკოსებთან საზიარო ჰქონდა: ეს იყო გულისა და გრძნობებისადმი გრილპარცერის რწმენა; ტანჯვის პოეზიის წყაროდ, პოეზიის შთამაგონებლად გააზრება; მწერლის აქცენტი სიმშვიდის – კვიეტიზმის ფენომენზე, როგორც შემოქმედების საფუძველზე; და გრილპარცერის პიესების ლეიტმოტივი – ცხოვრებისგან განდგომა (ერჰარდი 1910). რომანტიკოსების სახასიათო პესიმისტური განწყობა – ცხოვრების უფსკრულად განხილვა, ერჰარდის კვალდაკვალ, ბერიგერის აზრითაც, დამახასიათებელი იყო გრილპარცერისთვის მისი შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში. მკვლევარის მიხედვით, სიმშვიდის მწერლისეული იდეალი გრილპარცერის შემოქმედებაში მკვეთრად უპირისპირდებოდა ცხოვრების ყოველდღიურ ქაოსს, რაც, საერთო აღიარებით, საზოგადოდ რომანტიზმისთვის დამახასიათებელ ერთ-ერთ მთავარ ტოპოსს წარმოადგენს (ბერიგერი 1928). გრილპარცერის ლიტერატურული მემკვიდრეობის სტრუქტურის მკვლევარი ზაიდლერიც ასევე მოიაზრებდა ორი სამყაროს კონფლიქტს გრილპარცერის მსოფლხედვის მთავარ ასპექტად. ეს ორი სამყარო კი იყო პოეზიის და ცხოვრების, მოქმედებისა და მჭვრეტელობითი განსჯას,

ღვთაებრივი და ადამიანური სამყაროები (ზაიდლერი 1970). სხვები თვლიდნენ, რომ გრილპარცერი არცერთ კონკრეტულ ლიტერატურულ სკოლას არ ეკუთვნოდა. რაიხის აზრით, მის ნაწარმოებებში იდეალისტური შინაარსი რეალისტურ ფორმაშია წარმოდგენილი (რაიჰი 1894). თუმცა, უნდა ითქვას, რომ არსებობდა სრულიად განსხვავებული შეხედულებაც ცხოვრებისადმი მწერლის დამოკიდებულების შესახებ. ასე მაგალითად, ბაკმანის მიხედვით, გრილპარცერი არ გახლდათ განმარტოებით მცხოვრები ადამიანი, არამედ თავისი პერიოდისთვის საკმაოდ აქტიური მოღვაწე იყო ლიბერალური იდეებით და გარკვეული გაგებით რევოლუციონერადაც შეიძლება მოვიაზროთ (ბეკმანი ... 1909-1948, Abl. I, Bd. 3).

თავად გრილპარცერი თავის შემოქმედებას მთლიანობაში არცერთ ლიტერატურულ მიმდინარეობას არ მიაკუთვნებდა. როგორც ის გარკვევით წერდა, მისი ესთეტიკური შტუდიები არ უკავშირდებოდა რომელიმე კონკრეტულ ლიტერატურულ სკოლას, რადგან მისთვის პოეზიის ცალკე აღებული რომელიმე სკოლა არ გახლდათ ერთი მთლიანობა. მისთვის პოეზია იყო ერთი – კლასიკური და რომანტიკული იყო არა ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული სისტემები, არამედ ურთიერთშემავსებელი პრინციპები, რომლებიც ყველა ჭემმარიტ პოეზიაში გაერთიანებულად უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი. „დისკუსია კლასიკური თუ რომანტიული პოეზიის უპირატესობის შესახებ“, აღნიშნავს ის იუმორით, „ჩემთვის ნააგავს იმას, მასპინძელს რომ ეკითხა სტუმრისთვის, თუ რას ამჯობინებდა – ჭამას თუ დაღევას. გონიერი პიროვნება აუცილებლად უპასუხებდა: „ორივეს“. რომანტიკული და კლასიკური პრინციპები ბუნების აღქმისა და ინტერპრეტირების მხოლოდ საშუალებას წარმოადგენდა. მათ შორის განსხვავება, გრილპარცერის მიხედვით, მდგომარეობდა იმაში, რომ რომანტიკული ხელოვნება მიზნად ისახავდა გრძნობების მეშვეობით ეფექტის მიღწევას და არ აქცევდა ყურადღებას, თუ როგორ მიიღწეოდა ეს ეფექტი. „საინტერესო, გონებამახვილური, მნიშვნელოვანი, დიახ – თავად მახინჯიც – ყველაფერი დასაშვებია, სანამ მოთხოვნილი ეფექტი არ იქნება მიღწეული. კლასიკური ხელოვნება კი მიზნად ისახავდა მხოლოდ მშვენიერის შექმნას, ესე იგი ამალლებას იმ გრძნობისა, რომელიც წარმოიქმნება მხოლოდ მნიშვნელობაზე (საზრისზე) განხორციელებული სრულყოფის შთაბეჭდილებით“ (ზაუერი 1892 XV: 67). ერთი, მთლიანი პოეზიის არარსებობის თაობაზე გრილპარცერის ეს შეხედულება მთლიანად შესაბამისობაში იყო რომანტიკოსთა შეხედულებასთან.

ვილიამსონის აზრით, გრილპარცერის მიმართება კლასიციზმსა და რომანტიზმთან სავსებით თანხმობაშია მწერლისეულ განაცხადთან,

რომლის მიხედვითაც ის არ აპირებდა თავი რომელიმე ერთი სკოლის დოგმებისთვის მიეკუთვნებინა. მწერალი, ერთი მხრივ, აკრიტიკებდა რომანტიკოსთა ექსტრავაგანტობას, თუმცა არც კლასიციზმის თვალდახუჭული მოტრფიალე გახლდათ. ცნობილია, რომ მას არ მოსწონდა არც ესკილეს დრამებისთვის დამახასიათებელი გრძელი სადილოგო პარტიები და არც ევრიპიდეს პიესების კომპოზიციური არასრულყოფილება. თუმც იგი უფრო მკაცრად აკრიტიკებდა გერმანულ რომანტიკულ სკოლას. „როგორ“ არის ისეთივე აუცილებელი ხელოვნებაში როგორც „რა“, წერდა დრამატურგი (ზაუერი 1892 XVI: 38). სწორედ ამიტომ, ვილიამსონის მიხედვით, შექსპირისა და ლოპე დე ვეგას მიერ აღწერილი ცხოვრებითა და სინამდვილით მოხიბლული გრილპარცერი ფორმის თვალსაზრისით მოდელებად XVIII საუკუნის ფრანგი კლასიციზტების ნაწარმოებებს მიიჩნევდა. შესაბამისად, გამოხატავდა უკმაყოფილებას იმ არასრულყოფილი ფორმის მიმართ, რომელსაც იგი რომანტიკოსებთან ხედავდა. იგი ილაშქრებდა ასევე პოეზიისა და რიტორიკის აღრევის წინააღმდეგ, მიუღებლად მიაჩნდა ერთსა და იმავე ნაწარმოებში პოეტური და პროზაული ფორმების არსებობა და ა.შ. (ვილიამსონი 1910: 4). და მაინც, ამ კრიტიკული შეფასებების მიუხედავად, გრილპარცერს ბევრი საერთო ჰქონდა რომანტიკოსებთან. ვილიამსონი გარკვეულად აჯამებს ზემოთ მოყვანილი შეხედულებებს რომანტიზმთან გრილპარცერის მიმართების თობაზე და წერს, რომ რომანტიკოსთა მსოფლხედვასთან მწერალს აკავშირებდა: მარტოსულობა; მისი უუნარობა პოეტის ცხოვრება ყოველდღიურ ყოფასთან მიესადაგებინა; მისი შემოქმედებისათვის სახასიათო განხეთქილება ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის, რაც მწერლის ზემგრძნობიარე ბუნებით იყო გამოწვეული. ეს გახლდათ ის ფაქტორები, რომლებიც XVIII ს-ის კლასიკოს მწერლებს ან არ უგრძნიათ, ან რომელთა დაძლევა მათ შეძლეს (ვილიამსონი 1910: 5). ამდენად, როგორც ვხედავთ, გრილპარცერისთვის დამახასიათებელი იყო ის მარტოსულობა და განცალკევებული ყოფისკენ მისწრაფება, რომელიც მის თანამედროვე ხელოვანთა განწყობას ასახავდა. ამიტომაც მისწრაფვოდა იგი დაულაღავედ იმგვარი პიროვნულობისაკენ, რომელსაც შეეძლო ჰარმონიაში მოეყვანა კონფლიქტური ემოციები პოეტისა და ჩვეულებრივი მოკვდავისა, ხელოვანისა და მოხელისა და შეექმნა კლასიკური ანტიკურობისა და XVIII ს-ის კლასიციზმის კარგად დაბალანსებული იდეალი.

მწერალი „განუსაზღვრელ ძლიერ სწრაფვას“ თავისი დროების წინა-თვისებად მიიჩნევდა და მას „რომანტიკულ სწრაფვად“ ახასიათებდა, რამეთუ ეს არ იყო მიზანმიმართული სწრაფვა. გრილპარცერს არ მოსწონდა ეს არამიზანმიმართულობა და მაინც, ვერ ახერხებდა თავი

დაელწია ამისთვის. რომანტიკოსთა შეხედულებას ეხმიანებოდა გრილპარცერის დაბეჯითებული განაცხადი, რომ პოეტს აუცილებლად უნდა გააჩნდეს ემოციური და წარმოსახვითი უნარები და რომ მას აუცილებლად სჭირდება „furor poeticus“ (შტაინი 1955: 35).

მიუხედავად იმისა, რომ გრილპარცერმა ამ კუთხით მოგვიანებით ბევრი რამ განსხვავებულად გაიაზრა, მისი რწმენა პოეზიის ემოციურ შემადგენლებზე არასოდეს შეცვლილა. ბუნებრივია, მარტო გრძნობა არ იყო მისი ესთეტიკისათვის არსებითი. როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, თუ გრძნობისადმი მისი დიდი პატივისცემა ჰქმნიდა ხიდს მასა და რომანტიკოსებს შორის, გონებას, ფენომენს, რომელიც კლასიკურ ტრადიციას მიემართება, იგი იყენებდა როგორც საშენ მასალას გრძნობათა გასაძლიერებლად (შტაინი 1955: 38).

ხელოვანსა და შემოქმედებით პროცესზე გრილპარცერის შეხედულებანი, ერთი მხრივ, ნააგავდა რომანტიკოსთა ხედვას, მეორე მხრივ, განსხვავებოდა მათგან. დიახ, მას მიაჩნდა პოეტი რაღაც საოცრებად და პოეზია რაღაც ღვთაებრივად, თუმცა იგი უარს ამბობდა, რომ პოეტისთვის საბოლოოს შემეცნების შესაძლებლობა მიენიჭებინა, იმ საბოლოოს შემეცნებისა, რომელშიც შეღწევა ადამიანის ძალმოსილების მიღმა იყო. ისიც რომანტიკოსთა მსგავსად მიიჩნევდა, რომ განსჯა ნაკლებად უნდა ჩაერთო მწერალს წერის პროცესში, რომ ეს იქნებოდა საუკეთესო, თუმც ეს რომანტიკული პროცესი მისთვის მხოლოდ მაშინ იყო მისაღები, როცა მიღწეული შედეგები გამგებიანობისა და ფორმის კლასიკური სტანდარტისთვის მისადაგებული იქნებოდა.

პოეზიისა და პოეტის გრილპარცერისეული განსაზღვრა ცხადყოფს მწერლის მჭიდრო კავშირს თავისი დროის სულიერ ატმოსფეროსთან, დროისა, როდესაც რომანტიკულმა განწყობამ უმაღლეს ნიშნულს მიაღწია. და მაინც, ის განსხვავებოდა ამ მიმდინარეობისგან მნიშვნელოვან დეტალებში. ასე მაგალითად, მწერლისთვის დამახასიათებელი კონფლიქტი ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის (ყველაზე სრულად წარმოდგენილი „სააფოში“) წარმოადგენდა რომანტიკულ დაპირისპირებას ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავებით – გრილპარცერის რწმენით, და ეს იყო კლასიციზმის კონცეფცია, ხელოვნება, კონკრეტულად კი დრამა, იყო ილუზია და არა რეალობა. ამდენად, ის წინააღმდეგი იყო, რომ ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის საზღვრები მოშლილიყო (შტაინი 1995: 42). რომანტიკოსებთან გარკვეული კავშირის მანიშნებელია ასევე პოეტის სურვილი გაექცეს თანადროულ მოვლენებს და შთაგონების წყაროდ წარსული გაიხადოს. როგორც ჩანს, მწერალს ეს სჭირდებოდა, რათა საზღვრებში მოექცია თავისი დაუოკებელი ემო-



ცია, ყოფილიყო უფრო ობიექტური და მასალის დამუშავებისას უფრო მეტი ყურადღება ფორმისთვის მიექცია.

კაუფმანის აზრით, „საპფოდან“ მოყოლებული გრილპარცერი უფრო და უფრო მეტად ექვემდებარებოდა გაცნობიერებულ რეაქციას კლასიკური იდეალიზმის მიმართ. ეგზისტენციალურ ბაზისს და მის თითქმის დეტერმინისტულ გავლენას მედეას, იასონის, კუნთ-გუნდესა და სხვა პერსონაჟების მორალურ ქმედებებზე მკვლევარი გრილპარცერის იდეალიზმიდან განსვლის გამოხატულებად მიიჩნევს. ამასთან, როგორც ჩანს, გრილპარცერი იძულებული ხდება დაუთმოს თანდათანობით მასში მომძლავრებულ რწმენას იმისა, რომ ადამიანი ვერ ამაღლდება თავისი კონკრეტული ეგზისტენციალური ბაზი-სიდან და ვერ გადავა იდეალურობის დამოუკიდებელ ყოფიერებაში (კაუფმანი 1936: 361).

განსაკუთრებით საყურადღებოა გიზელა შტაინის შეხედულება გრილპარცერის ტრაგედიებში მოქმედი პერსონაჟების ხასიათების თაობაზე. მის პერსონაჟებს უფრო მეტად თან დაჰყვება აუცილებლობის გამარჯვება, ვიდრე მორალური თავისუფლება, ეს კი მწერალს XIX საუკუნის ლიტერატურასთან აახლოვებს (შტაინი 1955: 51). უნდა აღინიშნოს ის განმსაზღვრელი როლი, რომელსაც გარემო და მემკვიდრეობა თამაშობდა გრილპარცერის დრამებში (რაიპი 1909: 25, 100, 173). თუმც, ისევ და ისევ გასათვალისწინებელია XVIII საუკუნის კლასიკური მემკვიდრეობის გავლენა მის შემოქმედებაზე. სწორედ ეს კლასიკური მემკვიდრეობა ზღუდავდა მწერლის დეტერმინისტულ შეხედულებებს და თავისუფალი ნების მისეულ უარყოფას.

თავის ცნობილ ტრილოგიაში „ოქროს სანმისი“, რომელიც გრილპარცერმა ვენის სახალხო თეატრის დაკვეთით დაწერა და 1820 წელს დაასრულა, ჩვენ ვხვდებით თითქმის ყველა იმ ზემოგანხილულ მახასიათებელს, რომლებიც მწერალს რომანტიკულ მსოფლხედვასთან ჰქონდა საერთო.

მისი შემოქმედების შემსწავლელნი აღნიშნავენ, რომ გრილპარცერს მეტი აღარასოდეს დაუწერია ისეთი გიჟმაჟი ვნებით აღსავსეს, როგორიც წარმართავდა მას ტრილოგიის პირველ ნაწილზე მუშაობისას. მისმა საბედისწერო სიყვარულმა თავისი ბიძაშვილის ცოლის მიმართ ერთგვარი გამოძახილი ჰპოვა იასონისა და მედეას რომანის გადმოცემაში. ამას დაერთო დედამისის თვითმკვლევლობით გამოწვეული სულიერი აშლილობა, რამაც გააწყვეტინა კიდეც ტრილოგიაზე მუშაობა. მხოლოდ იტალიაში მოგზაურობამ დაუბრუნა მას სიმშვიდე. გრილპარცერმა გარკვეული დრო დაუთმო დაკვირვებას და განჭვრეტას, გამოსცადა აქტიურ ცხოვრებასთან დაკავშირებული რისკები და

მთელი ეს გამოცდილება გარკვეულწილად განაზოგადა კიდევ ამ ტრილოგიაში.

„ოქროს სანმისი“ გრილპარცერის ყველაზე პესიმისტურ ნაწარმოებადაა აღიარებული. ლეში ამ ტრილოგიას დრამატურგის ყველაზე მელანქოლიურ ნაწარმოებად განიხილავს. მასში ცხოვრება ნიშნავს ტანჯვას და ადამიანური ნებელობა წარმატებულია მხოლოდ მაშინ, როცა ის განიზრახავს ბოროტს. ეს არის პიესის ის მახასიათებელი, რომელიც მას აახლოებს შოპენჰაუერის იდეებთან. ლეშის მიხედვით, პიესაში მოვლენები მოქმედებაში მოდიან ოქროს სანმისის დემონური ძალაუფლების მეშვეობით, რაც ბედისწერის ტრანსცენდენტალურ ძალას გულისხმობს (ლეში 1913: 43).

პესიმისტური განწყობის ყველაზე მძაფრ გამოხატულებად ნაწარმოების ბოლოს იასონისადმი მედეას სიტყვები არის მიჩნეული:

„აბა, ამქვეყნად, მამ რაღაა კეთილდღეობა,  
თუ არ აჩრდილი, მოჩვენება და მოლანდება“.  
(„მედეა“, 2366-77)

თუ ამას დავუმატებთ მთელი ტრილოგიის მანძილზე ადამიანის სისუსტისა და უგუნურობის მწერლისეულ წარმოჩენას, ძნელი იქნება მოვიძიოთ კლასიკური ოპტიმიზმისა და სიცოცხლის მტკიცებულების უფრო სრული უარყოფა. მთელი ტრილოგიის მანძილზე ხაზი ესმება იმას, რომ ადამიანს არ ძალუძს უბედურების ატანა. ამის სრულიად საპირისპირო ტენდენციას ვხედავთ შილერის კლასიკურ ტრაგედიებში (როი 1978: 144). ჩვეულებრივ, კლასიციზმს მიაჩნდა, რომ დანაშაულის და ბოროტმოქმედების დაძლევა ადამიანებს შეუძლიათ. სწორედ ეს რწმენა წარმართავს გოეთეს პიესა „იფიგენიას“ მოქმედებას და ესაა XVIII ს-ის კლასიციისტი მწერლებისა და გრილპარცერის მრწამსის ერთ-ერთი უმთავრესი განმასხვავებელი.

ტრილოგიამდე წარმოდგენილი პიესის „წინაპარი ქალისაგან“ განსხვავებით, რომელიც ბედისწერის ტრაგედიად იყო მიჩნეული, მწერალი შეეცადა, „ოქროს სანმისში“ ნაკლები მნიშვნელობა მიენიჭებინა სანმისისათვის, როგორც ბედისწერის აღმნიშნელი ობიექტისათვის და უფრო მეტი ყურადღება მოქმედ გმირებზე გადაეტანა. ამ პიესაში, როის აზრით, დანაშაული ადამიანის ბრალია, თუმცა თავად პერსონაჟები ზოგჯერ საკუთარ თავს ღმერთების ნების განმახორციელებლად მოიაზრებენ, როგორც ეს ხდება ფრიქსოსის, აიეტისა და იასონის შემთხვევაში (როი 1978: 144).

რაიჰის მიხედვით, პიესაში ადამიანთა ნება დეტერმინირებული არ არის. ოქროს სანმისი არაა დემონული ძალა, არამედ ეს ძალა ძვეს იმ

პერსონაჟებში, რომლებიც მის მოპოვებას ესწრაფვიან. თავად ადამიანები და არა სხვა გარეშე ძალა, ინვევენ და იტყვენ თავს უბედურებასა და დაცემას და არავითარი საჭიროება არაა იმისა, რომ ყოველივე ეს ბედისწერას დავაბრალოთ. ამგვარი განაცხადის მიუხედავად, რეიჰის რწმენით, ტრილოგია სამყაროს ტრაგიკულ ბუნებას უსვამს ხაზს (რაიჰი 1894: 64).

ამ მოსაზრების სანინალმდეგო ხაზს ატარებდა ლეში, რომელიც ტრილოგიაში დეტერმინირებისა და ბედისწერის ძალას არსებითად მიიჩნევდა. ტრაგედიაში მოვლენები ოქროს სანმისში დაუნჯებული დემონური ძალით მოდიოდნენ მოქმედებაში, თვლიდა მეცნიერი (ლეში 1913: 43). როგორც ჩანს, გარკვეული პერიოდი სწორედ ეს თვალსაზრისი – პიესაში ტრანსცენდენტური ძალის დომინირების თვალსაზრისი – იყო გამეფებული. ასე მაგალითად, მიუნშის მიხედვით, ტრაგედია წარმოგვიდგენს არა მხოლოდ ხელოვანის, არამედ საერთოდ ადამიანურ ბედისწერას. ის გვიჩვენებს ყოველგვარი მისწრაფების უაზრობას, ადამიანური არსებობის ტრაგედიას, რომელსაც ტანჯავს განხეთქილებები და შეურიგებელი კონფლიქტები. მისი ბუნების საუკეთესო მხარეების სანინალმდეგოდ, მედეას წარმართავს სიყვარული იასონისადმი. ამასთან ტრაგედია დაატყდება თავს უდანაშაულო პერსონაჟებს, როგორებიც არიან აბსირტოსი და კრეუსა (მუნში 1931: 31-34).

შტიფელი თვლიდა, რომ ტრილოგია წარმოადგენს ადამიანურობის ტრაგედიას, რომელიც ვერ იღებს პასუხს ღმერთის მისეულ ძიებაში, ესაა სიცოცხლის ტრაგედია, მთელი სამყაროს ტრაგედია. მწერლის ასეთ პესიმისტური ფილოსოფიის მიზეზს მკვლევარი გრილპარცერის ავტობიოგრაფიულ დეტალებში ხედავს. თავად დრამატურგის ხასიათში ეძიებს შტიფელი კონფლიქტს იდეალსა და რეალობას შორის, ვნებასა და სიყვარულის შეუძლებლობას შორის. მაშინ როცა იასონის პერსონაჟი ავლენს გრილპარცერის, როგორც ადამიანის, შიგნით მიმდინარე კონფლიქტს, ხელოვანის ტრაგედია გაშუქებულია მედეას პერსონაჟში, რომელიც ღამეული და დღის სამყაროებს შორისაა გახლეჩილი (შტიფელი 1959: 37).

შემდგომში მკვლევარებმა ტრილოგიის პერსონაჟებში უფრო მეტად თავისუფალი ნების გამოვლენა დაინახეს. შაუმის მტკიცებით, გრილპარცერის პერსონაჟებმა თავად უნდა გადაწყვიტონ, თუ როგორ იმოქმედონ და რომ პიესაში არ დგას ბედისწერის საკითხი, როგორც ეს ძველად მიაჩნდათ. თუმცა, ამასთან ერთად ის აღნიშნავდა იმასაც, რომ „ოქროს სანმისში“ პერსონაჟების მხრიდან თავისუფლების მოპოვების ყველა მცდელობა ფუჭია. ასევე მეცნიერი მიიჩნევდა, რომ გრილპარცერი ვერ ხედავდა ბუნების კანონებისგან ადამიანის დამოუკიდე-

ბლობის შესაძლებლობას (შაუმი 1964). მაგრამ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ტრილოგიის პერსონაჟების დეტერმინულობის/ თავისუფალი ნების ამგვარი შეფასება ამ პერიოდშიც არ იყო პრობლემის ერთადერთი გადაწყვეტა, რასაც მოწმობს მაკინისის 1980 წელს გამოქვეყნებული სტატია, რომლის მიხედვითაც გრილპარცერის ფსიქოლოგიური ხედვა და მიზეზ-შედეგობრივი პროცესის დეტერმინისტული გაცნობიერება მას აახლოებს თავის უფრო რადიკალურ თანამედროვეებთან (მაკინისი 1980).

და ბოლოს, ზოგიერთი თანამედროვე მკვლევარი მასალის გრილპარცერისეულ დამუშავებას მითოლოგიის უკანასკნელი რუდიმენტისა და ტრაგედიის ზეადამიანური კონცეფციის უარყოფად განიხილავდა. ამ თვალსაზრისის მიხედვით, გრილპარცერი წერდა ბურჟუაზიულ დრამას ქორწინების შესახებ და აქედან გამომდინარე „ოქროს სანმისს“ ბევრი საერთო დაეძებნება არატრაგიკული დრამის დურენმატისეული კონცეფციასთან (ბანე 1992). ბუნებრივია, ამგვარი ჰიპოთეზა იმთავითვე გამორიცხავს ბედისწერის ან რაიმე დეტერმინირებული ძალის არსებობას ტრაგედიაში.

ტრაგედიის პერსონაჟების დეტერმინირებულობასა თუ მათი თავისუფალი ნების საკითხს უკავშირდება ისიც, თუ როგორ არის გააზრებული ტრილოგიაში ოქროს სანმისი. იყო სანმისი პიესაში ბედისწერის აღმნიშვნელი ობიექტი, თუ არა? იყო ის სიმბოლო და თუ იყო – რისი? პასუხები ამ რთულ და საკამათო საკითხზე ძალზე ბევრია და ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო. ბუნებრივია, სანმისი არ შეიძლება განხილული იყოს მხოლოდ ბედისწერის აღმნიშვნელი ობიექტის პრიზმაში. რაიჰის აზრით, რომელიც უპირატესობას პიესაში ადამიანის თავისუფალ ნებელობას ანიჭებდა, დემონური ძალა სანმისში კი არ იყო, არამედ იმ პიროვნებებში, რომლებიც ეძიებდნენ და ლამობდნენ მის ხელში ჩაგდებას. ამავე შეხედულებას იზიარებს როიც, რომლის აზრითაც, როგორც ზემოთ ვნახეთ, მწერალი ცდილობდა, ნაკლები მნიშვნელობა მიენიჭებინა სანმისისთვის, როგორც ბედის განმაპირობებელი ფენომენისთვის და უფრო მეტი ყურადღება ხასიათებზე გადაეტანა (რო 1978). სანმისში არაფერია ზებუნებრივი. მიუხედავად ამისა, ადამიანები მასში თავიანთი ბედნიერებისა თუ უბედურების გასაღებს ხედავენ. ფაქტობრივად კი სანმისს არავითარი ფასი არ აქვს. წყევლა, რომელსაც სანმისს მიაწერენ, სინამდვილეში ადამიანთა ხელშია და მას ადამიანური მოქმედებით უნდა მოეღოს ბოლო. მაგრამ ეს არ ხდება ამ ტრილოგიაში, რადგან ადამიანები არიან დამნაშავენი თავიანთ საქციელში, ისინი არ მიჰყვებიან გულის კარნახს. სანმისის დამარხვა, როგორც ამას მედეა აკეთებს, შეუძლებელია. არავის, და არც მედეას,

არ შეუძლია დამარხოს წარსული და იცხოვროს ანმეოსთვის („მედეა“, 610). გავიხსენოთ, როგორ ეუბნება მედეას მოახლე გორა, რომ შეუძლებელია ადამიანმა განწყვიტოს ძაფები წარსულთან („მედეა“, 109-110).

შტიფელის მიხედვით, სანმისი არის ის, რაც ყველას მალულად სურს, მაგრამ რისი მფლობელიც ვერასდროს იქნება. ის არის სიმბოლო აკრძალულის, სიმბოლო ღმერთის მიერ დადგენილი საზღვრისა ადამიანურსა და ღვთაებრივს შორის; მისი მოპარვა იასონის მიერ ტრილოგიაში იმგვარადაა ჩასმული ხეებისა და გველების სახეობრიობაში, რომ, შტიფელის აზრით, პირველი ადამიანის ცოდვაში ჩავარდნის ხატს მოგვაგონებს (შტიფელი 1959).

იეტს მიაჩნია, რომ სანმისი თან კი არ სდევს მოვლენებს, არამედ მათ პროვოცირებს, და ეს ცხადია დასაწყისიდან – ფრიქსოსი ხომ ასე ღვთაებრივი ხილვის საპასუხოდ მოიქცა. ეს სამი პიესაც ერთმანეთთან წყევლის თემით არის დაკავშირებული (იეტსი 1972). ვფიქრობთ, რომ გრილპარცერს სანმისი ამქვეყნიური სახელისა და დიდების სიმბოლოდ აქვს გააზრებული, თუმცა მას ორბუნებრიობა ახასიათებს – ის იძლევა ძალაუფლებას და გამარჯვებას, მაგრამ მასში წყევლაცაა დაუნჯებელი. ყველა მისი მფლობელი განადგურებულია – ფიზიკურად ან მორალურად. ფრიქსოსი იპარავს სანმისს და აიეტი კლავს ფრიქსოსს, შემდეგ თავად აიეტიც იღუპება. იასონი, შემდეგ პელიასი და მედეა მოიპოვებენ მას, კრეონი ცდილობს სანმისის ხელში ჩაგდებას – საბოლოოდ ყველა განადგურებულია. ისინი იმიტომ არიან განადგურებულნი, რომ არცერთი მათგანის ქმედება არ ეფუძნება სამართლიანობას, ზნეობას, სიკეთეს. ბოროტ ქმედებას კი მოაქვს უბედურება, განადგურება და ეს, თავის მხრივ, წარმოადგენს მიზეზს შემდგომი დანაშაულებისა (ველსი 1968: 51). თავად გრილპარცერის თქმით, იგი მიზნად ისახავდა სანმისი ყოფილიყო „ein sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes, eine Art Niebelungenhort“ (ველსი 1968: 50).

რომანტიზმისა და კლასიციზმის ურთიერთმიმართებას ტრილოგიაში გარკვეულწილად პიესის მთავარი თემა – ბარბაროსისა და ბერძენის დაპირისპირება ეხმიანება. იასონისა და მედეას ტრაგედია ხომ უპირველესად სწორედ ამ ორი სამყაროს შეუთავსებლობაში ძევს. თავიდანვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მწერალი არ გვიხატავს მედეას ბარბაროსისთვის დამახასიათებელი თვისებებით, მას არც მამის ანგარიანობა ახასიათებს და არც მოღალატეობრივი ბუნება. თუმცა მედეას არ შეუძლია ბერძენის მსგავსი გახდეს, რაც არ უნდა სურდეს. მისი მუქი თვალები იასონს საბერძნეთში მუდამ აგონებს იმ გველშაპს, რომელიც კოლხეთში სანმისს იცავდა და იგი აღიარებს კრეონთან: „მხოლოდ ძრწოლვით ვუნოდებ მას ჩემს ცოლს“ („მედეა“ I, 475). თავად გრილპარცერის

სიტყვებით, ტრილოგიის პირველ ორ პიესაში იგი მიზნად ისახავდა ეს პიესები გაეხადა „ისეთი ბარბაროსული და რომანტიკული... რამდენადაც შესაძლებელი იყო, ზუსტად კოლხეთსა და საბერძნეთს შორის სხვაობაზე ხაზის გასასმელად, განსხვავებაზე, რომელზედაც ყველაფერი დანარჩენი დადის“. და კვლავ ავტორის სიტყვები: „რომანტიზმისა და კლასიციზმის შერევისას მე ბრმად კი არ ვბაძვდი შექსპირს, არამედ ჩემს ხელთ იყო კოლხეთსა და საბერძნეთს შორის განსხვავება, რომელიც ამ ნაწარმოებში ტრაგიკოსის მთავარი სათქმელი გახლავთ“ (ზაუერი ... 1909-1948, Abt. I, Bd. 16).

სწორედ ამ კონტრასტის შექმნას ემსახურება ისიც, რომ გრილპარცერი იყენებს თავისუფალ ლექსს, როდესაც მოქმედება კოლხეთში ხდება და იამბს, როდესაც ამბავი საბერძნეთში ვითარდება, მსგავსად იმის, როგორადაც განსხვავებულად ლაპარაკობენ ამ ორ ქვეყანაში.

იმის მაგალითს, თუ რას ნიშნავდა გრილპარცერისთვის „რომანტიკულობა“ პიესა „არგონავტების“ ფინალური სცენის აღწერა გვიჩვენებს. იასონი და მედეა გამოქვაბულში დგანან, უკან კლდეში დიდი კარიბჭეა. როცა ბერძენი გმირი მას მახვილს დასცემს, კარიბჭე იღება და გამოჩნდება შიდა ვინრო ხვრელი, რომელიც იშვიათად არის განათებული. კიდევ უფრო სიღრმეში ჩანს ხე და მასზე მბრწყინავი ოქროს სანმისი ჰკიდია. ხესა და სანმისს ეხვევა გველი, რომელიც კარიბჭის გაღების დროს სიმწვანეში ჩაფლულ სხეულს წამოწევს და წინ იყურება. ველის მიხედვით, მთელი ეს ეპიზოდი, ანუ იასონის მიერ სანმისის მოტაცება მხოლოდ საკუთრივ მოქმედებისთვის არაა მნიშვნელოვანი. მას სხვა დატვირთვაც აქვს. იგი წარმოგვიდგენს იმ შიშს, იმ ჰორორს, რომელსაც ყველა ბერძენი გრძნობდა ბარბაროსული მაგიის მიმართ. გველის მზერამ კი წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა იასონზე და ყოველთვის ახსენებდა თავისი მუქთვალეობა ცოლის ბარბაროსობას (ველსი 1968: 50).

რომანტიზმის ესთეტიკასთან გრილპარცერის მიმართებას უკავშირდება „ოქროს სანმისი“ პერსონაჟების წარმოდგენის ანალიზიც. გრილპარცერის მიერ ტრილოგიის მოქმედი გმირების ინსტინქტების, გრძნობების წინა პლანზე წამოწევა გონიერების საპირისპიროდ, მათ სულში მიმდინარე ბრძოლის დახატვა, პერსონაჟების მიერ საკუთარი თავის ბედისწერის მსხვერპლად მოაზრება და ა.შ. ეხმიანება რომანტიკოსთა ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებებს. ზემოთ ჩამოთვლილი სწორედ რომ რომანტიკოსი მწერლების სახასიათო ხერხებია თავიანთი გმირების სახეების გამოძერწვისას. თუმცა ეს საკმაოდ ვრცელი საკითხია და საგანგებო დამუშავებას მოითხოვს.

ჩვენ შევეცადეთ გრილპარცერის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებათა ჩრილში განგვეხილა ტრილოგია „ოქროს სანმისი“. კერძოდ, შევისწავლეთ რამდენად დეტერმინირებული თუ თავისუფალი იყო ამ პიესის პერსონაჟთა მოქმედება, მათი ნება, რა ფუნქცია ჰქონდა ოქროს სანმისს – იყო ის ბედისწერის ხატი თუ მას სხვა სიმბოლური დატვირთვა გააჩნდა. განვიხილეთ ასევე პიესის ძირითადი თემა – ელინისა და ბარბაროსის დაპირისპირება, რომელსაც თავად გრილპარცერი, მისივე განაცხადით, კლასიციზმისა და რომანტიზმის ურთიერმიმართების გამომხატველად მოიაზრებდა. კვლევამ ცხადყო, რომ ზემოჩამოთვლილი პრობლემების გააზრებისას მწერალი ამკარად ახლო მიმართებას ავლენდა რომანტიკოსთა მსოფლხედვასთან და ესთეტიკურ მრწამსთან. ამგვარი ანალიზი, თავის მხრივ, საგულისხმო წვლილს შეიტანს რომანტიზმის მსოფლალქმის ჩრილში არგონავტიკის მითოსოს ინტერპრეტაციის შესწავლის საქმეში.

#### **დამონეებანი:**

**ბანე 1992:** Bandet, J. “Mythologie et Ehedrama dans Das golden Vließ”. *Etudes Germaniques*, vol. 47.1: avril-juin 1992: 191-200

**ბერიგერი 1928:** Beriger, L. Grillparzers Persönlichkeit in seinem Werk, Zürich/Leipzig: 1928.

**ეპრპარდი 1910:** Ehrhard, A. Franz Grillparzer: Sein Leben und seine Werke. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1910

**ველსი 1968:** Wells, G. The Plays of Grillparzer, Oxford: 1968

**ვილიამსონი 1910:** Williamson, E. Grillparzer's Attitude towards Romantism. Chicago: Chicago Press, 1910

**ზაიდლერი 1970:** Seidler, H. Studien zu Grillparzers und Stifter. Böhlau: 1970

**ზაუერი 1887, I:** Sauer, A. hrsg. Grillparzers sämtliche Werke. Vierte Ausgabe in sechzehn Bänden. Stuttgart, Cotta: 1887

**ზაუერი 1892, XV:** Sauer, A. hrsg. Grillparzers sämtliche Werke. Fünfte Ausgabe in zwanzig Bänden. Bd. XV

**ზაუერი ... 1909-1948:** Backmann Sauer, A., Backmann, R. hrsg. Sämtliche Werke. Historisch-kritische 1909-1948: Abt. I, Bd.3 Gesamtausgabe. Im Auftrag der Stadt Wien hrsg. von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann, 42 Bd., Abt. I, Bd. 3. Wien: 1909-1948.

**იეტსი 1972:** Yates, W. A Critical Introduction. Cambridge: 1972

**კაუფმანი 1936:** Kaufmann, F. W. “Grillparzer's Relation to Classical Idealism”. *Modern Language Notes*. vol. 51, 6 (1936): 359-363

**ლესი 1913:** Lesch, H. “Der tragische Gehalt in Grillparzers Drama: “Das goldene Vlies”. Jahrbuch Der Grillparzer. Glossy, K. hrsg. Wien: Carl Konegen, 1913

**მაკინისი 1980:** McInnes, E. „Psychological Insight and Moral Awareness in Grillparzer's „Das goldene Vliess“. *MLR* 75 (1980): 575-582

**მუნში 1931:** Münsch, I. Die Tragik in Drama und Persönlichkeit Franz Grillparzers. Berlin: 1931

**რაიპი 1894:** Reich, E. Grillparzers Dramen, Dresden: Kessinger Publishing, 1894

**რაიპი 1909:** Reich, E. Grillparzers Dramen, Dresden: 1909

**როი 1978:** Roe, I. *Grillparzer's Adoption and Adaptation of the Philosophy and Vocabulary of Weimar Classicism*, PhD. Diss. Durham University, 1978

**შაუმი 1964:** Schaum, K. Gesetz und Verwandlung in Grillparzers „Goldenem Vließ“, *DVjs.* 8 (1964): 388–423.

**შტაინი 1955:** Stein, G. The Inspiration Motif in the Works of Franz Grillparzer. The Hague: 1955

**შტიფელი 1959:** Stiefel R. Grillparzer “Goldenes Vließ”: ein dichterisches Bekenntnis, Bern: Francke, 1959

## **MAIA NINIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Moses and Aaron of the 19-th Ccentury Georgian Literature**

Textual investigation of Nikoloz Baratashvili’s early publications reveals a great number of printing mistakes, editorial and censorship interventions. This may be one of the reasons why his contemporaries could not recognize his great talent and only the next generation did. Akaki Tsereteli, describing emotional bonds between Nikoloz Baratashvili and Ilia Chavchavadze, compares them with Biblical Moses and Aaron. God told Moses: “he shall speak for you to the people; and he will be as a mouth for you”. This comparison points at different missions of Baratashvili and Chavchavadze.

**Key words:** textual scholarship, variant readings, neostemmatics, Nikoloz Baratashvili



## მანია ნინიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურის მოსე და აარონი

დიდი ხელოვანები გავლენას ახდენენ თანადროულ კულტურაზე და განსაზღვრავენ მის ვექტორებს, მაგრამ არა ყოველთვის. თუ შემოქმედი ამავე დროს პიროვნულადაც ძლიერი და ქარიზმატული არ არის, საზოგადოებაზე ასეთ ზემოქმედებას ვერ ახდენს. ნიკოლოზ ბარათაშვილის აღიარება მისი გარდაცვალების შემდეგ დაიწყო. 1852 წელს გიორგი ერისთავმა ახალდაარსებულ ჟურნალ „ცისკარში“ გამოაქვეყნა პოეტის ოთხი ლექსი (ბარათაშვილი 1852: 11-12) და დაურთო მისი ხსოვნისადმი მიძღვნილი საკუთარი ლექსი, რომელშიც ბარათაშვილს მიმართავს ასეთი სიტყვებით: „რაც მიგვეფარე, ცას შევცქერი, რა დღე ბნელდებას“, „ყოვლის კეთილით აღსავსეო“, „ობლად დაგვეყარე“ (ერისთავი 1852: 13) და სხვ. 1858 წელს განახლებულ „ცისკარში“ ივანე კერესელიძემ გამოაქვეყნა პოეტის სამი ლექსი (ბარათაშვილი 1858ა: 113-119) და პოემა „ბედი ქართლისა“ (ბარათაშვილი 1858ბ: 1-14), რომლებსაც დადებითი შეფასება მიეცა „ცისკრის“ ერთი წლის პროდუქციის მიმოხილვაში. ნიკოლოზ ბერძნიშვილი გაზეთ „Кавказ“-ში წერდა, ბარათაშვილის გამორჩეულ ნიჭსა და შესაძლებლობებზე და მას ბაირონის სკოლის მიმდევარს უწოდებდა (ბერძნიშვილი 1859: 230). მიუხედავად ამ ერთეული პუბლიკაციებისა და გამომხაურებებისა, დიდ რომანტიკოსს თავისი შესაფერი ადგილი ქართულ მწერლობაში მხოლოდ შემდგომმა თაობამ დაუმკვიდრა.

1864 წელს კირილე ლორთქიფანიძემ პეტერბურგში გამოსცა კრებული „ჩონგური“, რომელშიც სხვა პოეტების თხზულებებთან ერთად, დაბეჭდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოემა და 9 ლექსი: „ბედი ქართლისა“, „თუალები“, „მადლი შენს გამჩენს ლამაზო ქალო...“, „პეპელა“, „სული ობოლი“, „სულო ბოროტო...“ „ფიქრი მტკურის პირზე“ „ჩანგურს“, „ჩემს მერანს“ და „ჩვილი“ (ბარათაშვილი 1864: 25, 38, 47, 74, 75, 82, 104, 154, 155). აქვე იყო გამოქვეყნებული ილია ჭავჭავაძის 11 ლექსი და ნაწყვეტი პოემიდან „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“ (ჭავჭავაძე 1864: 24, 33, 35, 40, 68, 80, 82, 83, 96, 112, 119, 129). მომდევნო წელს სტატიაში „რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“ აკაკი წერეთელმა ამ კრებულის მთავარ ღირსებად სწორედ ამ ორი ავტორის – ბარათაშვილისა და ჭავჭავაძის თხზულებათა

გამოქვეყნება მიიჩნია. წერილში აკაკი იყენებს პუბლიცისტურ ხერხს, ჰიპოთეტური ოპონენტის სახელით ეკამათება საკუთარ თავს ილია ჭავჭავაძის ბარათაშვილის გვერდით დაყენების გამო და დაბეჯითებით პასუხობს, რომ ისინი ნამდვილად არიან ერთ ტახტზე ჯდომის ღირსნი, რადგან ერთნაირი დამსახურება აქვთ ჩვენი ლიტერატურის წინაშე. აკაკის აზრით, ერთის უმეორისოთ გაგება ძნელია, რადგან „ეგენი არიან მოსე და აარონი ჩვენის ლიტერატურისა“ (წერეთელი 1865: 6-21). შემდეგ განხილულია მათი ლექსები, გამოკვეთილია, რა აქვთ საერთო და ნაჩვენებია, რატომ უწოდა მათ მოსე და აარონი.

ბარათაშვილის „მერანის“ განხილვისას აკაკი განმარტავს, რა იგულისხმება იმ შავ ყორანში, რომელიც სულს უშფოთებდა პოეტს. ეს იყო ის უგუნური ყოფა, რომელშიც ჩაფლული იყო საქართველო. სწორედ ამას გაექცა პოეტი, ამან მიატოვებინა ტოლ-მეგობრები და დაანყებინა ფიქრი მომავალ თაობებზე, რომლებიც მის გაკვალულ გზას დაადგებოდნენ. ბარათაშვილს ვერავინ მიუხვდა, რა სტკიოდა, რა ანუხებდა. აკაკის თქმით, ეს ყველაფერი დიდხანს დარჩა ჩვენთვის დაფარულად და გაუგებრათ, მაგრამ „ამ სიკოტრის ჟამს გამოჩნდა ილია ჭავჭავაძე... შეუდგა ბარათაშვილის კვალს და, რადგანაც დროც ხელს უმართავდა, უფრო თამამათ, ტირილით დაუნყო ხალხს შეჩვილა: აი, რა უნდა ეთქო თქვენთვის ბარათაშვილსაო! აი რას მოასწავებდა და რას ნიშნავდა მისი კვნესაო“ (წერეთელი 1865: 16-17). აკაკის ეს წერილი, ბარათაშვილის სიდიადის აღიარებასთან ერთად, არის სამოციანელთა შემოქმედებითი პრინციპების დეკლარირება – ბულბულივით დამატკობელი, მაგრამ აზრს მოკლებული სტვენიდან „ჭკვიანი აზრების“ მხატვრულად გამოხატვაზე გადასვლა, რასაც, აკაკის აზრით, ჯერ კიდევ ბარათაშვილმა ჩაუყარა საფუძველი.

როგორც ვიცით, როდესაც ღმერთი მოსეს ღვთის სიტყვის საქად-აგებლად აგზავნიდა, იგი შეყოყმანდა, რადგან მეტყველება არ უვარგოდა („ჴმანუღილ და ენამძიმე ვარ მე“), მაგრამ უფალმა ანუგეშა, რომ აარონი დაეხმარებოდა („მისცნე მას სიტყუანი ჩემნი პირსა მისსა და მე აღვალო პირი შენი და პირი მისი და გასწაო თქუენ, რად ჰყოთ“ (გამოს. 4. 10-16). ამიტომ აარონს მოსეს „ბაგეებს“ უწოდებდნენ. აკაკიმ ბარათაშვილისა და ილიას შედარებით მოსესთან და აარონთან ორ ფაქტს გაუსვა ხაზი, რომ მათი მიზანი და სათქმელი ერთი იყო და რომ ბარათაშვილის ნააზრევის მკითხველამდე მიტანას ილიამ შეუნყო ხელი. რაში გამოიხატებოდა ეს ხელშეწყობა? დავინყოთ იმით, რომ ილიამ ავტოგრაფების ნაკითხვისთანავე უცებ იცნო და აღიარა ბარათაშვილი. როდის და როგორ მოხდა ეს?

კოხტა აფხაზის მოგონების მიხედვით, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ავტოგრაფული კრებულები ილია ჭავჭავაძემ ცარსკოე სელოში ეკატ-

ერინე ჭავჭავაძესთან სტუმრობისას ნახა და მისმა თხზულებებმა ისეთი დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე, რომ, მოგონების მიხედვით, იგი „მთელი კვირა ბოდავდა ბარათაშვილით“ (ლიტერატურული 1935: 564). ეს რვეულები, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში დაიკარგა, 1887 წელს კი ისინი პეტერბურგელი ბუკინისტისგან გამოისყიდა ექვთიმე თაყაიშვილმა და ამჟამად ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება. ერთში არის ლექსები, მეორეში კი პოემა „ბედი ქართლისა“. პავლე ინგოროყვას აზრით, ილიას ჩასვლა ცარსკოე სელოში უნდა მომხდარიყო 1858 წლის ზაფხულში, მაგრამ ცნობილ მეცნიერს მხედველობიდან გამორჩა ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი – კოხტა აფხაზი მოგონებაში ორჯერ იმეორებს, რომ ეკატერინესთან ცარსკოე სელოში ის და ილია პავლოვსკიდან ჩავიდნენ: „ქართველი სტუდენტობა პავლოვსკში ატარებდა დროს“, „ერთხელ პავლოვსკიდან ცარსკოე სელოში წავედით“ (ლიტერატურული 1935: 564-565). საქმე ის არის, რომ 1858 წლის ზაფხულში ილია არდადეგებს პეტერბურგთან მდებარე მეორე აგარაკზე – ტიარლევოში ატარებდა და იმ ზაფხულს დაწერილ ლექსებზე ყველგან ტიარლევოა მითითებული. 1859 წელს კი მწერალი ჯანმრთელობის პრობლემების გამო მთელს ზაფხულს საქართველოში იყო. შესაბამისად, ეკატერინე ჭავჭავაძესთან სტუმრობა ცალსახად უნდა მომხდარიყო 1860 და არა 1858 წლის ზაფხულში. თან ბარათაშვილისადმი მიძღვნილ პირველსავე ლექსს, რომლის დასრულებული ვარიანტიც 1860 წლის 19 ივლისით არის დათარიღებული, აშკარად ეტყობა, რომ ახალმიღებულ შთაბეჭდილებებზეა შექმნილი: „როს წარვიკითხე მისი ლექსები / ვერარა ვსთქვი რა განცვიფრებულმა!..“

ილიას მიერ თავის ლექსებზე მიწერილი თარიღებიდან და დაწერის ადგილებიდან დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ 1860 წლის 11 ივნისს იგი უკვე პავლოვსკში იყო. იხ. მინანერი ლექსზე „მწუხარება“. მაგრამ ეს არის დროის ზედა ზღვარი და ვერ გამოვრიცხავთ, რომ თვის პირველ რიცხვებშიც იქ ყოფილიყო. შესაბამისად, ბარათაშვილის კრებულების ნახვა მას ივნისის დასაწყისში თუ არა, 11 რიცხვისთვის მაინც შეეძლო. თუ გავითვალისწინებთ მის საოცარ აღფრთოვანებას და მაღალ მოქალაქეობრივ პასუხისმგებლობას, ვფიქრობთ, რომ აუცილებლად იზრუნებდა ბარათაშვილის მანამდე გამოუქვეყნებელი ლექსების, პირველ რიგში კი „მერანის“ პუბლიკაციაზე (ცნობილია, რომ კირილე ლორთქიფანიძეს მოგვიანებით სწორედ მან გაუგზავნა გამოსაქვეყნებლად ბარათაშვილის „დამქროლა ქარმან სასტიკმან“ და პირადი წერილები). მიუხედავად იმისა, რომ იმ კრებულში, რომელიც ილიამ ეკატერინე ჭავჭავაძესთან ნახა, ბარათაშვილის 21 ლექსი იყო, კოხტა აფხაზი როდესაც ილიას შთაბეჭდილებებზე წერს, მათგან სახ-

ელდებით გამოყოფს მხოლოდ „მერანს“ და პოემას „ბედი ქართლისა“. „მერანით“ ილიას აღფრთოვანება ბუნებრივია, რადგან იმ დროს იგი ჯერ არ იყო გამოქვეყნებული და ნაკითხული არ ექნებოდა, მაგრამ მკითხველს შეიძლება გაუკვირდეს, რატომ იყო ილიასათვის უცხო „ბედი ქართლისა“, რომელიც 1858 წლის „ცისკრის“ მე-9 ნომერში გამოქვეყნდა. ამის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი.

არის თუ არა უბრალო დამთხვევა, რომ ბარათაშვილის ლექსი სათაურით „ჩემს მერანს“ პირველად სწორედ 1860 წლის ივნისის „ცისკარში“ დაიბეჭდა. აქვს თუ არა ამ ფაქტს რაიმე კავშირი ამ ტექსტით ილიას აღფრთოვანებასთან ამავე თვის დასაწყისში? მას ხომ არ უზრუნია ლექსის გამოქვეყნებაზე? ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად პირველ რიგში უნდა გავარკვიოთ, შეიძლებოდა თუ არა, რომ ივნისის შუა რიცხვებამდე ეკატერინესეული რვეული ან მისგან გადმონერილი ასლი გამოგზავნილიყო რუსეთიდან საქართველოში და მოსწრებულყო „ცისკრის“ ივნისის ნომერში გამოქვეყნება. ჟურნალი ხშირად გამოდიოდა დაგვიანებით, მაგრამ ამ ნომერზე ცენზურის ნებართვად მითითებულია 1860 წლის 10 მაისი. ჩვენი მიზანია, გავარკვიოთ, არის თუ არა გამორიცხული, რომ ნომერს რომელიმე ლექსი მერე დამატებოდა. ამასთან დაკავშირებით გვაქვს ერთი საინტერესო მაგალითი. ილიას თარგმანის „ჩიტი“ იმ ვარიანტს, რომელიც ასევე ჟურნალ „ცისკარში“ დაიბეჭდა, ავტოგრაფში თარიღად აწერია 1856 წლის 17 ნოემბერი, „ცისკრის“ იმ ნომერს კი, სადაც ის დაიბეჭდა ცენზურის ნებართვის დროდ მითითებული აქვს 1856 წლის 12 სექტემბერი (ჭავჭავაძე 1857: 7). როგორც ვხედავთ, ისეთი შემთხვევები, როცა ჟურნალს ცენზურის ნებართვის გაცემის შემდეგაც ემატებოდა ტექსტები, სახეუა. ვერ ვიტყვით, ეს საცენზურო კომიტეტთან ცალკე შეთანხმების საფუძველზე ხდებოდა თუ მისთვის გვერდის ავლით, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება. შესაბამისად, თეორიულად არ არის გამორიცხული, რომ 1860 წლის ივნისის შუა რიცხვების შემდეგ საქართველოში გამოგზავნილი ტექსტი „ცისკრის“ ივნისისავე ნომერში მოხვედრილიყო.

რა თქმა უნდა, ეს მსჯელობა მხოლოდ ვარაუდის უფლებას გვაძლევს, მაგრამ ამ საკითხის გარკვევა უფრო სარწმუნოდაც შეიძლება თანამედროვე ნეოსტემატური მეთოდის გამოყენებით – ვარიანტულ სხვაობათა შედარებითი ანალიზით. ვგულისხმობთ „მერანის“ „ცისკრისეული“ პუბლიკაციის შედარებას ყველა ავტოგრაფულ წყაროსთან, ვარიანტების ანალიზს და გარკვევას, თუ რომელთან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს. ეს დასკვნა თავისთავად დაგვეხმარება იმის განსაზღვრაში ხელნაწერი კრებულების მფლობელთაგან რომელმა იზრუნა ამ ტექსტის გამოქვეყნებაზე. დღესდღეობით ჩვენამდე მოღწეულია და

საცავებში ინახება ნიკოლოზ ბარათაშვილის ხუთი ხელნაწერი რვეული: ბარბარე ერისთავის ( 1115), ბარბარე ვეზირიშვილის ( 2033), ეკატერინე ჭავჭავაძის ( 2516), მაიკო ორბელიანის ( 2701) და ალექსანდრე საგინაშვილისეული ( 2484).

„ცისკარში“ გამოქვეყნებული ლექსების შედარებამ ავტოგრაფულ წყაროებთან გამოავლინა ძალიან ბევრი ისეთი ნაკითხვა, რომელიც არცერთ ხელნაწერში არ გვხვდება. ცისკრის რედაქტორი – ივანე კერესელიძე ცნობილი რომ ყოფილიყო გამოსაცემი ტექსტებისადმი კორექტული დამოკიდებულებით, შეიძლებოდა ამის საფუძველზე გვეფიქრა, რომ თითოეული ტექსტის გამოქვეყნებისას მას ხელთ ჩვენთვის უცნობი წყაროები ჰქონდა, რომლებშიც სწორედ ისეთი ნაკითხვები იყო, როგორც „ცისკარში“ გამოქვეყნდა, მაგრამ ივანე კერესელიძე ცნობილი იყო სხვათა ტექსტებისადმი ზედმეტად თავისუფალი მიდგომით. მაგალითად, აკაკი წერეთელს ისე დაუმახინჯა რამდენიმე ტექსტი, რომ პოეტი კარგახანს აღარაფერს უგზავნიდა დასაბეჭდად. მას შეეძლო შეეცვალა არა მხოლოდ ორთოგრაფია და ლექსიკა, არამედ ლექსის იდეური მხარეც კი, მაგალითად, იმპერიის წინააღმდეგ მიმართული ტექსტი მის სადიდებლად ექცია. გავიხსენოთ, მაგალითად აკაკის ლექსები „ნავი“, „ქართლის სალამი“ და სხვ. შესაბამისად, მხოლოდ იმის საფუძველზე, რომ „ცისკრის“ მთელი რიგი ვარიანტული ნაკითხვები არცერთი წყაროსას არ ემთხვევა, ვერ ვიტყვით, რომ არსებობდა ასეთი ნაკითხვების შემცველი ჩვენთვის უცნობი ავტოგრაფები, მით უფრო, რომ ჩვენს ხელთ არსებული ხელნაწერების ნაირნაკითხვები უმრავლეს შემთხვევაში ერთმანეთის მსგავსია.

„ცისკრის“ ვარიანტულ ნაკითხვათა დიდი რაოდენობისა და მათ ავტენტურობასთან დაკავშირებით გაჩენილი ეჭვების გამო, „მერანის“ პუბლიკაციის შედარება ავტოგრაფებთან ვერ გამოკვეთდა, რომელი მათგანით შეიძლებოდა ესარგებლა „ცისკრის“ რედაქტორს. ამიტომ, ჩვეულებრივი ნეოსტემატური მეთოდისგან განსხვავებით შევიმუშავეთ კვლევის ახალი სტრატეგია ჯერ განვსაზღვრეთ, რით განსხვავდება ერთმანეთისგან ავტოგრაფები და უკვე შემდეგლა დავადგინეთ მათ შორის არსებული ნაირნაკითხვებიდან რომელი ავლენს სიახლოვეს „ცისკრის“ პუბლიკაციასთან. ეს გზა მიზნის მისაღწევად უფრო მოკლედ აღმოჩნდა და ეფექტურიც.

ტექსტი, რომელიც „ცისკარში“ დაიბეჭდა სათაურით „ჩემს მერანს“ შემორჩენილია ოთხი ავტოგრაფის სახით. იგი დაცულია ბარბარე ერისთავისეულ კრებულში სათაურით „თავგანწირული მხედარი“ და უსათაუროდ – ეკატერინე ჭავჭავაძისეულში, ბარბარე ვეზირიშვილისეულში და გრიგოლ ორბელიანისთვის გაგზავნილ პირად წერილში. ამ

ხელნაწერთა ერთმანეთთან შედარებამ გამოავლინა მათ შორის არსებული შემდეგი სხვაობები: გრიგოლისეულში, რომელიც უფრო ადრეული ჩანს, ერთგან „მფრინავო“ს ნაცვლად წერია „მერანო“, „ნუცა დამეცეს“ ნაცვლად „ნუ დამეცემის“, „ეს განწირული სულის კვეთება“-ს ნაცვლად კი „ჩემის სულისა ესე კვეთება“. ამ ვარიანტული ნაკითხვებიდან არცერთი არ ემთხვევა „ცისკრისეულს“. შესაბამისად, ცალსახად შეიძლება ითქვას, რომ პუბლიკაციას ეს წყარო არ დასდებია საფუძვლად.

როგორც გრიგოლის, ისე ბარბარე ერისთავისეულ კრებულში ერთგან არის სიტყვა „მუნ“ „იქ“-ის ნაცვლად და არც ეს ნაკითხვა ემთხვევა „ცისკრისეულს“. შესაბამისად, ბარბარე ერისთავისეული ავტოგრაფის წყარობაც გამოირიცხა. დაგვრჩა ორი ავტოგრაფი ბარბარე ვეზირიშვილისეული და ეკატერინე ჭავჭავაძისეული და, ამასთანავე, კიდევ ერთი ვარიანტული ნაკითხვა, რომელმაც ჩვენს საკვლევ საკითხს ნათელი მოჰფინა. ერთსა და იმავე ადგილას ვეზირიშვილისეულ ხელნაწერში იკითხება „სულის კუჭთება“, ეკატერინესეულში კი „სულის კვეთება“ და „ცისკრისეულს“ ემთხვევა ეს უკანასკნელი. პირიქით რომ ყოფილიყო, შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ უმარცვლო უჭ კერესელიძემ ჩასვა „ვე“-ს ნაცვლად, როგორც ეს არაერთგან გაუკეთებია (მხოლოდ „ბედი ქართლისას“ პუბლიკაციაში 52 ასეთი შემთხვევა გვაქვს), მაგრამ მნიშვნელოვანი სწორედ ის არის, რომ ლოგიკურად გამორიცხულია, „ცისკრის“ რედაქტორს ხელთ პოეტის დის – ბარბარე ბარათაშვილ-ვეზირიშვილისეული ხელნაწერი ჰქონოდა ვარიანტით „კუჭთება“ და ამ სიტყვის დაწერილობაში უჭ შეეცვალა „ვე“-თი. შესაბამისად, არსებობს დიდი ალბათობა იმისა, რომ 1860 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ ბარათაშვილის „მერანის“ პუბლიკაციაზე ეზრუნა ეკატერინე ჭავჭავაძეს და თუ ეს ასეა, ეს მოხდებოდა ილიას რჩევით. ვერც იმას გამოვრიცხავთ, რომ ილიას მონაწილეობა მიელო ლექსის გადაწერასა და გამოგზავნაშიც. შემდგომმა კვლევამ დაგვარწმუნა, რომ იგივე შეიძლება ითქვას სხვა ლექსებზეც. 1860 წლის ივნისიდან წლის ბოლომდე „ცისკრის“ ყოველ ნომერში იბეჭდებოდა ბარათაშვილის თითო ლექსი მინაწერით „თ. ნიკოლაოზ ბარათოვის ლექსებთაგან“ და მათ სტემატურ ანალიზს უმრავლეს შემთხვევაში ეკატერინე ჭავჭავაძისეულ კრებულთან მივყავართ.

რატომ გაიცნო და აღიარა ილია ჭავჭავაძემ ბარათაშვილი მხოლოდ ავტოგრაფული კრებულების ნაკითხვის შემდეგ, თუკი 1852 და 1858 წლებში „ცისკარში“ უკვე იყო გამოქვეყნებული მისი შვიდი ლექსი: „ბულბული ვარდზედ“, „ჩემი ლოცდა“, „ქალი“ („რად ჰყვედრი კაცსა...“), „...სულო ბოროტო“, „ლაშქრობა ქართველთა კავკასზე“, „გალობა სიტურფისა“ (შევიშრობ ცრემლსა...)“ და „ჩვილი“ და პოემა

„ბედი ქართლისა“? ილია გიმნაზიის წლებიდანვე უსაზღვროდ იყო დაინტერესებული ქართული ლიტერატურით, მუდამ ამ სფეროსთან დაკავშირებულ წრეებში ტრიალებდა და ლოგიკურად გამორიცხულია, რომ იმ დროს გამომავალ ერთადერთ ქართულენოვან ჟურნალში დაბეჭდილ მხატვრულ ნაწერებს არ გასცნობოდა. სხვა საკითხია, შეძლებდა თუ არა მკითხველი მხოლოდ ამ პუბლიკაციებით ბარათაშვილის პოეტური ნიჭისა და ნააზრევის შეფასებას. ამ საკითხის გასარკვევად ჩვენ დაწვრილებით შევისწავლეთ მწერლის ზემოხსენებული რვა ტექსტის „ცისკრისეული“ პუბლიკაციების ვარიანტული სხვაობები ამავე ტექსტების ავტორგრაფებთან შედარებით და შემდეგი სურათი მივიღეთ.

პოემიდან „ბედი ქართლისა“ ცენზურას სხვადასხვა ადგილებიდან ამოღებული აქვს 59 ტაეპი და მათ ნაცვლად ჩასმულია მრავალწერტილები. ეს არის ძირითადად სოლომონ მსაჯულის და მისი ცოლის – სოფიოს სიტყვები. თხზულებაში ნაშლილია ყოველგვარი პოლემიკის და მეფის გადაწყვეტილების სისწორეში დაეჭვების კვალი. ამის გამო ფაქტობრივად არ არსებობს სიუჟეტური კვანძი, დაკარგულია მთელი დრამატიზმი და იდეური ჩანაფიქრი. ორგან გაბმული ტექსტიდან პირდაპირ არის ამოღებული სიტყვა „თავისუფლება“, რაც აზრს დაუსრულებელს და გაუგებარს ხდის. გარდა ეროვნულ-პატრიოტულისა, ტექსტში ზოგიერთი ადგილი შეცვლილი ან ამოღებულია რელიგიური ცენზურის გამოც. მაგალითად, მრავალწერტილით არის ჩანაცვლებული ვრცელი ეპიზოდი, სადაც ავტორის გარკვეული უკმაყოფილება ჩანს იმ ფაქტთან დაკავშირებით, რომ ღვთის ნებით ერთი ადამიანი კამათლის გაგორებასავით მარტივად წყვეტს მთელი ერის ბედს და მის სიტყვას ემორჩილებიან ყველანი სულელნიც და ბრძენნიც. გარდა ამისა, როგორც ჩანს, ცენზურამ ან რედაქტორმა პოემის ფრაზის: „ჰოი, ღმერთო, ღმერთო, ამაზედ მეტად / ნულარ განჰსწირავ ქართველთა ტანჯვად“ აზრი, მცირედმორწმუნეობად ან მკრეხელობად მიიჩნიეს და შეცვალეს ასე: „ში ღმერთო! ვმადლობ შენს სამართალსა, / ჰგავს ღირსად შევხვდი ამა სასჯელსა“.

გარდა იმისა, რომ პოემიდან საცენზურო კომიტეტის, თუ ჟურნალის თვითცენზურის, მიზეზით ამოღებულია უმნიშვნელოვანესი ნაწილი, ამ თხზულებამიც და „ცისკარში“ დაბეჭდილ ბარათაშვილისეულ სხვა ლექსებშიც ბევრია რედაქტორის ჩარევით და ასოთამწყობის მიერ დაშვებული შეცდომით გამოწვეული ცვლილებებიც. ჩვენ ისინი კატეგორიულად დაყვავით.

**ცვლილებების სიტყვათა მართლწერაში:** ასოთშეერთება „ვე“-ს ნაცვლად ჩასმულია „უწ“, „ვე“-ს ნაცვლად – „უ“ და „ხ“-ს ნაცვლად – „ვ“, ზმნებიდან ამოღებულია მესამე ობიექტური პირის ნიშანი „ჰ“ და სხვ.

მთლიანობაში ბარათაშვილის 1852 და 1858 წლებში გამოქვეყნებულ 8 ტექსტში გვაქვს ასამდე ასეთი ცვლილება.

**ტექსტში შეტანილი ამა თუ იმ სახის ცვლილებით გამოწვეულია აზრის შეცვლა ან გაზუნდოვანება:** იმის გამო, რომ ტექსტში „ლაშქრობა ქართველთა კავკასზე“, ავტოგრაფებისაგან განსხვავებით, აღარ არის დაკონკრეტებული, რომელ ბრძოლას და მეზობლებს ეძღვნება იგი, ლექსის ბოლოს მორე პირისადმი მიმართვა – „გიკურთხებენ“, რომელშიც ამ ბრძოლის მონაწილეები და მეთაური იგულისხმებოდა გადატანილია პირველი პირის მრავლობითში და განზოგადებულია – „გიკურთხებენ“. ამავე ტექსტში სიტყვის „სომხითი“, რომელიც გულისხმობს საქართველოს გარკვეულ ტერიტორიას, ნაცვლად წერია „სომხეთი“, საქართველოს მოსაზღვრე ქვეყნის სახელი, რაც, ბუნებრივია, აზრს ცვლის. ლექსში „სულო ბოროტო“ და პოემაში „ბედი ქართლისა“ სიტყვის „მახვრალი“ (ნაღვლიანი) ნაცვლად წერია „მაშვრალი“ (დაღლილი). ლექსში „რად ჰყვედრი კაცსა“ ფრაზაში „გრძნობა, ესთ სანუკველი“, სადაც „ესთ“ ნიშნავს „ესრეთ“, „ესოდენ“, „ცისკარში“ წერია „ერთ“, რაც აზრს გაურკვეველს ხდის. ლექსში „გალობა სიტურფისა“ რადიკალურ აზრობრივ ცვლილებას იწვევს ფრაზის „ვით არ ვადიდო“ შეცვლა ნაკითხით „ვითარ ვადიდო“, ასევე „ნიჭი“-ს შეცვლა ამ სიტყვის მხოლობითის ფორმით – „ნიჭი“, რადგან საუბარია ღვთიურ ნიჭებზე – უფლის ტალანტებზე. ლექსში „ჩემს მერანს“ ტაეპში „მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა, ვამცნო გულისა მე საიდუმლო!“ ნაცვლად „გულისა“ წერია „სულისა“, რითაც სათქმელი სხვაგვარ ინტერპრეტაციას იღებს. აქვე სხვა ტაეპში „და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!“ სიტყვის „ჰუნე“ (ცხენი, რაში) ნაცვლად წერია „ლონე“, რაც არც კონტექსტს შეეფერება და აზრსაც აბსოლუტურად აზუნდოვანებს.

პოემაში „ბედი ქართლისა“ ქართლის იმჟამინდელ „ყოფაცხოვრება“-ზე საუბრისას ეს სიტყვა შეცვლილია „კეთილ ცხოვრებით“, მეფის „გულის ნადილზე“ საუბრისას ეს სიტყვა შეცვლილია „სულის ნადილით“. იქ, სადაც ნახსენებია რუსებთან „მტკიცე კავშირი – სარწმუნოება“, ავტოგრაფში ეს ორი სიტყვა ერთმანეთისგან ტირით არის გამოყოფილი, რაც მიუთითებს, რომ ეს კავშირი სწორედ სარწმუნოებასთან არის ასოცირებული, „ცისკარში“ კი ეს ორი სიტყვა ერთმანეთისგან მძიმით არის გამოყოფილი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ერთობის საფუძველი ცალკე მტკიცე კავშირია და ცალკე სარწმუნოება. ფრაზები, სადაც ავტორი ქართველებს მეორე პირში მიმართავს, „ცისკარში“ გადმოტანილია პირველი პირის მრავლობითში: გაქეთ ] გუაქ უს, გააგონებ ] გაგვაგონებ და სხვ.



ბარათაშვილის ზოგიერთ ავტოგრაფში, რომლებითაც ისარგებლა „ცისკრის“ რედაქციამ, ძახილის ნიშანს ვერტიკალური ხაზის ზედა ბოლო მარცხნივ აქვს ჩამოზრდილი, რის გამოც, ასოთამწყობებს, როგორც ჩანს, ლექსების „ჩემი ლოცვა“ და „სულო ბოროტო“ ბოლო ტაქტებში იგი კითხვის ნიშანი ეგონათ და ტექსტები ასე აანწყევს: „მაშა დუმილიც მიმითვალე შენდამი ლოცვად?“ „ვად მას, ვისაცა მოხვდეს ხელი შენი მსახვრალი?“ ლექსში „ბულბული ვარდზედ“ პუნქტუაციის შეცვლით აბსურდული რამ იკითხება: ფრაზაში „გალობა ჰყვეს ჰაერში, განაღვიძეს ბულბული“ ავტოგრაფებში მძიმე არის სიტყვის „ჰაერში“ შემდეგ, ცისკარში კი გადატანილია სიტყვის „ჰყვეს“ შემდეგ, რის შედეგადაც გამოდის ასე: „ჰაერში განაღვიძეს ბულბული“, თითქოს ბულბული მძინარე დაფრინავდა. პოემამი „ბედი ქართლისა“ ფრაზაში „ვით კაცსა ლიტონს“ სიტყვა „კაცსა“ შეცვლილია სიტყვით „ბატონს“, რითაც ფრაზა „ლიტონი კაცი“ დაკარგულია და აზრი გაბუნდოვანებულია. ერეკლე მეფეზე საუბრისას ფრაზაში „ქართველებისთვის ესთ თანამკვდარი“ ბოლო ორი სიტყვა შეცვლილია ასე – „ერთთანა მკვდარი“, რითაც აზრი დაკარგულია. ფრაზა „დუმილი ჰსუფევს“ შეცვლილია უაზრო ფრაზით „დუმილსა ჰხედავს“, იქ, სადაც საუბარია, რომ ალამაჰმად-ხანი ქალაქს დასჯერდა და „სხვით არ აღივსო მან სანყაული“, ბოლო სიტყვის ნაცვლად „ცისკარში“ „სასნაული“ წერია, რაც აზრის გაბუნდოვანებას იწვევს.

„ცისკრისეულ“ ზოგიერთ პუბლიკაციაში ხელნაწერის არასწორად ამოკითხვის თუ ტექსტის აწყობისას დაშვებული შეცდომის გამო გვხვდება არარსებული სიტყვები: ლექსში „სულო ბოროტო“ სიტყვის „მსახვრალი“ (მომჯადოებელი, მომსპობი, გამანადგურებელი) ნაცვლად წერია „მასვრალი“. ლექსში „ბულბული ვარდზედ“ ვარდთან დაკავშირებით „ფურცვნილის“ (ფურცელდაყრილის) ნაცვლად წერია „ფურცვნილი“, „შევფრფინვიდი“-ს (აღტაცებით ვუცქერდი) ნაცვლად – „შევფრვინვიდი“, ფრაზაში „მსტვინავი ლმობის ხმითა“ – „მსტვინვალობისა“, „მოუკვდას“ ნაცვლად – „მოუკოდა“, ფრაზაში „მივალალებენ (ხმამალალი დამიტვინებენ) სეავნი მყივარნი“ – „მივავალებენ“, ტაქტში „მეგობართა, ნათესავთ მოკლებული“ – „მოკლებული“ და ფრაზაში: „არ გიცვნი სოფელი მომღერალი!“ – „მომღერალი“. სხვადასხვა ადგილას „ნუ თუ“-ს ნაცვლად გვხვდება „თუ ნუ“ და „რად“-ის ნაცვლად – „რდა“. თუ კონტექსტის დახმარებით მკითხველი ხვდება, რომ ეს მექანიკური შეცდომებია, მათი უარყოფითი შედეგი შემოიფარგლება იმით, რომ ლექსის ამ ადგილის გასაგებად მკითხველს გარკვეული ძალისხმევა სჭირდება და იკარგება პოეზიის უშუალო ზემოქმედების ესთეტიკური ეფექტი, მაგრამ არ არის გამორიცხული მოვლენათა უფრო

რთული განვითარებაც. არა მხოლოდ მკითხველმა, სპეციალისტმაც კი შეიძლება იფიქროს, რომ არა არარსებულ, არამედ მისთვის უცნობ რალაც ახალ სიტყვასთან აქვს საქმე.

გავიხსენოთ ილია ჭავჭავაძის ლექსის – „მეც შავს თვალებს“ პუბლიკაცია ამავე „ცისკარში“. ავტოგრაფისეულ ფრაზაში „ვით ქარიშხალში აღმშფოთნი ზღვანი“, „აღმშფოთნის“ ნაცვლად წერია „ავ-ფთონი“ (ჭავჭავაძე 1859: 157) და დღემდე გრძელდება კამათი იმის შესახებ, არსებობდა თუ არა ასეთი სიტყვა და იგი ტექსტში ავტორის მიერ იქნა შეტანილი, თუ არა (კუსრაშვილი 1984: 106-118; ნულისკირი 1986: 132-145; მხარგრძელი 1987 კვაჭანტირაძე 1987; 203-211;). საყურადღებოა, რომ ლექსის ამავე, „ცისკრისეულ“ წყაროში სხვა პარადოქსული ნაკითხვებიცაა, მაგ. „განგინევს“ ნაცვლად „განგინვეს“ და „მისის ნაპერწკლით“ ნაცვლად „ძირის ნაპერწკლით“. „ავ-ფთონთან“ დაკავშირებით გამოთქმული სხვადასხვა მოსაზრებებიდან შედარებით მისაღებია ლექსის ამ ადგილას „ფრთონა“ (ლელვა, რხევა) სიტყვიდან წარმოებული რალაც ფორმის არსებობა, მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ, რომ იმდროინდელ ცისკარში ყოველი 10-დან ერთი სიტყვა მაინც შეცდომით ეწერა, რატომ ვართ დარწმუნებულები, რომ აქ, თუნდაც სიტყვა „ფრთონა“-დან წარმოებული ფორმა აუცილებლად „ავ-ფთონი“ იქნებოდა. „ცისკრის“ ლაფსუსების სტატისტიკა ბევრად უფრო მაღალია, ვიდრე ილია ჭავჭავაძის მიერ გამოგონებული იმ ახალი სიტყვებისა, რომლებიც ცხოვრებაში ერთზე მეტად არ გამოუყენებია. როცა გვაქვს ლექსის ამ ადგილის ავტოგრაფისეული ვარიანტი „აღმშფოთნი“, ვფიქრობთ, არავითარი აუცილებლობა არ არის, რომ აკადემიურ გამოცემაში ასეთი საეჭვო და საკამათო სიტყვა ჩავწეროთ მის ნაცვლად.

**ამა თუ იმ სახის ცვლილებით დარღვეულია ლექსის მხატვრული მხარე:** ფრაზაში „გარდაიარე კლდენი და ღრენი“ სიტყვიდან „გარდაიარე“ პირველი „რ“ ამოღებულია, რითაც სუსტდება ტაქტის ალიტერაცია. შეცვლილია ავტორისეული სარიტმო სიტყვები: „ვითა საკმეველს“ // „ჩემსა სალოცველს“ ჟურნალში შეცვლილია შემდეგნაირად: „ვითა საკმელსა“ // „ჩემს სალოცველსა“. ლექსში „ჩვილი“ სარიტმო სიტყვა „დაგხარის“ შეცვლილია სიტყვით „გიდარის“. ტაქტში „მირბის, მიმფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი“ სიტყვის „უკვლოდ“ ნაცვლად წერია „უკულოთა“, რითაც რიტმი ირღვევა – 14-ის ნაცვლად გვაქვს 15 მარცვალი. აქვე ფრაზაში „ცუდად ხომ მაინც არა ჩაივლის ეს განწირულის სულის კვეთება“ ნაწილაკის „არა“ ნაცვლად წერია „არ“, რითაც ასევე ირღვევა რიტმი – 20 მარცვლის ნაცვლად გვაქვს – 19. ფრაზაში „წყეულიმც იყოს დღე იგი, როს შენთა აღთქმათა“ პირველ

მუხლში გვაქვს მხოლოდ „წყეულმც დღე“, რის გამოც ტაეპში 14 მარცვლის ნაცვლად არის 8 და დარღვეულია რიტმი. ტაეპებში: „მხოლოდ კავშირი ესრეთთ(ა) სულთა ჰშობს სიყვარულსა“, „რომ(ე)ლით ნათლდება ყოვ(ე)ლი გრძნობა, გული და სული“ ორივეგან უნდა იყოს 14 მარცვალი, მაგრამ პირველში არის 15 და მეორეში – 16 (ფრჩხილებში ჩასმული ხმოვნები ზედმეტია). ფრაზაში „ხმა ნალარისა, ხმა ეს ბრძოლისა“ შინაგანი რითმა და რიტმი დარღვეულია იმით, რომ ბოლო ორი სიტყვა შეცვლილია შემდეგნაირად: „ესე ბრძოლის“ და სარიტმო სიტყვების „ბრძოლისა // ქართლისა“ ნაცვლად არის „ბრძოლის // ქართლის“. სარიტმო სიტყვებიდან „გულის-თქმას // სიტყვას“ პირველი ჩანაცვლებულია ფორმით „გულის-თქმათა“ და მოსაზღვრე რითმა დარღვეულია.

ყველა ეს ცვლილება მთლიანობაში რომ გავიაზროთ, არ გავიკვირდება, რომ ესოდენ შელახულ და შერყვნილ ტექსტებს ისეთი დიდი შთაბეჭდილება ვერ მოეხდინა მკითხველზე, როგორსაც ბარათაშვილი იმსახურებდა. საზოგადოების მხრიდან ბარათაშვილის შემოქმედების აღქმისთვის საჭირო მზაობის ნაკლებობასთან ერთად, ვფიქრობთ, პუბლიკაციათა ამ ხარვეზებმაც განაპირობა მისი აღიარების დაგვიანება. ჟურნალ „ცისკარს“ თავისი საგამომცემლო პოლიტიკა ჰქონდა, რომელსაც ილია ჭავჭავაძე ვერ შეცვლიდა, მაგრამ, როგორც კი მან საკუთარი ჟურნალი გამოსცა და მისმა თაობამ პოეზიის კრებულების შედგენა დაიწყო, მათ განსაკუთრებით გაამახვილეს ყურადღება ბარათაშვილის ტექსტების ზუსტად ისეთი სახით გამოქვეყნებაზე, როგორც ავტოგრაფებში იკითხებოდა. კირილე ლორთქიფანიძისთვის გაგზავნილ ბარათში ილია წერს: „გიგზავნი ბარათაშვილის წიგნებს. შენ იცი და შენმა რიგიანობამ, როგორც კარგად და შეუშლელად და შეუმცდარად დაჰბეჭდავ. მართლწერა და ნიშნების ხმარება სრულად და შეუმცდარად დედანისა არის და აგრეთვე უნდა დაიბეჭდოს. საკვირველია, რომ ჩვენგან გაკიცხულს ასოებს არც ნიკ. ბარათაშვილი ხმარობს მაგრე რიგად. ჰსჩანს, მაგ ასოებს არც ის ეწყობოდა. შესანიშნავია“ (ჭავჭავაძე 2012: 37).

გარდა იმისა, რომ ილიამ დაიწყო ზრუნვა ბარათაშვილის ტექსტების ავთენტური სახით პუბლიკაციაზე, მან სწორი ლიტერატურულ-კრიტიკული შეფასება მისცა მის შემოქმედებას. 1861 წელს თავის პირველსავე პუბლიცისტურ ნერილში „ორიოდე სიტყვა...“ ილიამ ბარათაშვილი რუსთველის, ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და გრიგოლ ორბელიანის გვერდით დააყენა. დაახლოებით ამავე პერიოდში ევროპეიზმთან ქართველი მწერლების მიმართებასთან დაკავშირებით რვეულში ჩაინიშნა შემდეგი აზრები: „დავით გურამიშვილი, რომელმაც ჰსცადა თითქმის პირველად, ზოგიერთგან რასაკვირველია, ევროპეიზმის შემოტანა ქართულ

ლექსის გამოთქმაში; ალექსანდრე ჭავჭავაძე, რომელიც უფრო ხშირად ცდილობდა მაც ვეროპეიზმის განვრცელებასა, მაგრამ მაგასაც აქვს ფიგურალი ლექსი; გრ. ორბელიანი, გამგრძელებელი ევროპეიზმისა; ნ. ბარათაშვილი, ბრწყინვალე წარმომადგენელი ევროპეიზმისა“ (ჭავჭავაძე 1991: 592). იმ ეტაპზე ქართული ლიტერატურის ვრცელი ანალიზის დაწერა ილიამ ველარ მოახერხა, მაგრამ გააგრძელა 1892 წელს „ივერიის“ რამდენიმე ნომერში უსათაუროდ გამოქვეყნებულ მეთაურებში, რომლებიც მწერლის თხზულებათა კრებულებში იბეჭდება სათაურით „წერილები ქართულ ლიტერატურაზე“. ამ ლიტერატურულ-კრიტიკული ნარკვევის ერთი თავი ნიკოლოზ ბარათაშვილს ეძღვნება.

მასში ილია განმარტავს, რომ ბარათაშვილის შემოქმედებაში, მისი თანამედროვე სხვა ქართველი პოეტებისაგან განსხვავებით, უფრო საყოველთაო, საკაცობრიო ტკივილებზეა საუბარი, ვიდრე პირადულზე, „მისი ვერმიწვდენა სურვილისა კაცობრიობის უღონობაა...“ მისი ტკივილები იმ აზრგაღვიძებული ადამიანის ტკივილებია, რომელსაც ჭეშმარიტების მაძიებელი გონება მოსვენებას არ აძლევს. ილია წერს: „...ეს სულისკვეთება განა ზოგადკაცობრიული არ არის? მაშ, არც ბაირონის დიდებული და ზარიანი ჭექა-ქუხილი ყოფილა ზოგადკაცობრიული? განა ერთობ მოუსვენარი ცხოვრება ადამიანისა, რომლის ეჭვით გალესილი ჭკუა დღემუდამ ტაძარს აშენებს რწმენისას და ისევ თავის ხელითვე აქცევს, იმაც სადგურს მყუდროებისას არ ითხოვს, რასაც ჩვენს პოეტი?“ „ნ. ბარათაშვილმა ჩვენს აზრს, ჩვენ გულთათქმას, ჩვენს ჭკუა-გონებას დიდი განი და სიღრმე მისცა კაცობრიობის წყურვილს ქართველიც თანამოზიარედ გაუხადა და კაცობრიულ წყურვილის მოსაკლავ წყაროს ქართველიც დაანაფა“ (ჭავჭავაძე 1991: 541-542).

როგორც ვხედავთ, აკაკი წერეთლის შეფასება ილია ჭავჭავაძისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის მისიასთან დაკავშირებით აბსოლუტურად ზუსტი იყო, მაგრამ კვლევამ კიდევ ერთ რამეში დაგვარწმუნა, რომ მწერლის თხზულებათა სწორად აღქმისა და ღირსეულად დაფასებისათვის უკიდურესად დიდი მნიშვნელობა აქვს მათ ავთენ-ტურ პუბლიკაციას.

## დამონებიანი:

**ბარათაშვილი 1852:** ბარათაშვილი ნ., *ლექსები*, „ცისკარი“, 1852, 4.

**ბარათაშვილი 1858 ა:** ბარათაშვილი ნ., *ლექსები*, „ცისკარი“, 1858, 2.

**ბარათაშვილი 1858 ბ:** ბარათაშვილი ნ., *ბედი ქართლისა*, „ცისკარი“, 1858, 9.

**ბარათაშვილი 1864:** ბარათაშვილი ნ., *ლექსები*, *ბედი ქართლისა*, „ჩონგური“, 1864.

**ბერძნიშვილი 1858:** Бердзенов Н., *Белый обзор 12 книжек* журнала `Заря» с января по декабрь 1858 г., “Кавказ”, 1859, #43.

**ერისთავი 1852:** ერისთავი გ., თ. ნიკოლოზ მელიტონის ძის ბარათოვის გარდაცვალებაზედ, „ცისკარი“, 1852, 4.

**კუსრაშვილი 1984:** კუსრაშვილი რ., ილიას პოეტურ თხზულებათა ტექსტების დასაზუსტებლად, „კრიტიკა“, 1984, 3.

**კვაჭანტირაძე 1987:** კვაჭანტირაძე თ., „ავ-ფთონი“ ანუ ავად მღელვარი, 1.

**ლიტერატურული 1935:** ლიტერატურული მემკვიდრეობა, ნ. 1, 1935.

**მხარგრძელი 1987:** მხარგრძელი ს., რას ნიშნავს ილიასეული „ავ-ფთონი“ ანუ ავად მღელვარი, „კრიტიკა“ 1987 1.

**ჭავჭავაძე 1857:** ჭავჭავაძე ი., ჩიტი, „ცისკარი“, 1857, 1.

**ჭავჭავაძე 1859:** ჭავჭავაძე ი., მეც შავს თვალებს, „ცისკარი“, 1859, 3.

**ჭავჭავაძე 1864:** ჭავჭავაძე ი., ლექსები, რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან, „ჩონგური“, 1864.

**ჭავჭავაძე 1991:** ჭავჭავაძე ი., თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად, ტ. 5, 1991.

**ჭავჭავაძე 2012:** ჭავჭავაძე ი., თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად, ტ. 17, 2012.

**ნერეთელი 1865:** ნერეთელი ა., რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ, „ცისკარი“, 1865, 9.

**წულეისკირი 1986:** წულეისკირი ნ., „ავ-ფთონი“ და „ანასუნი“, „კრიტიკა“, 1986, 5.

## TAMAR PAICHADZE

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### For the Reception of Romanticism in Georgian Symbolic Discourse

The Georgian symbolist school itself was informationally presented as a variation of European school and absolutely identical to it by means of essence. This must also be considered as the cause of accusations by totalitarian ideology to modernists: that they were absolutely identical and imitated each other. Even general overview shows that despite their identical ideological-methodological choice the Georgian symbolist group members still were different from each other by creative status.

It is a fact that we must look for the origins of those extraordinary features in Georgian classic literature; naturally, the question if Georgian modernists had an ancestor in Georgian national artistic environment takes us to romanticism... The Georgian symbolists' answer was ambiguous at that time and is the same today from literature critics.

**Key words:** Romanticism, Georgian symbolist, Nikoloz BarataSvili.

## თამარ პაიჭაძე

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### რომანტიზმის რეცეფციისათვის ქართულ სიმბოლისტურ დისკურსში

თანამედროვე კვლევებში არსებობს კითხვები იმის შესახებ, ჰქონდა თუ არა გავლენა რომანტიზმს, როგორც ლიტერატურულ მიმდინარეობას შემდგომი პერიოდის (ეტაპის) ხელოვნებაზე და რამდენად ფართო იყო ამ გავლენათა სივრცე. როგორც ცნობილია, კულტუროლოგიურ კვლევებში სიმბოლიზმი „ნეორომანტიზმადაც“ მოიხსენება. ამ შემთხვევაში მუშაობს მისი ისტორიული და მეთოდოლოგიური მიმართება ევროპული რომანტიკული სკოლების ტრადიციებთან. საფრანგეთსა და რუსეთში ე.წ. „პირველი თაობის სიმბოლისტების“ მხატვრული დისკურსი (ჟან მორეასი, მორის მეტერლინკი, სტეფანე მალარმე პოლ ვერლენი, ვიარისლავ ივანოვი ფეოდორ სოლოგუბი, ნიკოლოზ გუმილოვი, აფანასი ფეტი) ცალსახად გადიოდა რომანტიკულ და სიმბოლისტურ შეხედულებათა ზღვარზე. სიმბოლისტური წარმოსახვის მრავალმრიანი ბუნება და „ჩაუკეტავი მნიშვნელობანი“ დაფუძნებული მითოლოგიურ, რელიგიურ, ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ წარმოდგენებზე, ზერეალურობასა თუ არსით მიუღწევადობაზე, ამ გავლენისა თუ პარალელის გაცნობიერების საშუალებას ერთმნიშვნელოვნად იძლეოდა.

ამ თვალსაზრისით არც ქართული სიმბოლისტური სკოლა გამონაკლისი, იმდენად, რამდენადაც ის მოტივირებული იყო, როგორც ევროპულის ვარიაცია და არსითაც აბსოლუტურად იდენტური. აქედან უნდა ვეძებოთ ტოტალიტარული იდეოლოგიის მიერ მოდერნისტთა მიმართ არსებული ყბადაღებული ბრალდებების სათავეც: რომ ისინი იყვნენ აბსოლუტურად მსგავსნი და ერთმანეთის მიმბაძველნი. თუმცა, თუნდაც ზოგადი გადახედვით საცნაურია, რომ მიუხედავად მათი იდენტური მსოფლმხედველობრივ – მეთოდოლოგიური არჩევანისა,

ქართული სიმბოლისტური ჯგუფის წევრები შემოქმედებითი სტატუსით განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან.

ფაქტია, ამ არაორდინალურობის სათავე ქართულ კლასიკურ მწერლობაში რომ უნდა ვეძიოთ, კითხვას – ჰყავდათ თუ არა ქართველ მოდერნისტებს ნაციონალურ შემოქმედებით გარემოში წინაპარი, ბუნებრივია პირველყოფლისა რომანტიზმამდე მივყავართ... და აქ პასუხი არაერთგვაროვანი იყო მაშინაც, ქართველი სიმბოლისტებისაგან, და ასეთივეა დღესაც, სალიტერატურო კრიტიკისაგან.

თუმცა საქართველოში ეს დამოკიდებულება განსხვავებულია: იმდენად რამდენადაც სიმბოლიზმი არსით ქართული მოვლენა არ იყო და ქართული რომანტიკული სკოლისგანაც საუკუნოვანი დისტანცია აშორებდა, მათი კავშირი უფრო ისტორიული მეხსიერების დონეზე უნდა მოვიაზროთ. ქართველი სიმბოლისტები ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებით მსოფლმხედველობაში დასაყრდენს ნაკლებად აცნობიერებდნენ, აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას რომ ეს შემოქმედებითი პროცესი ფრიად იმპულსური და უკვალო აღმოჩნდა ქართული კულტურული შემეცნებისათვის.

ამ განცხადებათა კვალობაზე პროცესი უფრო ფართო და ანალიტიკურ მიმოხილვას საჭიერებს, მითუმეტეს რომ მისი ისტორიული ქრონოლოგია და ტენდენციები ლიტერატურის ისტორიის მაგისტრალურ ხაზს მიჰყვება და ჯერ კიდევ რომანტიზმის დამკვიდრებამდე ქართულ ლიტერატურაში/კულტურაში ჩამოყალიბებულ ცნობილ ტენდენციაზე მიუთითებს – ეს არის ქართული საზოგადოების ნაწილის სწრაფვა კათოლიკური ევროპისაკენ, რაც განპირობებული იყო პროტესტით იმდროინდელი სპარსოფილური პოლიტიკის და აქედან გამომდინარე, ქვეყნის მძიმე პოლიტიკური ვითარების წინააღმდეგ, აფართოვებდა დასავლური გავლენის არეალს და ქმნიდა ევროპულ კულტურასთან მეტი დაახლოების შესაძლებლობას. ამის ნათელი მაგალითია სულხან-საბა ორბელიანის მოგზაურობა ევროპაში და რუსეთში, მოსკოვში ცხოვრების პერიოდი; ასევე დავით გურამიშვილის ცხოვრების პრუსიული და უკრაინული ეტაპები. ამ ლიტერატორთა განსაკუთრებული როლი კავკასიური კულტურის ისტორიაში არაერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორით არის განსაზღვრული: მათ არა მხოლოდ დაიცვეს საკუთარი კულტუროლოგიური პრინციპები, არამედ, ხელი შეუწყვეს შემდგომი კულტურული ორიენტაციის ჩამოყალიბებას საკმაოდ რთულ და წინააღმდეგობრივ ეპოქაში; მოახდინეს რა ევროპეისტული აზროვნების რეკონსტრუქცია საქართველოში აღმოსავლური კულტურული მოდელისადმი განწყობილ ქართულ სააზროვნო და ლიტერატურულ სივრცეს შესთავაზეს ევროპული ნეოკლასიკური

კულტურის ტენდენციები; მათი მხატვრული ტექსტები იქცნენ არა მარტო კულტურულ-სამეცნიერო, გეოგრაფიულ, ისტორიოგრაფიულ და ლიტერატურულ-ჟანრულ გამოწვევად, არამედ – ინტელექტუალურ ორიენტირად მათივე თანამედროვე კულტურაში. მეტიც, მათ დასაბამი მისცეს ინტერკულტურული კომუნიკაციების ლიტერატურულ ტრადიციას საქართველოში და საფუძველი ჩაუყარეს უაღრესად საინტერესო და მრავალფეროვან ახალ შემოქმედებით ნარატივს, რომელმაც შემდგომ ეპოქებშიც ჰპოვა გამოხატულება, რაც ამ მწერალთა მიერ ორგანიზებული ლიტერატურული და სახელმწიფოებრივი პარადიგმის კონცეპტუალური და სტრატეგიული მნიშვნელობის მაჩვენებელია.

ამ ტენდენციათა ლოგიკური გაგრძელება იყო ის „ევროპული სხივი“, რომელიც ქართულ ლიტერატურაში დაფუძნებულ ახალ მეთოდოლოგიას შემოჰყვა, იგულისხმება XIX საუკუნის დასაწყისის რომანტიკული სკოლა, რომელსაც რამდენიმე მიმდევარი ჰყავდა და პოეტურ სახისმეტყველებაში იჩინა თავი. მისი მხატვრული ნიადაგი ნაციონალურ კლასიკურ მწერლობაში უნდა ვეძიოთ.

უნდა აღინიშნოს, რომსალიტერატურო კრიტიკაში არსებობს ასევე რეტროსპექტული და წარმოსახვითი ბმა რომანტიკული და სიმბოლისტური მწერლობის ისტორიიდან: ორივე მიმდინარეობისათვის მაცნედ თუ სიმბოლოდ იქცა გიმნაზისტთა გამოცემები, ხელნაწერი ჟურნალები: თბილისის გიმნაზიის მოწაფეთა მიერ გამოცემული „ტფილისის გიმნაზიის ყვავილი“ „ЦветокТифлисскойгимназии“ (1835) და საქართველოში სიმბოლისტური მოძრაობის წინაეტაპად სახელდებული ქუთაისელ გიმნაზისტთა ასევე ხელნაწერი გაზეთი „კოლხეთის ისრები“ („СтрелыКолхиды“). თუმცა სამეცნიერო რეგლამენტაციისა და მოვლნათა მსოფლმხედველობრივი იდენტურობის დასასაბუთებლად ეს ფაქტები არგუმენტები არ არის.

საქართველოში რომანტიზმს არაერთგვაროვნად აღიქვამდნენ თავად ქართველი სიმბოლისტები, ისინი თვლიდნენ რომ რომანტიზმმა ქართული პოეზია აღმოსავლურ ტკბილხმოვან ნირვანას „გამოარიდა“. თუმცა ეს პროცესი განსაკუთრებით პირველ ეტაპზე სპონტანური იყო, იმდენად რამდენადაც ქართული რომანტიკული სკოლის პირველი წარმომადგენლები ალექსანდრე ჭავჭავაძე და გრიგოლ ორბელიანი არ იყვნენ არსით რომანტიკოსები; მათი შემოქმედება ძირითადად წინაეტაპის ლიტერატურულ (აღმოსავლურ) მოდელზეა დაფუძნებული და რომანტიკული ტენდენციების მხოლოდ მატარებელია.

ცნობილი ფაქტია, ქართული რომანტიკული სკოლის ყველაზე რაფინირებული მხატვრული დისკურსი ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში იკვეთება, მაგრამ მისი ლიტერატურული მემკვიდრეო-



ბა იმ დროის საზოგადოებისათვის მხოლოდ ნაწილობრივ, ფრაგმენტულად იყო ცნობილი; ის ბიუროკრატიულ სამუშაოს ეწეოდა ქვეყნიდან მოშორებულ რეგიონში, სადაც მას, როგორც შემოქმედს არავინ იცნობდა და შემოქმედებითი შესაძლებლობების აღმავლობის ხანაში სრულიად ახალგაზრდა გარდაიცვალა... მისი შემოქმედების რეზონანსიც არ ყოფილა ფართო, ის ლიტერატურულ ისტორიას და მეხსიერებას მოგვიანებით მეცხრამეტე საუკუნის ოთხმოციანი წლებიდან ილია ჭავჭავაძის ძალისხმევით დაუბრუნდა. აქედან გამომდინარე, მას როგორც გარკვეული, ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობის მწერალს თავისი პერიოდის ლიტერატურულ პროცესზე გავლენა ნაკლებად ექნებოდა.

ამითაიხსნება ქართველი სიმბოლისტების არაერთგვეროვანი დამოკიდებულება ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიისადმი, – მისი მხოლოდ ზოგიერთი ლექსი მიიღეს, ხოლო ზოგადად ქართული რომანტიზმის წარმომადგენელთაგან მხოლოდ ბარათაშვილს აღიარებდნენ.

„ქართული ლექსი ან პოეტი მიაღწევს მეოცე საუკუნის ნახევრამდის? „ბარათაშვილის “მერანი უკვე დაიღალა ორმოცდაათი წლის ჭენებით ახლა ის ბებერია, ტყავამხმარი“ – წერდა პაოლო იაშვილი (იაშვილი 1922).

ამგვარი პოზიცია ნაწილია იმ ცნობილი კრიტიკული ნაკადისა, რაც ზოგადად ქართული სიმბოლისური ორდენის წევრთა მიერ მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურული სახელებისა და სახეების შესახებ არსებობდა.

თუმცა ამ დამოკიდებულებათა კონტრარგუმენტები ისევედაისევე სიმბოლისტების შეხედულებებში ცნობიერდება ერთ-ერთი პირველი ვალერიან გაფრინდაშვილი იყო, რომელმაც ბარათაშვილის „მერანი“ ლიტერატურულ და მხატვრულ-მსოფლმხედველობით შედევრად აღიარა, „მერანი“ და არტურ რემბოს „მთვრალი ხომალდი“ ავტორმა ერთი კატეგორიის ლექსებად შერაცხა. „აქ დიონისი დღესასწაულობს თავის გამარჯვებას „სალ გონებაზე“ და შეუჩერებლად მიექანება ნირვანისკენ“ (ვ. გაფრინდაშვილი). ამ წერილით ავტორმა ნიკოლოზ ბარათაშვილი ევროპული ორიენტაციის, ინტელექტუალური მხატვრული ხელწერის ოსტატად წარმოუდგინა, რომელსაც თანამედროვე მხატვრულ დისკურსზე განსაკუთრებული გავლენა ჰქონდა. ვალერიან გაფრინდაშვილმა ნიკოლოზ ბარათაშვილს „ქართული პოეზიის ჰამლეტი“ უწოდა: „მისი ლექსები დანიის პრინცის მონოლოგებია და ის თვითონ ჰამლეტის ნიღაბში მღერის თავის ლექსებს და წარმოთქვამს სახელგანთქმულ „ყოფნა არყოფნას“ (ვ. გაფრინდაშვილი).

ავტორი ზოგადად ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკულ პოეზიას ევროპული ლიტერატურული სკოლებისა და პარადიგმების ჭრილში განიხილავს: „ლექსში „ღამე ყაბახზე“ ბარათაშვილმა შექმნა პოეზია დენდიზმისა და ვერლენის აჩრდილების“ (ვ. გაფრინდაშვილი). ვალერიან გაფრინდაშვილმა პოეტის მხატვრული სივრცის საზღვრები დაუახლოვა არა მხოლოდ მსოფლიო პოეზიას, არამედ ფერწერასაც, „პოეტი ვრუბელისებურ სერაფიმივით დგას მთანმინდაზე და იქიდან გადაჰყურებს თავის სიცოცხლეს. კიდევ ერთი ნუთი და იგი, როგორც ვრუბელის დემონი, გადავარდება ნაპრალში და დაიხრჩობა დაისის დამაბრმავებელ ალში“. „თუ ფრანგმა პოეტმა ლაფორგმა მიანდო თავისი გულის ჩივილები და საყვედურები პროვინციალურ მთვარეს, ბარათაშვილმა გაუზიარა თავისი ტანჯვა ერთ პირქუშ ვარსკვლავს, რომელიც დღემდე ანათებს ჩვენთვის და ინვის თავისი გაყინული სხივებით“. „არ არის სხვა დიალოგი უფრო საკვირველი თავისი ინტიმით, როგორც სიმბოლური დაიალოგი „მწირისა და სუმბულის“. ეს ორი ჭიანურის დუეტია, რომელნიც სტირიან წყლიადში და უპასუხებენ ერთმანეთს უფრო ნაზი ვედრებით, ვიდრე სიტყვები მეტერლინიკის დებისა“

„ასე ახდენს „გავლენას“ ბარათაშვილის „მერნის“ ჩვენეულ აღქმასა და ინტერპრეტაციაზე არტურ რემბოს „მთვრალი ხომალდი“. ორივე პოეტი წერდა ტრადიციისა და თანამედროვეობის საოცარი შეგრძნებით: ისინი წერდნენ არა მარტო როგორც თავიანთი დროის შვილები, არამედ იმ ძალისხმევით, როგორც ელიოტი იტყოდა, თითქოს მთელი ევროპული ლიტერატურა, ჰომეროსიდან და შემდგომ, ერთდროულად არსებობდა მათს წარმოსახვაში. მარადიულისა და დროებითის შერწყმა გამოარჩევს ორივე პოეტს არტურ რემბოს ლექსის ლირიკული გმირი „გაგიჟებული“ ხომალდია, რომელიც ოკეანეთა დაუსაზღვრავ სივრცეებში მიქრის, რათა თავი დააღწიოს ევროპის „შემოსაზღვრულ“ ნავსადგურებს“ (ვ. გაფრინდაშვილი).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ღვანლზე ხაზგასმით მიუთითებდა გალაკტიონ ტაბიძე ჯერ კიდევ 1919 წელს ესეში “ძვირფასი საფლავები”: „როდესაც იგი მთანმინდაზე ადიოდა – მისი სული ჰგავდა მთვარეს, რომელიც თანდათან ფითრდებოდა. იმან გაიარა თავისი მარტოობის გზა, გაიარა მოწყენილს, შელამებულ დროს, როდესაც ბედნიერებას სძინავდა და სცხოვრობდნენ მხოლოდ აჩრდილები, ჭოტები და ცოდვები. ბარათაშვილმა, როგორც ყველა ბუნებით დაბადებულმა მგოსნებმა, იმ თავითვე დაიმონა ფორმის სიძნელე, და გახდა ბატონი თავისი სტილისა, რომელსაც შემდეგ, დროთსვლასთან ერთად ასწორებდა და აშალაშინებდა“. (6) აქვე უნდა აღინიშნოს, ცნობილი ფაქტის შესახებ რომ ზოგადად ქართული ლიტერატურის კლასიკოსების მიმართ გალ-

აკტიონ ტაბიძეს კრიტიკული დამოკიდებულება არასდროს ჰქონია, ხოლო ნიკოლოზ ბარათაშვილი ქართული ნხატვრული შემეცნების ერთ მნიშვნელოვან წარმომადგენლად მიაჩნდა და მის გავლენას შემოქმედების ორივე (მოდერნისტულ და კლასიკურ) ეტაპზე განიცდიდა.

ამ მხრივ განსხვავებული ვითარებაა სიმბოლისტური ლიტერატურული სკოლის წევრთა ლიტერატურული მემკვიდრეობის ანალიზისას. სიმბოლისტების შემოქმედების ყველაზე აქტიურ ეტაპზე 1915-1925 წლებში ნიკოლოზ ბარათაშვილთან და სხვა ქართველ რომანტიკოსებთან მხატვრული თუ ფორმალური ნათესაობა ნაკლებად სახიერდება,

თუკი საქართველოში სიმბოლისტური მსოფლალქმის ლიტერატურულ პრეამბულაზე უნდა მივუთითოთ, უფრო მოკლე ქრონოლოგია ჩანს გასავლელი – სულ ორიოდე ათწლეული, ვაჟა-ფშაველას და ვასილ ბარნოვის შემოქმედებით ბიოგრაფიებთან მისაახლებლად, რადგან მოდერნისტული აზროვნების სილუეტები მათ შემოქმედებით დისკურსებში ცალსახად იკვეთება.

ამასთან ერთად, ინტერკულტურული გავლენანიც აშკარაა, ქართველი სიმბოლისტებისათვის მსოფლიო რომანტიკული სკოლების შემოქმედნი და მათი მხატვრული სახე-სიმბოლოები უფრო ახლობელი გახდა, რაც თუნდაც დუალისტური ფილოსოფიის ინტერპრეტაციაში, ტრანსცენდენტალიზმისა და სულიერი მოუწყობლობის კულტივაციის ქართულ თეორიებსა და ბოლოს სიმბოლური აზროვნების ერთ მთავარ მხატვრულ სახეში – ქალის მშვენიერების, სიყვარულის მსოფლალქმში ცნაურდება (მაგ. შექსპირის ოფელია, ბაირონის მერი, როდენის ოფელია).

სიმბოლისტების აზრით, XIX საუკუნეში. ევროპამუპრეცედენტო ტექნოლოგიურ პროგრესს მიაღწია, მეცნიერებამ ადამიანებს გარესამყაროს შეცნობის საშუალება მიანიჭა. თუმცა, აღმოჩნდა, რომ მსოფლიოს სამეცნიერო რეალობა ვერ ავსებდა იმ სულიერ და მენტალურ სიცარიელეს, რომელიც ადამიანთა შემეცნებაში არსებობდა. ზღვარდადებული, ზედაპირული პოზიტივისტური იდეები სამყაროზე დადასტურებულ იქნა მნიშვნელოვანი აღმოჩენებით, რამაც დაამსხვრია მატერიალისტური მოძღვრებანი, შეირყა რწმენა მექანიკის კანონების აბსოლუტურობის შესახებ. გადაისინჯა განსაზღვრული „ერთმნიშვნელოვანი კანონზომიერებანი“: სამყარო აღმოჩნდა არა მხოლოდ უცნობი, არამედ შეუცნობელი. შეცდომათა გაცნობიერება, არსებული ცოდნის უკმარისობის შეგრძნებამ, გამოიწვია ახალი გზების ძიებისა და შეუცნობლის შეცნობის სურვილი. ერთ ასეთი გზას – გზას შემოქმედებითი განდობისა – წარმოადგენდა რომანტიზმი, სამეცნიერო მსოფლმხედველობა დაფუძნდა ახალ ღირებულებებზე და აქედან

გამომდინარე, შემოქმედებითი ცნობიერება შესაძლებელია დამყარდეს ზეცნობიერ შეხედულებებზე, ახალ, სუფთა საწყისზე. „ღმერთში არის თავგამოდებული ნუხილი ადამიანზე, ღმერთში არის ტრაგიკული უკმარობა, რომელიც შეიცვება ადამიანის შობით“ – ნერდა ნიკოლოზ ბერდიევი (გ. ტაბიძე).

შესაბამისად, ქართველი სიმბოლისტებისათვის ახლობელი იყო რომანტიკული შეხედულებანი ფილოსოფიასა და ესთეტიკზე უძველესი (პლატონის) მსოფლმხედველობრივი ტრაქტატებიდან მოყოლებული – თანამედროვე სისტემებით გაგრძელებული (არტურ შოპენჰაუერის, ვლადიმერ სოლოვიოვის, ფრიდრიხ ნიცშეს, ანრი ბერგსონის შეხედულებათა კვალობაზე). სამყაროს შეცნობის ტრადიციულ იდეებს რომანტიზმმა შემოქმედებით პროცესში სამყაროს ჩამოყალიბების იდეა შეაგება.

ინდივიდუალიზმი ლიტერატურაში, შემოქმედებითი თავისუფლება, განდგომა წინასწარწავლი ფორმულირებებისაგან, მისწრაფება ყოველივე ახლისა და არაჩვეულებრივისადმი, უცნაურისადმიც კი... ის ასევე ნიშნავს იდეალიზმს, სოციალური მნიშვნელობის ფაქტებისადმი უყურადღებობას, ანტინატურალიზმს, მისწრაფებას ხორცი შეასხას მხოლოდ იმას, რაც არსებითი და მნიშვნელოვანია. “ – ნერდა რემი დე გურმონი (გურმონი 1913: 47).

სიმბოლიზმის წინარე პერიოდი დაკავშირებული იყო. კრიზისთან, რომელმაც ევროპას XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გადაუარა, ახლო წარსულის ღირებულებათა გადაფასება ვინრო მატერიალიზმისა და ნატურალიზმის წინააღმდეგ ბუნტითა და დიდი რელიგიურ თუ ფილოსოფიურ ძიებათა თავისუფლებით გამოიხატა.

XIX და XX საუკუნეთა გასაყარი აბსოლუტური ღირებულებების, უღრმესი მენტალური გარდასახვისა თუ შთაბეჭდილებებისძიების ხანად იქცა.ამ განცდებიდან გამომდინარე სიმბოლისტური მოძრაობა უმთავრეს მნიშვნელობას ანიჭებდა ურთიერთობის აღდგენის პრინციპს დანარჩენ სამყაროსთან, რაც რომანტიკული თეორიების შემოქმედებით გადამუშავებაში გამოიხატებოდა. სიმბოლისტური ესთეტიკა ღრმავდებოდა წარმოდგენებში „ზღვარსმიღმა სამყაროზე“, სიკვდილის მომხიბვლელობაზე (ოსკარ უაილდის „სალომეა“, ვალერი ბრიუსოვის „ცეცხლოვანი ანგელოზი“), სამყაროს დუალისტურ აღქმაზე (კენტავრი, ქალთევზა, ქალი-გველი) ორი სამყაროს არსებობის რეალობაზე, მათ ზღვარზე... ამგვარი ე.წ. „პარნასული“ ფსიქოლოგია“ და “გრძნობიერი ფორმები“ რომანტიკული მსოფლმხედველობიდან იმთავითვე იქცა სიმბოლისტური იდეების ინსპირაციად ხისტი მხატვრული კონვენციების წინააღმდეგ.

სიმბოლიზმს შეუძლია გაითავისოს სხვადასხვა ფორმები. როგორც ნესი, ეს არის ობიექტი, რომელიც წარმოადგენს „სხვას“, სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობით, რომელიც ღრმა და მნიშვნელოვანია.

ხაზი უნდა გავუსვათ, რომ სიმბოლო, როგორც მხატვრული ხერხი არ არის სიმბოლიზმის შემოტანილი ხელოვნებაში, მას ბევრად უფრო გრძელი ისტორია აქვს და პირიქით, მას დაეფუძნა სიმბოლიზმი რისი მაგალითებიც ლიტერატურაში არაერთგზის გვხვდება. სიმბოლოს პრინციპული განსხვავება მხატვრული სახიდან – მისი მრავალმნიშვნელოვნებაა. სიმბოლური სახის დეკოდირება შეუძლებელია განსჯაზე – ლოგიკაზე „მიძალებით“, ის ღრმაა და არ წარმოადგენს ცნების საბოლოო ინტერპრეტაციას.

„გაორება სიმბოლოში იწყება რომანტიული წარმოდგენებიდან ორსახოვნებაზე, ყოფიერების ორი სივრცის ურთიერთგადაკვეთაზე“ (ბელი 2011:78). მაგალითისათვის არაერთი ნიმუშის მოტანა შეიძლება რომანტიკული მწერლობიდან, სადაც ცალსახად შეიძლება გავაცნობიერთ სიმბოლისტური თვალთახედვაც.

შეიძლება ითქვას რომ, ჟაკის ცნობილი მონოლოგი უილიამ შექსპირის პიესიდან „თუ თქვენ ის მოგწონთ“, სიმბოლურ მნიშვნელობას ატარებს:

“მთელი მსოფლიო თეატრია

და იქ ყველანი მამაკაცებიცა და ქალებიც მსახიობები არიან;

ყოველ მათგანს გამოსვლისა და გასვლის დრო აქვს,

და ყოველი მათგანი არაერთ როლს თამაშობს “. (შექსპირი)

აღნიშნული სტროფები გასიმბოლურებაა ფაქტისა, რომ ქალი და მამაკაცი განსხვავებულ როლებს ასრულებენ ცხოვრებაში. “სცენა” აქ სიმბოლოა სამყაროსი, ხოლო მსახიობისა და მოთამაშისთვის – ყოფის ასპარეზი.

უილიამ ბლეიკი ლექსში: „აჰ მზესუმზირავ“ წერს:

“აჰ, მზესუმზირავ, დალილო დროით,

რომელიც აღიქვამ მზის ნაბიჯებს;

ვექებ მას შემდეგ, ტკბილ, ოქროს მხარეში,

სადაც, მგზავრი დაივანებს ... “ (ბლეიკი 1794)

ბლეიკის ამ მხატვრულ ნარატივში მზესუმზირა, აღქმულია, როგორც სიმბოლო ადამიანისა და “მზის” ურთიერთკავშირისა, თანაცხოვრებისა და სამარადისო კავშირისა.

სიმბოლური თვალსაზრისით განიხილება თითქმის ყოველი პერსონაჟი და მოვლენა ემილი ბრონტეს რომანში „ქარიშხლიანი უღელტეხილი“:

“ჩემი სიყვარული – როგორც ფოთლები ტყეში. მე კარგად ვიცი, დრო შეცვლის ჩემს შეყვარებულს, ისევე როგორც ცვლის ხეებს ზამთარი. ჩემი სიყვარული ჰგავს მარადიულ ქვებს, რომელიც წყაროა ნაკლებადშესამჩნევი, მაგრამ აუცილებელი აღფრთოვანებისა “ (ბრონტე 2013: 239).

სარა ტისდელი ლექსში „ველური კალები“ წერს:

“გაზაფხულზე შევეკითხე გვირილებს  
ნუთუ ეს სამყარო ტყუილია?  
ამ პატარა და ჭკვიანმა გვირილებმა  
ხომ ყველაფერი იციან...  
ახლა მინდვრები ყავისფერია და უნაყოფო,  
შემოდგომის მწარე ქარი ქრის  
და სულელმა კალებმა  
არაფერი იციან” (ტესდელი).

აქ „გაზაფხული“ და „გვირილები“ სიყმანვილის სიმბოლოებია, „უნაყოფობა“ და „ყავისფერი“ ახალგაზრდობიდან სიბერისაკენ სვლას მიანიშნებს. ხოლო „მწარე შემოდგომა“ სიკვდილის მოლოდინის სიმბოლური აღქმაა.

სიმბოლოს ფუნქცია ამგვარად იქნა განსაზღვრული სიმბოლიზმის თეორეტიკოსის ფიოდორ სოლოგუბის მიერ: „სიმბოლო – „ფანჯარაა უსასრულობაში. აზრობრივ ფორმაციათა ეს მოძრაობა და თამაში წარმოქმნის შეუცნობლობას, სიმბოლოს საიდუმლოს. თუ გამოსახულება გამოსახავს ერთგვაროვან მოვლენას, სიმბოლო იტევს მთელ რიგს მხატვრულ, ზოგჯერ ურთიერთსაწინააღმდეგო, სხვადასხვამიმართულებრივი ღირებულებებისას“ (14).

ამდენად, საფუძვლებრივად სიმბოლიზმი უერთდებოდა სამყაროს პლატონურ და ქრისტიანული კონცეფციებს, ამასთან ითავისებდა სამყაროს რომანტიული წარმოსახვის მეთოდებს და ატარებს რომანტიზმის გენეტიკური კოდს. „ბუნების სურათები, ადამიანის ქმედებანი, ჩვენი ცხოვრების ფენომენი და მოვლენები მნიშვნელოვანია სიმბოლისტური ხელოვნებისათვის, არა როგორც თავად ასეთი, არამედ როგორც მხოლოდ დაუკავშირებელი გამოხატულება პირველადი იდეისა, რომელიც მიუთითებს ჩვენთან საიდუმლო მსგავსებაზე“ – წერდა ჟან მორეასი. (15)

ამ რეალობათა გათვალისწინებით უნდა დავასკვნათ, სიმბოლისტები პატივს სცემდნენ, ითვალისწინებდნენ რომანტიკულ ხანას როგორც ახალი ლიტერატურის გზის დასაწყისს, ეს დამოკიდებულება თუ ტენდენცია ქართულ მწერლობაშიც იკვეთება, თუმცა ქართული

სიმბოლისტური სკოლა მსოფლმხედველობრივ და შემოქმედებით კავშირებს მსოფლიო (ევროპულ) რომანტიზმთან, მათ წარმომადგენლებთან და თეორიებთან უფრო ხედავდა.

### **დამონებიანი:**

**იაშვილი 1922:** იაშვილი პ. “პოეტი საქართველოში“. გაზ. “ბახტრიონი“. № 1 1922.

**გაფრინდაშვილი:** გაფრინდაშვილი ვ. “ბარათაშვილი” <https://burusi.wordpress.com/2011/05/28/baratashvili-2/>

**ტაბიძე:** ტაბიძე გ. „ძვირფასი სავლავები“ <http://www.galaktion.ge/?page=Article&year=1919&p=1&id=4050>

**ბერდიაევი 1984:** Бердяев Н. „*Философия творчества, культуры искусства*“. Т. 2. М.: Искусство, 1994.

**გურმონი 1913:** Гурмон Рю. «*Книга Масок*», Санкт-Петербург 1913.

**ბელი 2012:** Белый А. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Изд.: Республика, Москва 2012.

**შექსპირი:** Shakespeare, W. «As You Like It»: [http://lib.ru/SHAKESPEARE/ENGL/asyoulike\\_en.tx](http://lib.ru/SHAKESPEARE/ENGL/asyoulike_en.tx)

**ბლეიკი 1794:** BLAKE W. „Ah, Sun-flower“, <http://www.poetryfoundation.org/poem/172905>

**ბრონტე 2013:** ბრონტე ე. „ქარიშხლიანი უღელტეხილი“, თბილისი 2013. ციტირება: Bronte, E. «Wuthering Heights», Paperback, Fourth Edition, W. W. Norton & Company, 2002.

**ტესდეილი:** The Collected Poems of Sara Teasdale Published 1996 by Buccaneer Books. <http://allpoetry.com/Wild-Asters>

**სოლოგუბი 2002:** Сологуб. К. Осимболизме // СологубФ. К. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 2002.

**მორესი 1886:** «Le Symbolisme », in: Le Figaro, 18 septembre, 1886 <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm>

**NATIA SIKHARULIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **Trace of Nikoloz Baratashvili's Lyrics in Galaktion Tabidze's Neoromantic Texts**

Galaktion Tabidze's early works were linked with Nikoloz Baratashvili's lyrics at the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

The work analyzes Galaktion Tabidze's two verses ("Elegy" and "I remember") which are most often brought by researchers as samples of Baratashvili's influence on Galaktion.

Comparison of the verses of two poets, makes it clear that Galaktion's relation with N. Baratashvili's works goes beyond the bounds of direct influence and, despite the genetic connection, conceptually new interpretation of material is made by different poetic consciousness.

**Key words:** Galaktion Tabidze, Nikoloz Baratashvili.

### **ნათია სიხარულიძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკის კვალი გალაკტიონ ტაბიძის ნეორომანტიკულ ტექსტებში**

გალაკტიონ ტაბიძის ადრეული შემოქმედება მეოცე საუკუნის დასაწყისშივე დაუკავშირეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკას. პოეტის ლექსების პირველი წიგნისათვის (1914) წამძღვარებულ წერილში „სევდის მგოსანი“ ივანე გომართელი საგანგებოდ აღნიშნავდა, რომ გალაკტიონი „ბარათაშვილს გამოეხმაურა და თვისი მკვნესარე ხმები მსოფლიო სევდას შეუერთა“ (გომართელი 1914: XI).

აზრი ორი პოეტის შემოქმედებითი სიახლოვის თაობაზე გასული საუკუნის 10-იანი წლების არაერთ სხვა წერილშიცაა გამოთქმული, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ეს იყო საყოველთაოდ გაზიარებული შეხედულება, თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ზოგი ავტორი, მაგალითად, მიხეილ აბრამიშვილი, უფრო განსხვავებების პოვნასა და ახსნას ცდილობდა.



გალაკტიონის მიმართება ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიასთან დღემდე ინარჩუნებს აქტუალობას. ამ საკითხზე სხვადასხვა დროს წერდნენ სიმონ ხუნდაძე, აკაკი განერელია, შალვა რადიანი, ბესარიონ ჟღენტი, სერგი ჭილაია, რევაზ თვარაძე, აკაკი ხინთიბიძე და სხვები. საბოლოოდ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრდა თვალსაზრისი, რომ გალაკტიონ ტაბიძეზე ყველაზე დიდი გავლენა ნ. ბარათაშვილის პოეზიამ მოახდინა, ის იყო მისი შთაგონების წყარო (ჭილაია 1951: 45).

ნ. ბარათაშვილთან გ. ტაბიძის მიმართების საკითხი უშუალოდ უკავშირდება პოეტის ადრეული ლირიკის გააზრებისა და შეფასების პრობლემას.

არსებობს ორი, ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისი: ტრადიციული შეხედულებით, 1908-1914 წლები გალაკტიონისათვის ლიტერატურული შეგირდობის ხანაა (ასათიანი 1967: 111), მისი ლირიკა XIX საუკუნის პოეზიის ინერციას ექვემდებარება და სტილური სიჭრელითაა აღბეჭდილი (ჩხენკელი 1972: 13).

განსხვავებული თვალსაზრისის თანახმად, გალაკტიონის ადრეული ლირიკა პოეტის შემოქმედების განსაკუთრებული ეტაპია: თავისი პირველი ნიგნის მიხედვით გალაკტიონი გარკვეული მსოფლალქმისა და სტილის დასრულებული პოეტია (დოიაშვილი 1984: 77). შესაბამისად – 1908-1914 წლების შემოქმედება სათავეა, ბუნებრივი გზაა „არტისტული ყვავილებისკენ“ (დოიაშვილი 2004: 319).

უმეტესობა იმ მკვლევართაგან, ვინც გალაკტიონის შეგირდობაზე მსჯელობს, როგორც წესი, ცალკეული სტრიქონების დამოწმებით შემოიფარგლება – ახალგაზრდა პოეტის რომელიმე ფრაზის სიახლოვის აღმოჩენით წინარე ავტორთა შემოქმედებასთან. ასე მაგალითად, ცნობილი გალაკტიონოლოგი რევაზ თვარაძე იმონმებს ფრაზას გალაკტიონის ლექსიდან „ხოშილი“ („ეხლაც კი მხოლოდ ვარსკვლავებმა იციან ცაში/ ჩემი ფიქრები და წარსულის მწარე ზღაპარი...“) და აღნიშნავს, რომ ეს სტრიქონები პირდაპირი რემინისცენციაა ბარათაშვილის ფრაზისა „მხოლოდ ვარსკვლავთა თანამავალთა ვამცნო გულისა მე საიდუმლო“... ამ შეხმინების და ამგვარი შემთხვევების საფუძველზე კეთდება დასკვნა, რომ ეს მსგავსება გალაკტიონის შეგირდობას ცხადყოფს (თვარაძე 2001: 117).

ერთი, რომ რემინისცენცია გარკვეული ფუნქციის მხატვრული ხერხია და არა უბრალო დუბლირება, რის გამოც, მხოლოდ ამ ნიშნით შეგირდობის მტკიცებაა გაძნელებული; მეორეც: გასათვალისწინებელია, ბარათაშვილი, თავის მხრივ, რუსთაველს რომ ეყრდნობა:

„რა შეუღამდის, ვარსკვლავთა ამოსვლა ეამებოდის,  
მას ამსგავსებდის, ილხენდის, უჭვრეტდის, ეუბნებოდის...“  
(რუსთაველი 1991: 172)

საგულისხმოა გურამ ასათიანის მიგნებული პარალელი ბაირონთანაც:

“Со снежными горами он дружил,  
Со звездами и со всемирным духом  
Беседы вел! Старался он постичь,  
Участь, вникая, магию их тайны,  
Была ему открыта книга ночи...”  
(ასათიანი 1975: 209)

სრულიად ცხადია, რომ რუსთაველსა და ბაირონთან მსგავსება-სიახლოვის გამო ბარათაშვილის „მერანი“ შეგირდობის ნიმუშად არავის მიუჩნევია. ეს იმიტომ, რომ ერთია გენეტიკური კავშირი, მაგრამ გავლენა-შეგირდობაზე მსჯელობისათვის მთავარია ფუნქციური იდენტობის დადგენა.

„ხომლის“ შექმნისას გალაკტიონი, შესაძლოა, ამ სამი ტექსტიდან ნებისმიერთ იყო შთაგონებული, მაგრამ, ფიქრობთ, არსებითი ის არის, ვარსკვლავებთან საიდუმლოს განდობის/საუბრის პერიფერიული მოტივი პოეტმა თავისი ლექსის მთავარ თემად რომ აქცია.

თეიმურაზ დოიაშვილის გამოკვლევის – „გზა „არტისტული ყვავილებისკენ“ მეორე ნაწილი – „ტრადიცია და ნოვაცია“ ჩვენთვის საინტერესო საკითხს ეთმობა. მკვლევარი განიხილავს გ. ტაბიძის ადრეულ ნაწარმოებებს და საყურადღებო ახსნას უძებნის იმ მსგავსებას, რაც გალაკტიონის ამა თუ იმ ფრაზას წინამორბედ პოეტთა, მათ შორის ნ. ბარათაშვილის, ტექსტებთან აკავშირებს. კონკრეტული მაგალითების ანალიზის საფუძველზე იგი დაასკვნის: „საერთოდ, გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში თითქმის ყველა თემა ტრანსფორმირებულია ახალი ცნობიერების მიერ (ხაზი ჩემია – ნ. ს.) და ამ აზრით იგი ახალი შინაარსით აღბეჭდილი პოეზიაა (დოიაშვილი 2005: 492).

ჩვენს წერილში გაანალიზებულია გ. ტაბიძის ის ორი ნაწარმოები, რომლებსაც ნ. ბარათაშვილთან გალაკტიონის მიმართებაზე მსჯელობისას ყველაზე ხშირად იმონებენ, როგორც გავლენის ნიმუშებს, თუმცა, ფიქრობთ, ამ მხრივ ბევრი რამ არის ხელახლა გასააზრებელი და დასაზუსტებელი.

„ელეგია“ და „სულო ბოროტო“

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებულია თვალსაზრისი, რომ გალაკტიონ ტაბიძის „ელეგია“ (1914) ნიკოლოზ ბარა-

თაშვილის „სულო ბოროტოს“ გავლენით არის დაწერილი. ამ ფაქტზე ჯერ კიდევ 1914 წელს გაამახვილა ყურადღება ვ. ყიფიანმა, რომელმაც ჟურნალის „ცხოვრება და მეცნიერება“ ფურცლებზე აღნიშნა: „ტაბიძეს ნ. ბარათაშვილის გავლენა ეტყობაო“ და ნიმუშად ერთადერთი ლექსი – „ელეგია“ დაასახელა (ყიფიანი 1914: 11). მოგვიანებით შ. რადიანი წერდა: „ამ ორი ლექსის შინაარსი, სიტყვიერი მასალა და პოეტური განცდა თითქმის არაფრით განსხვავდება ერთმანეთისგან“ (რადიანი 1940: 92). უფრო კონკრეტულია აკაკი ხინთიბიძე, რომლის აზრით გალაკტიონთან ცხადად იგრძნობა „სულო ბოროტოს“ სტილისტური თავისებურებანი, მეტრი და რიტმი (ხინთიბიძე 1962: 4).

თუ ამ ნაწარმოებებს, როგორც ამტკიცებენ, აქვს ერთნაირი შინაარსი, პოეტური განცდა, სიტყვიერი მასალა, სტილისტური თავისებურებანი, მეტრი და რიტმი, მაშინ ჭაბუკ გალაკტიონს მართლაც ეპიგონური ლექსი დაუწერია.

ვცადოთ საკითხში გარკვევა ტექსტებზე კონკრეტული დაკვირვების, შედარებითი ანალიზის გზით.

გალაკტიონის „ელეგიის“ გაცნობისთანავე ნამდვილად რჩება შთაბეჭდილება, რომ იგი მჭიდროდაა დაკავშირებული ნ. ბარათაშვილის „სულო ბოროტოსთან“. ორივე პოეტი ბოროტ სანყის მიმართავს და ბრალდებაც მსგავსია: წინამორბედი „ყმანვილის ბრმა სარწმუნოების“, „სულის მშვიდობის“ მოკვდინებასა და გაქრობაში ადანაშაულებს ბოროტ სულს, შთამომავალი კი ბოროტ დროს „სიყმანვილის წრფელი სიამის“ დამსხვრევასა და „ყვავილოვანი“ ახალგაზრდობის მონამვლას აბრალებს.

„ელეგიაში“ არის ბარათაშვილის ლექსში დადასტურებული არქაული ლექსიკური ერთეულები: მარქვი, წარიღე. „სულო ბოროტოდან“ მომდინარეობს უმნიშვნელოვანესი შემფასებლობითი ეპითეტი ბოროტი („დროო ბოროტო“). ნ. ბარათაშვილის სხვა ლექსს („ფიქრნი მტკვრის პირას“) გვახსენებს შესიტყვება „ცისა დასავალს“. შესაძლებელი ჩანს საუბარი სალექსო საზომთა იგივეობაზეც, თუმცა ბარათაშვილის თოთხმეტმარცვლადი (5/4/5) გალაკტიონთან გრაფიკულად მოდერნიზებულია (9 და 5).

მსგავსებასთან ერთად საანალიზო ლექსებს შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებაცაა. უპირველესი და უმთავრესი განსხვავება პოეტურ განწყობილებაშია. „სულო ბოროტოს“ განსჯით-ზეანეულ ინტონაციას გალაკტიონის ელეგიაში ინტიმურ-ლირიკული ხმოვანება ენაცვლება, რაც ლექსის სათაურშივეა მინიშნებული. თავიდანვე აშკარაა, რომ მსგავსი ინტენციის, მაგრამ განსხვავებული სულიერი წყობის ორი შემოქმედი გვესაუბრება.

ხუთსტროფიანი „სულო ბოროტო“ მთლიანად მიმართვაზეა აგებული, ერთთემიანია და კომპოზიციურად მონოლითური. გალაკტიონთან მიმართვის ინტონაცია მხოლოდ ერთ მონაკვეთშია, მთლიანად ნაწარმოები კი ბუნების თემასაც იერთებს. „ელეგია“ ასე იწყება:

„წვიმის წვეთები დასცურავენ  
ფანჯრის მინებზე,  
ქარი ვედრებით კარებთან დგას: —  
„გამიღეთ კარი!“  
რა ადრე გაჰქრა გაზაფხულის  
მზიანი ჩრდილი,  
რა ადრე გაჰქრა ჩემი ყრმობა,  
ჩემი სიზმარი!“ (ტაბიძე 1966: 168)

ამგვარი დასაწყისი უცხოა ნ. ბარათაშვილის ლექსისათვის. აქ სრულიად განსხვავებული პოეტის მთრთოლვარე ხმა ისმის.

ამ ფონზე შემოდის „ელეგიაში“ „სულო ბოროტოსთან“ თანაზიარი ე.წ. მიმართვის პასაჟი, რომლის გამო ჭაბუკი გალაკტიონის ეპიგონობაზე საუბრობენ:

„დროო წყეულო, სად წარიღე  
ჩემი ფიქრები!  
დროო ბოროტო, სად დამარხე  
ოცნება წყნარი?  
მარქვი, ოჰ, გველო, რად დაგჭირდა,  
რომ მოგენამლა  
ყვავილოვანი სიყმაწვილე  
და ჩემი ქნარი?“ (ტაბიძე 1966: 169)

შეუძლებელია, ბარათაშვილისა და გალაკტიონის ლექსებს შორის არ დავინახოთ ლექსიკური, სტილისტური, ინტონაციური მსგავსება, მაგრამ, ამავე დროს, განსხვავებაც არსებობს. აქ იგულისხმება არა მარტო „ბოროტი სულის“ დაკონკრეტება „ბოროტ დროდ“ და მისი მეტაფორიზაცია გესლიანი, მაცდური გველის სახეში, რაც საერთოდ არაა „სულო ბოროტოში“, არამედ უმთავრესი – ერთმანეთისაგან განსხვავებული ორი პოეტური ცნობიერება. ბარათაშვილი, კლასიკური რომანტიზმის წარმომადგენელი, მიუხედავად უკიდურესი იმედგაცრუებისა, ბოლომდე არ კარგავს ბედისწერასთან დაპირისპირების პათოსს, უნივერსალურ მასშტაბს, გალაკტიონის ლექსიდან კი დამარცხებული, ყოფით რეალობასთან შერიგებული ლირიკული სუბიექტი

გვესაუბრება, რომელიც ელევგიური ხმოვანებით მოთქვამს ოცნებათა დამარხვაზე, მონამულ სიყმანვილესა და ქნარზე – პოეზიაზე.

მიმართვის პასაჟის შემდეგ გალაკტიონი „ელევგიაში“ კვლავ ბუნების სურათს უბრუნდება. ლირიკული პერსონაჟი თავისი განცდების ან-არეკლს ბუნებაში ხედავს, რაც ტიპური რომანტიკული თემაა: ცის დასავალთან მოლუშული ღრუბელთა ჯარი იშლება, ქვითინებს ზეცა, ცაცხვის ხეები და ქარი... ჩნდება მოგონებებითა და ღვინით თრობის სურვილი. ეპიკურული განწყობა ბარათაშვილის შემოქმედებისათვისაც არ არის უცხო, მაგრამ გალაკტიონი, რომანტიკოსი პოეტისაგან განსხვავებით, თრობაში შვებას კი არ ეძებს, პირიქით – მწუხარებაში დანთქმის, ჩალრმავების საშუალებას:

„ვსვამ განუნყვეტლად, ვსვამ რომ დავთვრე  
მოგონებებით,  
რომ მეც საზარლად ვიქვითინო  
და ვიქვითინო.“ (ტაბიძე 1966: 169)

„ელევგია“ ამ სტრიქონებით მთავრდება:

„სადაა ჩემი ყვავილები,  
სადაა რწმენა?  
ზეცავ სასტიკო, მიპასუხე,  
მითხარი რამე!“ (ტაბიძე 1966: 169)

გამქრალი რწმენის მოტივი ნ. ბარათაშვილიდან მომდინარეობს („რისთვის მომიკალ ყმანვილის ბრმა სარწმუნოება...“), მაგრამ ზეცისადმი – უფლისადმი, და არა მარტო ბოროტი სულისადმი, გამოთქმული საყვედური ახალი შტრიხია, რითაც „ელევგია“ კიდევ უფრო შორდება „სულო ბოროტოს“.

გ. ტაბიძის „ელევგია“, ვიმეორებთ, არაერთი ნიშნით უკავშირდება ნ. ბარათაშვილის ლექსს, მაგრამ მსგავსებაზე უფრო არსებითი ის ერთი შეხედვით მოუხელთებელი განსხვავებაა, რომელიც პოეტურ ცნობიერებათა დონეზე შეინიშნება. აქედან გამომდინარე, უფრო სამართლიანად მიგვაჩნია არა გენეტიკური სიახლოვის ხაზგასმა, გავლენასა და ეპიგონობაზე საუბარი, არამედ ახალი ცნობიერების მიერ ტრანსფორმირებული ნიშნების წინ წამოწევა.

გალაკტიონს „ელევგია“ სისტემატურად შეჰქონდა თავის ტომეულებსა და „რჩეულებში“, რაც, ჩვენი აზრით, იმაზე მიუთითებს, რომ პოეტს ეს ლექსი უბრალო მიბაძვად კი არა, ტრადიციის გაგრძელებად, დამოუკიდებელ ნაწარმოებად ესახებოდა.

„მახსოვს“ და „შემოლამება მთანმინდაზედ“

ნიკოლოზ ბარათაშვილის გავლენით დანერვილ ნაწარმოებად ითვლება აგრეთვე გალაკტიონის 1914 წლით დათარიღებული ლექსი „მახსოვს“, რომელსაც მკვლევრები (ა. განერელია, შ. რადიანი, ე. შუშანიანი) ტექსტების კონკრეტული შედარება-შეჯერების გარეშე მიიჩნევენ მიბაძვად ლექსისა „შემოლამება მთანმინდაზედ“.

გალაკტიონის ნაწარმოების ვარიანტების გაცნობა დოკუმენტურად გვიდასტურებს, რომ „მახსოვს“, მართლაც, „შემოლამებისაგან“ მიღებული შთაბეჭდილებით არის შექმნილი: 1914 წლის კრებულში ლექსს „მთანმინდაზე“ ჰქვია, ერთ-ერთ ავტოგრაფში კი – „შემოლამება მთანმინდაზე“. შეინიშნება შინაარსობრივი კავშირიც: ბარათაშვილის ლექსის ერთი სტროფი გარკვეული ცვლილებებით მეორდება გალაკტიონთან. შევადაროთ:

ბარათაშვილი:

„მახსოვს იგი დრო, საამო დრო, როს ნაღვლიანი,  
კლდევ ბუნდოვანო, შენს ბილიკად მიმოვიდოდი,  
და წყნარს საღამოს, ვით მეგობარს, შემოვეტროდი,  
რომ ჩემებრ იგიც იყო მწუხარ და სევდიანი!“

(ბარათაშვილი 1968: 88)

გალაკტიონი:

„მახსოვს: ჩემ შემშლელ მწუხარების ჟამს  
ჩემებრ მწუხარეს ვენწეოდი მთას  
და ღამე თავის სიღამაზეში  
შემომახვევდა მშობლიურ კალთას.“

(ტაბიძე 1966: 193)

აქ კვლავაც დაისმის კითხვა: საკმარისია გენეტიკური კავშირი მიმბაძველობაზე და, მით უფრო, ეპიგონობაზე სასაუბროდ?

გალაკტიონის ლექსი სიახლოვეს ამჟღავნებს არა მხოლოდ „შემოლამებასთან“, არამედ სხვა ავტორთა ტექსტებთანაც. მაგალითად, ლანდშაფტი, პეიზაჟი ამავე ლექსში ამგვარად არის ასახული:

„სევდიანი და დაფიქრებული  
ცის უდაბნოში სცურავდა მთვარე,  
სცურავდა მთვარე და თეთრი ნათლით  
ივერცხლებოდა გარს არემარე.“

თეთრი ზოლები შორი მთებისა  
იკარგებოდენ ცისა სიღრმეში  
და ხის ფოთლები ფერხულს უვლიდენ  
ნიავის ველურ სიხალისეში.“  
(ტაბიძე 1966: 193-194)

შენიშნულია, რომ ბუნების ეს სურათი ილია ჭავჭავაძის „ელეგიას-თან“ არის დაკავშირებული (ხინთიბიძე 1992: 47):

„მკრთალი ნათელი სავსე მთვარისა  
მშობელს ქვეყანას ზედ მოჰფენოდა  
და თეთრი ზოლი შორის მთებისა  
ლაჟვარდ სივრცეში დაინთქმებოდა.“  
(ჭავჭავაძე 1957: 30)

მსგავსების მიუხედავად, გავლენაზე საუბარი აქ დაუშვებელია, რადგან სრულიად განსხვავებულია ღამისადმი დამოკიდებულება – ილიას „ელეგიის“ ლირიკულ გმირს სულს უხუთავს დუმილი („არსაიღამ ხმა, არსით ძახილი“), გალაკტიონის პერსონაჟი კი, პირიქით, ცდილობს არ გაიგონოს „კაცთა გულიდან ნაფეთქი ხმოვა“, რადგან მისთვის „ღამის სახე“ ადამიანზე უფრო ახლობელია, მისი სმენა ციურ ძახილს უდარაჯებს:

„მე ღამის სახეს უფრო ვწვდებოდი,  
ვინემ კაცისას, როცა ნარნარი  
ცის უდაბნოში სცურავდა მთვარე,  
ციდან ძახილი მესმოდა წყნარი.“  
(ტაბიძე 1966: 193)

სრულიად ცხადია, რომ ტექსტობრივი მსგავსების მიუხედავად, პოზიციათა მკვეთრი სხვაობის გამო ამ შემთხვევაში გავლენაზე საუბარი არამართებულია. უფრო მეტიც, გალაკტიონი რომანტიკული მსოფლგანცდის სამზერიდან უპირისპირდება ილიას რეალისტურ თვალთახედვას, რაც ჭაბუკი პოეტის არსებაში მიმბაძველს კი არა, თამამ ოპოზიციონერს წარმოაჩენს.

გალაკტიონის ღამესთან მიმართების გამომხატველი სტრიქონები ბაირონის „მანფრედის“ ერთ ფრაგმენტს გვახსენებს:

“... The Night  
Hath been to me a more familiar face  
Than that of man...”

(ლამის სახე ჩემთვის უფრო ახლობელი იყო,  
ვიდრე კაცისა...). (ბაირონი 1983: 253)

საინტერესოა, რომ გალაკტიონის არქივში ინახება პოეტის მიერ ნა-  
თარგმნი „მანფრედის“ ფრაგმენტი:

კოლიზეში

მანფრედის მონოლოგი

ვარსკვლავნი თრთიან... მთვარე დასცურავს  
ნათელ-გაშლილი და მოკამკამე,  
მთები ბრწყინავენ... ვიშ ამ შვენებას...  
მიყვარს მე ეს მთა... მიყვარს ეს ღამე!  
მე ღამის სახეს უფრო მივსწვდები,  
ვინემ კაცისას, როცა ნარნარი  
ღამე ირთვება სიღამაზითა,  
მესმის სხვა ქვეყნის ძახილი წყნარი...  
(ტაბიძე 2005: 645)

გალაკტიონის „მახსოვს“ აშკარად ამ სტრიქონებით არის ინიცირე-  
ბული, რასაც ადასტურებს ის, რომ ერთადერთ ავტოგრაფში (8688),  
რომელმაც ეს თარგმანი შემოინახა, ფრაგმენტი „მანფრედიდან“ და  
გალაკტიონის ლექსი ერთად არის წარმოდგენილი: ჯერ თარგმანი,  
ხოლო შემდეგ მისით შთაგონებული ორიგინალური ნაწარმოები. ამ  
სიახლოვით აიხსნება, თუ რატომ ენაცვლება ბარათაშვილისეულ შემო-  
ღამებას გალაკტიონთან ღამე.

და მაინც, როგორც არ უნდა იყოს გალაკტიონის ლექსის შექმნის  
იმპულსები, მისი თავდაპირველი სათაურები („შემოღამება მთანმინდ-  
აზე“; „მთანმინდაზე“) ცხადყოფს ბარათაშვილის შედევრთან შეხმიან-  
ებას. რომანტიკულად განწყობილი გალაკტიონის ყურადღება „შემოლ-  
ამების“ შემდეგ სტრიქონებს უნდა მიეპყრო:

„ანცა რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან,  
მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან!

მე, შენსა მჭვრეტელს, მავინყდების საწუთროება,  
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს,  
ზენაართ სამყოფთ, რომ დაშთოს აქ ამოება...  
მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს!“  
(ბარათაშვილი 1968: 89)



იდეალურ სამყაროში გაღწევის სურვილი დომინანტური მოტივია გ. ტაბიძის ადრეული ლირიკისა (დოიაშვილი 2004: 324). სინამდვილით უკმაყოფილო გალაკტიონის ლირიკული პერსონაჟისათვის, ისე როგორც ბაირონის მანფრედისათვის, არსებობს „სხვა მხარე“, სხვა ქვეყანა, იდეალური, იდეალური, ოცნებისეული სამყარო:

„ნუ დაღონდები... არსებობს მხარე,  
სად თანაგრძნობაც არსებობს შენთვის,  
იქ დაუდგეარ, მეოცნებე სულს  
ბინა ექნება მუდამ, ყოველთვის...“  
(ტაბიძე 1966: 213)

ნიკოლოზ ბარათაშვილის „შემოღამების“ ლირიკულ გმირს ადამიანური ცნობიერების შეზღუდულობის გამო შეუძლებლად მიაჩნია „ზენაართ სამყოფში“ გაღწევა, გალაკტიონის „მახსოვს“ კი ოცნებით ხატავს ამ „ნარმტაცი მხარეს“, პოეზიის გრძნებით შექმნილ იდეალურ ქვეყანას:

„მეხატებოდა ნარმტაცი მხარე,  
რომლის არ არის ამ ქვეყნად ფასი,  
რომელს ამშვენებს მთვარის ნათელი  
და აფერადებს ვარსკვლავთ კისკასი.“  
(ტაბიძე 1966: 194)

ის, რაც არ ძალუძს დასაზღვრულ ცნობიერებას, შეუძლია ოცნებას, პოეზიას! – ეს არის ის კონცეპტუალური განსხვავება, რომელიც ორ ნაწარმოებს შორის შეინიშნება და რომელიც გალაკტიონის მიმბაძველობას გამოირიცხავს. ჭაბუკი პოეტი თითქოს საგანგებოდ, ალუზიის ხერხით მიგვანიშნებს „შემოღამების“ პრობლემატიკაზე, რათა წინ წამოსწიოს თავისი განსხვავებული ხედვა, ხედვა იმ ახალი ტიპის შემოქმედისა, ვინც იმედებს პოეზიაზე, ხელოვნებაზე ამყარებს.

ამრიგად, ვფიქრობთ, აშკარაა, რომ გალაკტიონის ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნაწარმოებებთან მიმართება სცილდება პირდაპირი გავლენის საზღვრებს და, გენეტიკური კავშირის მიუხედავად, საქმე გვაქვს განსხვავებული პოეტური ცნობიერების მიერ ნაცნობი მასალისა და თემების კონცეპტუალურად ახლებურ გააზრებასთან.

## დამონუმები:

**ასათიანი 1967:** ასათიანი გ. *გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა (სიმბოლისტური პერიოდი)*. თ. ცისკარი, 1967, № 8.

**ასათიანი 1975:** ასათიანი გ. *ნიკოლოზ ბარათაშვილი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, თბილისი: 975.

**ბარათაშვილი 1968:** ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

**გომართელი 1914:** გომართელი ი. „სევდის მგოსანი“. წიგნში: *გალაკტიონ ტაბიძე. ლექსები*. ქუთაისი: 1914.

**დოიაშვილი 1984:** დოიაშვილი თ. „გალაკტიონის პოეტიკის სათავეებთან (მეტრიკა, რითმა, სტროფიკა)“. კრებულში „ჭაშნიკი“. *ქართული ლექსთმცოდნეობის საკითხები*. თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1984.

**დოიაშვილი 2004:** დოიაშვილი თ. გზა „არტისტული ყვავილებისკენ“ (პირველი ნაწილი)“. *ლიტერატურული ძიებანი, XXV*. თბილისი: 2004.

**დოიაშვილი 2005:** დოიაშვილი თ. გზა „არტისტული ყვავილებისკენ“ (მეორე ნაწილი), *ლიტერატურული ძიებანი, XXVI*. თბილისი: 2005.

**თვარაძე 2001:** თვარაძე რ. *ლეგენდა გალაკტიონის ცხოვრებისა*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2001.

**რადიანი 1940:** რადიანი შ. *გალაკტიონ ტაბიძე*, თ. მნათობი, № 7, 1940.

**რუსთაველი 1991:** რუსთაველი შ. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: გამომცემლობა „ლაშარი“, 1991.

**ტაბიძე 1966:** ტაბიძე გ. *თხზულებანი* თორმეტ ტომად, ტომი I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

**ტაბიძე 2005:** ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად*, წიგნი მერვე. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატთანე“, 2005.

**ყიფიანი 1914:** ყიფიანი ვ. გ. *ტაბიძის ლექსები*. ქუთაისი, 1914. თ. ცხოვრება და მეცნიერება, 1, 1914.

**ჩხენკელი 1972:** ჩხენკელი თ. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

**ჭავჭავაძე 1957:** ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი*. „სახელმწიფო გამომცემლობა“, თბილისი: 1957

**ჭილაია 1951:** ჭილაია ს. *გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია*. თბილისი: „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1951.

**ხინთიბიძე 1992:** ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონი თუ ცისფერყანწილები*. თბილისი: გამომცემლობა „გულანი“, 1992.

**ხინთიბიძე 1962:** ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსის მშვენიება*, გ. 19 ნოემბერი, 1962.

**ბაირონი 1983:** Byron G. *The Complete Poetical Work of Lord Byron*. London: 1983.

**ANASTASIA STETSENKO**

*Ukraine, Kiev*

*Kyiv National Linguistic University*

## **Musical Code of Confession in French Romantic Novel**

The phenomenon of literary text's affiliation for music is the subject of extensive research within the framework of modern literary studies. Its explanation, however, often begins with reflections on the particular esthetic nature of music art and ends with conclusion about the regularity of music interest revival in countries with certain aesthetic and philosophical projects. This optics on musico-literary discourse emergence has led to the idea of musicocentrism of some national literatures and, conversely, of the reduced musical identity of others. The provided research takes into account the general prospects for analyzing the relationship between literature and music, but at the same time it aims to review the causes of the intermedial dialogue emergence within a literary text, to supplement the methodological horizons of this issue. The study develops the reasons for French novel's affiliation to music not as much from the perspective of its cultural, aesthetic environment or national identity, as drawing on the peculiarities of its internal organization, in particular, intentionality and narrative modality.

**Key Words:** Confession, French novel, harmony, music, intermediality.

The research in the field of interaction between literature and music demands profound examination of the reasons, according to which a literary text experiences affinity for music on certain stages of the history of literature. As a rule, the examination of these reasons – both by literary and music scholars – starts by reflection over a privileged status of music among other arts and finishes by the conclusion about the correspondence between music as a unique, “pure art” to philosophical and aesthetical projects of the epoch when the musical interest was regained. Studying the dialogue between literature and music in their close relation to philosophy of the time it was produced in, however, has led some contemporary literary critics to the conclusion about musicocentrism of some literatures according to the criterion of their chronological and national affiliation. The example of German Romanticism is the most indicative in this context. On the one hand, the birth and the flush of Romantic ideas in Germany did strongly reinforce the development of German literature's musical paradigm and also shaped to a certain extent its famous “musical identity”. This idea is developed by a number of researchers who offer exhaustive characteristics for these issues (Matsenka

2014), (Mahov 2014). Nevertheless, the idea that aesthetical and philosophical discourse like that of Romanticism defines literature's affiliation for music is reductive for those literatures which were less influenced by Romantic worldview (in a certain extent this concerns French literature as will be shown in the next section). The provided study represents an attempt to review possible causes for literary text's affinity for music. The working hypothesis of the study, thus, becomes an idea that a text might demonstrate its musical identity not only due to its cultural environment, but also accordingly to its internal grounding. The poetical analysis of French Romantic novel – on examples of Alfred de Musset's "The Confession of a Child of the Century" and Benjamin Constant's "Adolphe" – proves that when character's story of Self emerges from a confessional intention, this makes the narrative strive for music.

In order to reveal the connections between two arts there firstly should be made several considerations about French Romanticism particular features. While Romantic Movement has already declared itself in Germany, the waves of the French Revolution somewhat delayed on French banks, which chronologically removed French Romanticism comparing to the German one and brought it additional semantics. First of all, the nature of French Romanticism is defined significantly by the fact it was formed upon the ruins of the failed revolution, absorbing its pain and despair. "Liberty, Equality, Fraternity" motto has seriously discredited itself – as a result, French Romanticism, which became a symptom of defeat, grew up in the literature as a metaphor for the "disease of the century". Therefore, Romantic Movement in France has not produced that idealistic, dreamy, phantasmagoric optics like the one peculiar of German culture. Accordingly, the attitude towards music of French Romantics does not always appeal to the German vision of this art as a unique language, an ideal conception of the world. In French Romantic literature there might be barely found the examples both of intentional musicalization of prose (on the contrary, these examples are so widely spread in E. Hofman's works) and of "explosive penetration of musical categories into literature sphere" (Matsenka 2017: 30). Nevertheless, an attentive look at the poetics of French novel allows noticing there is still an uncontested and not less sophisticated connection between French Romantic novel and music art. This becomes apparent when changing the angle of view for possible reasons for establishing a connection between literature and music. Ironically, French literature owes this connection to historical preconditions of Romanticism as well. The French Revolution gave birth not only to a metaphor for "disease of the century", but also it became the reason for the re-actualization of the topic of confession in French literature; the topic which formed the common line between two arts in the XIXth century.

The explanation of the reasons for confessional narrative affinity for music lies through understanding the nature of the confessional intention itself. It is not a desire simply to retell a story of Self that lies at the origins of confession narrative. While sticking to Christian sacrament, the essence of the confession

is the inner need of the subject to repent sins committed and to find reconciliation with God through a confessional word. Therefore, in Christian tradition, the sacrament of confession is also called the sacrament of reconciliation (Augustyne SJ 2017: 22), often compared with human's second birth or spiritual resurrection (Augustyne SJ 2017: 16). József Augustyne SJ, professor of Jesuit University of Philosophy and Education Ignatianum, the author of the book "Sacrament of Confession" emphasizes that the confessional commitment is always painful. The word of confession is necessarily accompanied by efforts that proceed from the depths of subject's Self (Augustyne SJ 2017: 50). Therefore, when character's story in a novel is born from such confessional intention – of the spiritual need to pour out one's story; moreover, to do it with the power of the shame which made the speaking subject keep silence ever before – the narration of such story cannot turn into some inert reproduction of facts. Confessional narrative acquires the rhythm of life events it describes, it regrets, it is ashamed of. That impulse which aspirates confession, it shapes not only the sense but also the form. Pauses, dynamic fluctuations, accents, various rhythmic patterns – within the coordinates of confession the form gets sometimes more prominent than the sense itself.

The reasons for actualizing of confession might be formulated differently, further elucidating its connection with music: confession starts when harmony is disturbed (it is indicative of the notion of harmony is common to the language both of confession and music). Harmony becomes the axis around which confessional word turns, to which it constantly gravitates. The need to regain it reveals the very path of narrative search, densifies the texture of the story. When pointing out that confession possesses immanent relation to music, I mean a particular type of connection between literary text and music. In S. Matsenka thought this is called "musicalization of prose" or "inscenization of music" that is "the reference to music by organization of literary text according to musical principles in "showing" modus, and formal structural analogies of musical forms" (Matsenka 2017: 27). In other words, the connection between music and literature within the boundaries of literary text marked by confessional intention, does not necessarily appear – according to G. Genette – at the level of "*histoire*" (content of narrative) but always at the level of "*recit*" (the discourse or narrative itself) (Genette 1983). However, in order to show precisely the correspondence between confession in French Romantic novel and music several considerations about the nature of Romantic confession should be made.

The confession of Romantic character does not always represent a model of full and sincere repentance. French novel can barely offer – in the metalanguage of music – a sample of clearly defined confessional melodic line. The causes of Romantic confession complexity are determined in many aspects by the aesthetics of the epoch and its noteworthy theme of ambivalent Romantic love. The fact that Romantic character's confession is bound to the theme of love is, in a sense, the greatest inconvenience during its study. Octave's and Adolphe's confessions are constantly marked by the same figures Roland Barthes assigns to a lover

subject in his “A Lover’s Discourse: Fragments” (Barthes 1978). In one of the scenes of “The Confession of a Child of the Century” Octave recalls his love letter to Eleanor – the one he had written being in love, long before even a thought of confessing. Strikingly, Octave includes this letter in his confession without any remarks, any comments or paraphrases, not changing the letter stylistically which could have confirmed his topical “author of confession” position, not a retrospective “lover’s” one. This creates an effect of equal functions establishment between love and confession dominants in his story. Like two musical voices – a smooth and careful melodic and a complex harmonic one – confessional and love dominants in character’s story become constantly intertwined. The interaction of those voices in Romantic text may be described by R. Ingarden’s words: “Sometimes a melody develops upon a complex harmonic base. The melody then weaves itself through a changing sound field, constructed harmonically, thus acquiring in its specific phases a number of dependent secondary colorings, designated by the simultaneous appearance of the melody’s certain phase and the harmonically organized sound environment” (Ingarden 1986: 86). By analogy with music, melodic confessional line in Romantic literary text acquires this “number of dependent secondary colorings”, which are designated by the topic of Romantic love (like melody in Romantic music is “designated by harmonically organized sound environment”). Tending to detalize this “harmonic environment” literature and music of Romanticism intersect in this task.

In order to demonstrate this, I will first appeal to musicologists Y. Holopov (Holopov 2005: 49) and R. Slonimskaya (Slonimskaya) for indicating some of the most common techniques of Romantic harmony development. These techniques are:

- wide keys (tonalities) interaction (by modulation, deviation and juxtaposition means);
- foliage of tonal suspense;
- expansion of tonality notion (the appearance of dissonant, inverse, floating keys etc);
- detalization of each separate harmonic sequence [Slonimskaya] or development of additional constructive harmony elements – ACE [Holopov];
- emphasizing of music writing coloristic functions.

The first technique to focus on is the technique of keys (tonalities) interaction. The use of this technique in music presupposes that “apart from main tonality within musical composition there also may be observed some additional, subordinated tonalities” (Dubovsky... 1965: 210). The contextualization of “tonality” term or “tonalities interaction technique” in the field of literary studies will be certainly conjugated – appealing to G. Genette – by certain “metaphorical extension” of these terms, ergo their “distortion” (Genette 1998: 377). This is a case of every term contextualized in another semiotic system, – confirms the author of the book dedicated to terms creation processes on the borderline of literature and music, S. Matsenka. (Matsenka 2017). Nevertheless, certain examples of musi-

cal terms contextualization – it should be admitted – demonstrate strict following of these terms original meaning. This is, for example, M. Bakhtin’s case of “polyphony” adaptation. S. Matsenka marks: “Obviously, M. Bakhtin realized the metaphorical nature of “polyphony” term. However, the analogy he creates is deeply thoughtful which is proved by following strict correspondence in defining each musical notion he uses for polyphony description” (Matsenka 2017: 34). A similar task of saving “strict correspondence in defining of each musical notion” in order to describe “tonality” category, gets more complicated compared to polyphony description. One of the main notions used to describe polyphony is a notion “voice” (poly-phony/ many-voices), commonly present both in literary and music studies. Meanwhile, in order to stay in strict boundaries of musical theory and not to deform term’s original meaning, the description of “tonality” category demands appealing to such notions as “tonic center”, “diatonic scale” “dominant”, “subdominant”, “accidentals” etc. In one word those notions which are not quite applicable or at least not yet referential in literary studies (which is though, most probably, a question of time).

Nevertheless, this category might be functional in literary analysis as well. When using “tonality” in “Problems of Dostoyevsky’s Poetics” (Bakhtin 1972) M. Bakhtin appeals to certain emotive plans of literary text rather than to its formal characteristics. His introduction of this term is semantically close to “intonation”, “atmosphere”, “mood” definitions. Developing this perspective Russian philosopher M. Uvarov relates “tonality” notion to “the sphere of author’s feelings and images” (Uvarov 1998: 193) as well. Obviously, the main tone of each tonality (its tonic center) in such case might be defined as the leading, stable “feeling” (sadness, joy, anger etc.) or “image” towards which the whole emotional plan of the message is subordinated (the tonality of the narrative). On the one hand, such “emotive” tonality connotations – rather psychological than linguistic ones – seem to be an abstract argument for transmitting “tonality” notion into literary studies. On the other hand, it might be argued that in musical theory itself the definition of tonality is also developed through terms displaying “mood” qualities. One of tonalities’ typologies for instance is introduced by the criterion of major and minor modes (simply, tonalities might be classified as merry and sad – also by “mood”). Following David Cope’s thought, for example, keys might be classified according to the degree of “consonance (relaxation) and dissonance (tension)” (Cope 1997: 12), which anyway leads to the idea of major and minor respectively and continues the above-mentioned “emotive” connotations perspective as well.

However, instead of sticking to the “feeling” notion it seems more relevant to appeal to R. Barthes’ “figures”, which are at the same time defined in emotive aspect (this is already reflected in the names of such figures as “tenderness” or “anxiety”, for example) and, what is not less important, are formally defined by R. Barthes in terms of narratology (the scientist specifies each figure in syntactic, semantic plans etc.). Therefore, marking that Octave and Adolphe’s Romantic

confession harmony is realized through key interaction technique, it is suggested that the narrative is subordinated in its different stages to different “tonic” rhetorical figures of speech, which define alternately character’s discourse (or discursive tonality). This statement will be revealed through the analysis of a scene from Alfred de Musset’s novel “The Confession of a Child of the Century”.

*I was lying on the sofa; I felt falling and being detached from me an evil hour of my past life, at each word that she spoke. I was looking at the star of love rise over my field, and it seemed to me that I was, as it were, a tree full of sap, that is throwing off to the wind its dry leaves so as to clothe itself with a new verdure. She sat at the piano, and told me that she was going to play for me an air by Stradella. I like sacred music above all, and this piece, which she had already sung for me, had to me seemed very beautiful.*

*“Well”, she said when she had finished, “you are very much deceived in it; the air is mine, and I have imposed upon you <...> I have told you that it was by Stradella to see what you would say of it<...>”.*

*What a monstrous machine is man ! What was there more innocent? A half-instructed child might have imagined this trick to surprise her preceptor. She laughed at it heartily as she told me of it; but I felt, all of a sudden, as if a cloud had come over me ; I changed countenance:*

*“Whatails you?” she said, “what overcomes you?” “Nothing; play that air for me once more.” While she was playing, I was walking backwards and forwards; I passed my hand over my brow as if to remove a dampness from it, I stamped my foot, I shrugged my shoulders at my own folly ; at last, I sat down on the floor on a cushion that had fallen ; she came to me. The more I wanted to struggle with the spirit of darkness that was laying hold of me at that moment, the more did the darkness eclipse my mind.*

The foregoing fragment can be relatively divided into two parts by the criterion of changing the «tonic» figures that determine the protagonist’s confessional narration at various stages.

At the beginning of the scene, Octave’s narrative is marked by a figure which according to R. Barthes’ typology might be defined as a “fulfillment” (fr. “*comblement*”) figure (Barthes 1978: 54). While becoming a tonic one, “fulfillment” figure determines protagonist’s narrative, which as well as love feeling itself – quoting Barthes – tends to overflow. At syntactic level, the figure of “fulfillment” is manifested through compound-complex sentences development – the character tends to talk much and extensively, to “elongate” his speech about love; moreover, Octave seeks to compare his love, to explain it from different angles (many subordinated clauses), to “retard” the time of speech about love. At semantic level, Octave appeals to the images that clarify the motive of “fulfillment” (“a tree full of sap”), emphasize the eternity of life full of love (“love star”), its fertility (“my field”) etc.

Octave’s speech tonality changes after Eleanor’s innocent deception. The figure of “fulfillment” ceases to be a tonic one, instead – new semantically close fig-



ures “clouds” (“meaning and employment of that darkening of mood which overtakes the subject under various circumstances” (Barthes 1978: 169) and “night” (“any state which provokes in the subject the metaphor for the darkness” (Barthes 1978: 171) take its place. Character’s speech register drastically changes after deception: the rhythm becomes more expressive, there appear more independent clauses in complex sentences – the character does not want to describe, to explain his feelings. These clauses become brief compared to those which were used in the tonality marked by “fulfillment” figure. Darkness and night (fr.ténèbres, nuit) become predominant images at semantic level.

There is a particular interest in defining the type of interaction between tonalities of confessional narrative. In music it may be introduced in three ways: modulation, deviation, and juxtaposition (Dubovsky...1965: 210). In brief, the deviation is a short-term shift to a different tonality in the process of musical piece development (Dubovsky...1965: 211). Modulation presupposes the transition into another tonality and its finalization in it (Dubovsky...1965: 210). Modulation change between tonalities is done by means of a modulation link (it may be several accords or intervals from a preceding and following keys), which actually differs it from juxtaposition, where transition from one tonality into another is done by juxtaposition of the material on the base of its thematic similarities, etc. (Dubovsky...1965: 212). Generally, the transition from one tonality into another occurs differently in Octave’s confession – sharply, by contrast, that in terms of music can be compared to juxtaposition; or – by analogy to modulation – the change of narrative tonalities might contain a stage-link which makes the transition more motivated and smooth. This is a case of the tonalities interaction in above-mentioned scene. The change between tonal figures of Octave’s narrative is not sudden. This is Eleanor’s deception which takes a role of a modulating link in the transition. Surprisingly, her deception occurs through music (religious music), which at the same time maintains Romantic code of purity, but also becomes framed by new negative connotations related to deception. This music “translates” Octave’s feelings from the register of love into a state of suspicion, becoming a single chord, which saves a part of notation from the precedent tonality and gets finalized by a new interval from the following tonality. In musical theory such modulating link, which partly includes the notation of both the original key, and the destination key, is called “enharmonic” link and the modulation performed by this kind of means is called “enharmonic”. Therefore, one by one chords from original and destination tonalities introduction is unnecessary to make gradual transition. It is enough to create a single enharmonism (which metaphor in the analyzed scene is music), where the signs of both keys would be. E. Hofman pays much attention to modulation techniques when analyzing Romantic music – writes DaniilZhitomirskiy in the article “Musical aesthetics of Hoffman”. In Hoffman’s thought, modulation techniques acquire a “new meaning – just as in Beethoven’s conceptions – they express not a simple alternation of colors, but a complex process of feelings development”, – notes D. Zhytomyr-

skiy (Zhytomyrskiy 1981: 49). Hofman pays particular attention to modulation provided by the use of enharmonisms (Zhytomyrskiy 1981: 50), which in a certain substitution of sound notation allows a quick transition even between distant keys. This was illustrated through the analysis of the scene from “The Confession of the Child of the Century” novel.

Another musical technique which may be applied to the analysis of the harmony in Romantic confession concerns detalization of each separate harmonic sequence. The processes of music harmony detalization in Romanticism may be explained – according to R. Slonimskaya – by Romantic intention to convey the slightest movements of their feelings, to reflect the most subtle shades of individual psychology (Slominskaya). Indeed, Romantic music harmony is highly ornamental. It often occurs for the harmonic accompaniment to break up into vast arpeggios (Liszt’s “Consolation, example 2), which creates the wave-like movement of the harmonic voice and, as it arrives in Liszt’s “Consolation”, performs the function reflected in the title of the piece – it consoles. The accompaniment in Chopin’s nocturnes also often presents a wide “harmonic figuration – notes V. Galatska – where chord tones are arranged in large intervals”. It “creates the illusion of long pedal sounding, deep breathing of the background, which seems to surround the melody”. (Galatskaya: 2014). This is a case of arpeggiated accompaniment, which extends by almost two octaves, in Chopin’s E minor nocturne (example 1). Due to the overflows of arpeggios Romantic harmony resembles a thin musical lace, where each sound is singled out. In addition, the melody itself in Romantic music is traditionally ornamented by variety of figures, such as trills, glissandos, fiorituras (Example 2, 6th tact), which shape the flutters of both melodic and harmonic voices. If trying to define the function of all these harmonic sequences, beside the coloristic one, they all are called to lengthen musical harmony, which is similar to the processes of harmonic voice formation held in literary confession. Recalling the afore-analyzed fragment from the novel “The Confession of the Child of the Century”, I also indicated the linguistic means of love feeling “retardation” in Octave’s confession at the syntactic and semantic levels of his narrative. Beside those already mentioned Romantic confession blossoms with constant particles “oh” / “ah”, exclamations ô (with adjunct sign accent circonflexe, lengthening the pronunciation of this sound), three dots, rhetorical questions, repetitions. By analogy with music these and other stylistic means are called to highlight the slightest harmonic sequence in literature.

The particular importance in harmonic voice formation both in music and literature belongs to the repetitions or – adopting the term from music metalanguage – to reprises. The overwhelming part of Romantic musical pieces has a repetitive structure, which can be explained by already mentioned lover’s feeling intention to “overflow”. It is not enough for a true Romantic to express his love feelings only once (which A. Schoenberg comments with a sort of irony, since one of the main principles he invented for dodecaphony music concerned unrepeatability of the same notes twice). In the essay “Brahms the Progressive”

A. Schoenberg notes: “Repeatedly hearing things which one likes is pleasant and need not be ridiculed<...> An alert and welltrained mind refuses to listen to baby-talk and requests strongly to be spoken to in a brief and straightforward language” (Schoenberg 1950: 55-56). However, a Romantic is precisely a Romantic on condition he repeats the words of love as many times as he needs and desires to repeat them.



Nocturne in E Minor  
Op. 72 #1



Example 1.

Consolation

F. Liszt  
S. 172 No. 3



Example 2.

An illustrative example of ternary repetitions is represented in the very beginning of Octave’s confession, where the protagonist describes the historical preconditions for the birth of the “disease” of the century. Octave’s narrative in this passage follows a number of features introduced by V. Propp to define a folk-

tale type of narration, namely the use of wide spread in folk tales (and beloved in Romanticism) three-body structures (like three reasons for Napoleon's defeat, three baskets with bodies of three dead men, three elements Octave's life consists of, etc). However, following V. Propp's statement that the phenomenon of ternary repetitions is already well analyzed in literary studies (Propp 1998: 57), I do not intend as well to enter into a detailed study of this aspect. Moreover, in Octave's confession ternary structures do not have that particular semantic weight which they possess in folk tales (where the third battle is the most important, the third daughter is the most affable etc). The repetitions in Octave's confession rather denote the rhythmic function, making the narration more prominent, intensifying its affinity for music.

To conclude: the interdisciplinary approach in literary studies demonstrates its exceptional importance since certain meanings in literary text might be hidden from one art while, on the contrary, visible for other. As it was demonstrated through the analysis of French Romantic novel, the appeal to musical metalanguage yields fresh insights in literary text's interpretation; furthermore, it productively engages into a dialogue with literary theoretical approaches in a strict sense of this word. The imposition of musical conceptsphere on R. Barthes' typology of lover's speech figures, for example, allowed to develop French philosopher's thought, opening new horizons of the same problematic, rising the questions whether the figures in lover's speech may change each other, in what way the transition between them occurs, how dynamic these transitions are, what functional role they gain in a literary text, what kind of narrative shifts emerge under their influence etc. Therefore, the appeal to the metalanguage of music allows broadening the methodological optics of literary studies. Based on the idea that music is inherent to a literary text marked by confessional intention, this study may become a pretext for reviewing from a substantially new perspective those novels which are related to confession topic.

#### REFERENCES:

- Augustine SJ2017:** Августин Ю. ТІ. Таїнство сповіді. Львів: Свічадо, 2017.
- Bakhtin1972:** Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского[bookon-line]. Москва: Художественная литература, 1972; availablefrom[http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Baht\\_PrPoet/01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Baht_PrPoet/01.php)
- Barthes 1978:** Barthes R. *A Lover's Discourse: Fragments*. New-York: Hill and Wang, 1978.
- Constant 1849:** Constant B. *Adolphe*. Paris: Garnier Frères, Libraires, 1849.
- Cope 1997 :**Cope D. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997.
- Dubovsky... 1965:** Дубовский И., Евсеев С. Способин И. Соколов В. Учебник гармонии. Москва: Музыка, 1965.

**Galatskaya 2014:** Галацкая В. Шопен. Ноктюрны. [book on-line]. available from [http://www.belcanto.ru/chopin\\_nocturnes.html](http://www.belcanto.ru/chopin_nocturnes.html)

**Genette 1998:** Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Москва: изд-во им. Сабашниковых, 1998.

**Genette 1983:** Genette G. *Narrative discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

**Holopov 2005:** Холопов Ю. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий. Москва: Композитор, 2005.

**Ingarden 1986:** Ingarden R. *The work of music and the problem of its identity*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.

**Matsenka 2014:** Маценка С. Партитура роману. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2014.

**Matsenka 2017:** Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів: Априорі, 2017.

**Mahov 2014:** Махов А. Музыка и музыкальное в духовной культуре немецкого романтизма. In: История немецкой литературы. Новое и новейшее время. М.: РГГУ, 2014.

**Musset 1973:** A. de Musset. *La confession d'un enfant du siècle*. Paris: Gallimar, 1973.

**Musset 1899:** A. de Musset. *The confession of a child of the century*. Philadelphia: George Barrie & Sons, 1899.

**Propp 1998:** Пропп В. Морфология «волшебной» сказки. Москва: Лабиринт, 1998.

**Schoenberg 1950:** Schoenberg A. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

**Slonimskaya.** Слонимская Р. Гармония романтической музыки. [book on-line]. available from [http://www.lafamire.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=568&catid=56&Itemid=102](http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=568&catid=56&Itemid=102)

**Zhitomirskiy 1981:** Житомирский Д. Избранные статьи. Москва: Советский композитор, 1981.

**Uvarov 1998:** Уваров М. Архитектура исповедального слова. СПб.: Алетей, 1998.

## MANANA PKHAKADZE

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### From Bloody Revenge to “Cultural” One

The paper discusses the transformation of Medea of Euripides into the image of the Duchess D'arco di Sierra Leone – the protagonist of the story of the French Romanticist, Jules-Amédée Barbey d'Aureville – “A Woman's Revenge”, transformation of Medea's bloody revenge into “cultural” revenge (the term invented by Barbey d'Aureville who considered that due to sophistication, mental development and amorality of civilization, revenge is more merciless during the blossoming of civilization than during the Barbarian era).

The image of the revenging Medea is transformed into the image of the Duchess D'arco di Sierra Leone – tragically lonely commonly for Romanticism, devoted to love, internally devastated, emotional, transforming the death into victory.

**Key words:** woman, revenge, betrayal.

## მანანა ფსაპაძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### სისხლიანიდან „კულტურულ“ შურისძიებამდე

მოსხენებაში განვიხილავ ევრიპიდეს ტრაგედიის „მედეა“ მთავარი გმირის – მედეას სახეცვლილებას ფრანგი რომანტიკოსის ჟიულ ამადეი ბარზე დ'ორევილის მოთხრობის „ქალის შურისძიების“ პროტაგონისტის ჰერცოგინია დ'არკოს დე სიერრა ლეონეს სახედ, მედეას „სისხლიანი“ შურისძიების „კულტურ“ შურისძიებად გარდაქმნას.

(„კულტურული შურისძიება“ თავად ბარზე დ'ორევილის ტერმინია, რომელიც თვლის, რომ ცივილიზაციის დახვეწილობის, გონებრივი განვითარებისა და გარყვნილების გამო შურისძიება ცივილიზაციის აყვავების დროს უფრო დაუნდობელია, ვიდრე ბარბაროსობის\* პერიოდში).

ბარზე დ'ორევილის აზრით: „რომანისტს შუძლია ახალი ტრაგიზმი დაინახოს უფრო ინტელექტუალურ, ვიდრე ფიზიკურ დანაშაულში, რომელიც, ერთი შეხედვითაც, ძველ საზოგადოებებში, ნაკლებად მნიშვნელოვნად ჩანს, რადგან სისხლი არ იღვრება და ძალადობა ხორციელდება მხოლოდ გრძნობებსა და ზნეზე“ (ორევილი 2010: 198).

თავდაპირველად რამდენიმე სიტყვა თავად ბარზე დ'ორევილზე, დაიბადა ნორმანდიულ პატარა ქალაქში 1808 წელს. მამა გლეხის ოჯახიდან იყო, თუმცა პაპამ იყიდა ნარჩინებულის ტიტული, დედა კი ლიუდოვიკო XIV-ის უკანონო შვილის შთამომავალი გახლდათ.

რომანტიკოსი ბარზე დ'ორევილი, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი რომანი ჰქონდა დაწერილი, მაინც „ცნობილ უცნობად“ დარჩა. იგი იყო ასევე კრიტიკული სტატიების კრებულის „XIX საუკუნის ადამიანები და თხზულებები“ (სადაც აკრიტიკებდა თავისი დროის სისულელეს, უხამსობას და ურწმუნოებას), ლექსების, პოლიტიკური ფელეტონების, მოდის სიახლეების ქრონიკის ავტორი.

\* ანტიკურობა, რომელსაც მწერალი ხშირად იმონებს, რამდენადაა ბარბაროსული პერიოდი, ერთობ საკმაოა.

ბარბე დ'ორევილი წინააღმდეგობებით აღსავსე პიროვნება იყო: მორწმუნე კათოლიკე და ამავდროულად შეურიგებელი ინდივიდუალისტი, მტკიცე მონარქისტი და მთელი ცხოვრება მემამბოხე, რევოლუციონერის ტემპერამენტით რევოლუციის მოძულე. თავს მორალისტად თვლიდა, ზოგიერთი კი ცოდვისა და გარყვნილების პოეტად, ამორალურ და სატანურად თავხედად მიიჩნევდა, ზოგი კი ქრისტიან პუბლიცისტად, რომანტიკოსად. ბარბე დე ორევილის სტილიც ისეთივე წინააღმდეგობებით აღსავსე იყო, როგორც მისი პიროვნება – შმაგი და ნაზი, უხეში და ნატიფი. ფრანგი ესეისტი და კრიტიკოსი სენ ვიქტორი (1825-1881) მას ადარებდა ყვავილების, გველის ნერწყვის, თაფლისა და ვეფხვის სისხლისაგან შეზავებულ ჯადოსნურ სასმელს.

ბარბე დ'ორევილმა საზოგადოებრივი ზნეობის შეურაცხყოფისათვის დადანაშაულებული ბოდლერი დაიცვა, მიუხედავად იმისა, რომ მანამდე მის მიერ გაკრიტიკებულს დუელში გამოწვევაზე დათანხმდა; ორი ათეული წლის შემდეგ კი ნოველების კრებულისათვის “ემპაკისეული” მსგავსი ბრალდების მსხვერპლი გახდა. ბოროტების იდუმალებით მოხიბლული მწერლის ფანტაზია ბნელი, მკრეხელური, სატანური მისტიციზმიკენ ისწრაფვოდა. რითაც ეკლესიის უკმაყოფილებას იწვევდა, თუმცა თავი ღრმად მორწმუნედ მიაჩნდა (“კათოლიკური საზოგადოებაც” კი შექმნა). თანამედროვეებისათვის არაპოპულარულ მწერალზე მისსივე ერთ-ერთი გამირის სახელით შეიძლება ვთქვა: “განა მე საკმაოდ ბევრი არ ვიბრძოლე ღმერთის ღირსებისთვის და მისი წმინდა ეკლესიისთვის, რათა მან მე მოწყალედ მაპატიოს მის სამსახურში შექენილი მანე ჩვევები და არ გამოეკიდოს ფორმლობებს” (ვოლოშინი 1988: 41).

მწერალს დევიზად ჰქონდა: “ერთი ყველას წინააღმდეგ”. მის ბეჭედზე კი ამოტივტივებული იყო “ძალზედ გვიანაა” იგი ხშირად იმეორებდა ალფრედ დე ვინის მოსეს სიტყვებს: “ღმერთო, შენ მე შემქმენი ძლიერი და მარტოსული” (ვოლოშინი 1988: 38).

ბარბე დ'ორევილს გარეგნობაც უჩვეულო ჰქონდა, საზეიმო, არქაული და გამომწვევი. უცნაურად ეცვა – წითელი ხავერდის ფარფლებიანი ქუდი, კორსეტში გამოკრულს ნელზე მჭიდროდ მომდგარი ხავერდის ხიფთანი, შემოტკეცილი ოქროსირმის თეთრი შარვალი, მუშკეტრების მსგავსი მაქმანიანი ჰალსტუხები, ბრილიანტებით შემკული მანჟეტები, სახე თეთრი ფერუმარილით შეფერილი და შეღებილი, ბუნებრივად ექსცენტრული იმდენად არაჩვეულებრივი იყო, რომ თანამედროვეებს ის აღიზიანებდა თავისი კარიკატულობითა და როგორც ჩანს, ამით მის მწერლურ დიდებასაც ჩრდილი ადგებოდა. მაგრამ ის არავის გასაოცებლად არ იქცეოდა ასე, უბრალოდ, მას სხვანაირად არ შეეძლო.

სიცოცხლის ბოლო 30 წელი მარტო ცხოვრობდა ერთოთახიან ღარიბულ ოთახში. დენდი (მან სპეციალური პარადოქსული ტრაქტატიც მიუძღვნა “დენდიზმს”) ბარბე დ’ორევილი ბერივით ცხოვრობდა. კითხულობდა და ფიქრობდა. ცხოვრების პირველ ნახევარში ორ კაცს მიიჩნევდა თავის ახლობლად – სიყმაწვილეში ადრე გარდაცვლილ პოეტ მორის გერენს და ბიბლიოგრაფ, ბიბლიოთეკარ, ორიენტალისტ ტრებუტიენს. ბარბე დ’ორევილი გარდაიცვალა 81 წლის ასაკში. გარდაიცვალა ისე, როგორც ოცნებობდა, მღვდლისა და მოწყალების დის გვერდით ბოლო სიტყვები იყო: “არ არსებობენ მეგობრები, არიან კაცები, რომლებმაც ჩვენ არ გაგვიმართლეს” (ვოლოშინი 1988: 35).

ლამარტინი, ფრანგი რომანტიკოსი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე ნერდა ბარბე დ’ორევილზე: “როგორც ჰერცოგი გიზი – გარდაცვალების შემდეგ თქვენ უფრო დიდად წარმოჩნდებით, ვიდრე სიცოცხლეში” (ვოლოშინი 1988: 37).

ჩვენთვის საინტერესო ნაწარმოები “შურისძიება” ბარბე დ’ორევილის, „იატაკქვეშა კლასიკოსის“ (ასე უწოდებდნენ მას) კრებულის „ემშაკისეულის“ ერთ-ერთი მოთხრობაა. მიუხედავად მისი მდიდარი შემოქმედების არაპოპულარობისა, ეს მოთხრობების კრებული შედარებით ცნობილი იყო. ერთ-ერთ წერილში ის ასე წერს: “თავისთავად ცხადია, რომ ასეთი სათაურის წიგნი არც ლოცვანი და არც ქრისტეს მობაძვა არ იქნება” (ვოლოშინი 1988: 39), ბარბე დ’ორევილს სჯეროდა ეშმასი და სამყაროზე მისი ძალუფლებისა. მიაჩნდა, რომ ეშმა დიდი მხატვარია, მაგრამ ფიქრობდა, რომ ქრისტიანი ავტორის ნაწარმოებს ჯოჯოხეთის ალი ვერ გაანათებდა, რომ ძლიერ ხელოვანს შეეძლო დაეწერა ყველაფერზე და თუ ეს ყველაფერი ტრაგიკული\* იქნებოდა, ზნეობრივადაც ალიქმებოდა. როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, ამ მწერალის ცხოვრებაცა და შემოქმედებაც წინააღმდეგობებით სავსე იყო.

ძვ. წ. V ს-ის ვრიპიდეს “მედეა” და XIX ს-ის ფრანგი რომანტიკოსის ბარბე დ’ორევილის მოთხრობა “შურისძიება” ტიპოლოგიურად მსგავსია. ორივე ნაწარმოები ქალის შურისძიებაზეა დაწერილი. ის რომ ანტიკურობისა და ბიბლიური სიუჟეტები და სახეებია შემდგომდროინდელ ხელოვნებაში ყველაზე მეტად პოპულარული, მარტივად დათვლილია და საყოველთაოდაა ცნობილი (ფრენზელი 1976; ჰაითი 1962). ამასთანავე თუ გავითვალისწინებთ, რომ რომანტიზმი გატაცებული იყო კლა-

\* ბარბე დ’ორევილი წუხდა, რომ მისი თანამედროვე ლიტერატურა არ წერდა ისეთ თემებზე, საიდანაც ნამდვილად ტრაგიკული მორალის გამოტანა გახდებოდა შესაძლებელი., რომ ვერავინ გაბედა დაეწერა მირას, აგრიპინას ოიდიპოსის ისტორიაზე, რომლებიც არასდროს მომკვდარან, აქამდე ცოცხლობენ და მათ ასეთ ჯოჯოხეთში, როგორც თანამედროვეობაა, არასდროს უცხოვრიათ, და ცხოვრებაში ბევრი მირა, აგრიპინა და ოიდიპოსი უნახავს, განსაკუთრებით კი საზოგადოების მაღალ წრეებში.



სიკუური ანტიკუური ლიტერატურით, ბუნებრივი ხდება ტიპოლოგიური მსგავსებაც.

მართალია, თავად ავტორი არც ერთხელ არ ახსენებს სახელ მედეას, მაგრამ, ეჭვს არ იწვევს, რომ შურისმაძიებელი ქალის სახის შექმნისას ის ნიმუშად ევრიპიდეს მედეას (ქალის ყველაზე პოპულარული სახე შემდგომდროინდელ ლიტერატურაში) მიმართავს. ამას კი მდიდარი ანტიკური აღუზიები და ანტიკური მითოლოგიური და ისტორიული სახეების (ტაციტუსი, სვეტონიუსი, ტიბერიუსი, მესალინა, აგრიპინა, კეისარი, ნერონი, მირა, ოიდიპოსი, გორგონა და ა.შ.) უხვად მოხმობა და ზოგადად რომანტიკოსების ინტერესი ანტიკურობისადმი მაფიქრებინებს.

ევრიპიდეს “მედეას” შინაარსი ყველასთვის, მით უფრო ჩვენთვის, აიას ქვეყნისა და მეფე აიეტის შთამოვლებისათვის, კარგადაა ცნობილი. არგონავტების თქმულება ჩვენი ქვეყნის ლოგოა, რომლითაც ჩვენ ძვ. წ. II ათასწლეულში მსოფლიო ცივილიზებულ რუქაზე მოვი-აზრებით. მედეას, ბარბაროსს, გრძნეულს, სიყვრულისთვის სამშობ-ლოს გამწირველ, მამის მოლალატეს, ძმის მკვლელს ქმარი საკუთარი და თითქოსდა შვილების უკეთესი მომავლისთვის კორინთოს მეფის ასულს ანაცვალებს და მასზე აპირებს დაქორწინებას. როგორც ცნობილია, შურისმაძიებელი მედეა კლავს მეტოქეს და შვილებს და ასე ანადგურებს ქმარის იმედს და მომავალს. “მხოლოდ საზარელი შურისძიება თუ დაუცხრობს ვნე-ბის მწველ სახმილს” – ამბობს ძიძა მედეაზე (ევრიპიდე 1996: 160). თავად მედეა კი, რომელმაც გაიგო ქმ-რის ღალატის შესახებ ასე აპირებს სამაგიერო გადაუხადოს მოლალატე ქმარს: “საამკარაოდ ხელთ ვიპყრობ მახვილს, ჯიქურ მივეჭრები ჩემს დამღუპველთ, და ან მოვკლავ, ან შევაკვდები. ვფიცავ ჰეკატეს, ჩემს სათაყვანებელ ღვთაებას, ჩემს მწეს და მეოხს, სახლ-კარის და კერიის მფარველს, რომ მტერს ჩემზე არ გავაცინებ! ძვირად დავუსვამ მათ ამ ქორწინილს და ჩემს განდევნას! მაშ, წინ, მედეა, ნულარ დაზოგავ ნურც შენს გრძნეულ ხელოვნებას, ნურც ხერხს და ღონეს. დაე, აღსრულდეს საქმე საზარი! დადგა ჟამი შურისგებისა!.. ვაი, სირცხვილო, ვაი, ამ ჩემს დღეს და მოსწრებას! ნუთუ დაუშვებ, რომ სიზიფეს წყეულმა მოდგამ ამ ქორწინების წყალობით მწარედ დასცინოს ჰელიოსის თესლს და ნაშიერს? მაგრამ რას ვამბობ? თუ ბუნებამ ჩვენ, ქალები, იმგვარად შეგვქმნა, რომ სიკეთის ქმნის არ მოგვცა ნიჭი, სამაგიეროდ სიავეში არ გვყავს ბადალი” (ევრიპიდე 1996: 391-402).

შვილების მოკვლისას ასე ამხნევებს თავის თავს: “შენ კი არ შედრკე, უბედურო, სიმტკიცე გმართებს!.. ვაიმე, ვაი, რას სწადი, გულო? ვის იმ-

\* აქ უნდა გავიხსენო რომანტიზმის ესთეტიზის გამომხატველი ფრიდრიხ ნიცშეს ერთ-ერთი გამონათქვამი ქა-ლებზე: კაცი უნდა ერიდოს ქალს, რომელსაც უყვარს, რადგან ამ შემთხვევაში ის ნებისმიერ მსხვერპლს გაიღებს.



მედეა ნეტართა კუნძულზე აქილევსისი ცოლი გახდა (აპოლონიოს როდოსელი 1954: IV, 811).

ქმარზე შურისმაძიებელი ქალია ასევე ყიულ ამადეი ბარზე დ'ორევილის მოთხრობის "ქალის შურისძიების" მთავარი მოქმედი პირი ჰერცოგინია დ'არკოს დე სიერრა ლეონე. მაგრამ მას ევრიპიდეს მედეასგან განსხვავებული მოტივაცია და შურისძიების განსხვავებული გზას აქვს არჩეული.

ვიდრე ამ განსხვავებაზე ვისაუბრებდი, მე მგონია, ეს მოთხრობა ბევრისთვის არ იქნება ცნობილი, რადგან ბარზე დ'ორევილს თანამედროვეებიც კი მას "უფრო სახელგანთქმულს, ვიდრე ცნობილს" უწოდებდნენ და ამიტომ მოკლედ ამ მოთხრობის შინაარსს გადმოვცემ: ერთი ცხოვრებაში ბევრის მნახველი ახალგაზრდა კაცი ღამით პარიზში გაედევნა მეძავს, რომელიც მისთვის ადრე საოცნებო (როგორც ყველაფერი მიუღწეველი) ქალს მიაჩნდა. სასიყვარულო თავდავინყების შემდეგ ქალმა დაინტერესება რომ შეატყო მისი პიროვნებით, მოუთხრო თავისი ისტორია, რომლითაც არცერთი სხვა კლიენტი ადრე არ დაინტერესებულა (არადა შურისგებით ანთებულ ქალს მთელი მსოფლიოსთვის უნდოდა ამის მოყოლა, რათა უფრო მეტად დაესხა თავზე ლაფი და უფრო მეტად ეძია შური ქმარზე).

ეს ქალი აღმოჩნდა ესპანეთის ყველაზე ცნობილი, მეფეზე უფრო კეთილშობილი, მდიდარი გვარის, სამგზის ჰერცოგის, ოთხგზის მარკიზის, ხუთგზის გრაფის, რამდენიმეგზის გრანდის, ოქროს სანმისის ორდენის კავალერის უამაყესი ცისფერსისხლიანი არკოს დე სიერრა ლეონე, რომელიც მეფის წინაშეც კი არ იხდოდა ქუდს (რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი გამორჩეული გმირი, სხვა ადამიანებს აღმატებული, ნაციონალური "ეგზოტიკით" უზვად გაჯერებული), მეუღლე. თავად ქალიც არანაკლები დიდებული და ამაყი იტალიური გვარის უკანასკნელი შთამომავალია, რომელთა ქორწინებით დაინტერესებული იყო ორივე გვარი, მაგრამ ამ კავშირში გძნობა არ იყო გარეული. ჰერცოგინიას გრძნობა გაელვოდა მას შემდეგ რაც მათ დიდებულ სასახლეს მეუღლის ბიძაშვილი ეწვია და მიხვდა, რომ გული აქვს და "უგრძნობი ქალი, როგორც სასახლის დიდებული სურათები" (ორევილი 2010: 208) ვულკანად იქცა. ღრმად რელიგიურმა, ტრადიციების დამცველმა ქალმა კი ჯერ, ვიდრე მეუღლის ბიძაშვილი შეუყვარდებოდა, მეუღლეს სთხოვა, პორტუგალიელი ესტებანი, რომელსაც მისადმი სიყვარული შეამჩნია, შინიდან დაეთხოვა, მაგრამ უამაყესმა ქმარმა ისევე, როგორც ჰერცოგმა გიზმა გაფრთხილებაზე, რომ ჰენრი III მას მოკლავდა, უპასუხა: "ვერ გაბედავსო". "ეს იყო ბედის უგულვებლყოფა, რომელმაც აღსრულებით იძია შურია" (ორევილი 2010: 208),

მიუხედავად მათი ასაკისა, ოცი წლის ყმანვილების სიყვარული, როგორც რომანტიზმისთვის იყო დამახასიათებელი, იყო “მგზნებარე და უბინო, რომანტიული, თითქმის იდეალური, მისტიკური” (ორევილი 2010: 209). მათ ერთხელაც არ უკოცნიათ ერთმანეთისთვის: “ჩვენი გულები ისე ამაღლებულად სცემდა მკერდში და ჩვენ ვცხოვრობდით ნათელი და მაღალი გრძნობების ატმოსფეროში და შორს ვიყავით ქვენა სურვილებისგან და ვულგარული სიყვარულის ვნებიანობისაგან, ჩვენ ვლივლივებდით უღრუბლო ცის სილაჟვარდეთში” (ორევილი 2010: 209). „ანგელოზებს რომ სიყვარული შეძლებოდათ, მათ ისევე ეყვარებოდათ, როგორც ჩვენ გვიყვარდა ერთმანეთი”. “ჩვენ იმდენად შევერწყეთ ერთმანეთს, რომ დიდ დროს ვატარებდით ასე, ვისხედით ხელჩაკიდებულები და ერთმანეთს თვალებში ვუცქერდით... მხოლოდ ჩვენ ვიყავით ამ ქვეყანაზე და იმდენად ბედნიერად ვგრძნობდით თავს, რომ მეტი არაფერი გვინდოდა.” “ვისხენებ ღვთაებრივ სიხარულს უმანკო სიყვარულისას, რომლითაც ჩვენ ვსულდგმულობდით დაკარგულები, აღტაცებულები და ისეთი მიაბიტიები ამ სიყვარულის უბინოებაში”. “მას უყვარდა ჩემი სული თავად მის გამო”, “ის იყო იმ იშვიათ საყვარელთაგან, რომელთაც უნდათ საყვარელი ქალი დიდებული იყოს”, “მას ერჩინა გაეგო, რომ მე დიდებული საქციელი ჩავიდინე, ვიდრე ჩემთან ბაგეშეერთებულს ეცეკვა” (ორევილი 2010: 210) ა ა.შ. და ა.შ., ასეთი მოზღვავებული გრძნობებითა და ემოციებითაა საცხე შურისმაძიებელი ქალის გული.

რომანტიკოსებისათვის ჩვეული განსაკუთრებული ყურადღებით ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი ნაჩვენებია ყმანვილთა გრძნობები ერთმანეთისადმი, ბუნებრივია, კიდევ უფრო ფართო სპექტრით, ვიდრე ეს ევრიპიდე ფსიქოლოგთან, “ფილოსოფოსთან სცენაზე” (როგორც მას უწოდებდნენ) მედეას ვნებათაღელვავა გადმოცემული.

ტრადიციული ღირებულებების დამცველმა ჰერცოგმა არ აპატია, რომ მათ გაბედეს ერთმანეთის შეყვარება, “სიამაყის ეჭვიანობით” შეპყრობილი თავს დაესხა შეყვარებულებს, რომლებიც არასდროს იმალებოდნენ, ზანგებით, რომლებმაც ლასო წამოაცვეს და ჰერცოგინიას კალთაში ჩაუგორეს ესტებანის მოკვეთილი თავი; მერე გული ამოაგლიჯეს და ძაღლებს მიუგდეს. ჰერცოგინია ემუდარებოდა, რომ გული მისთვის დაეტოვებინათ, რომ მას შეეჭამა იგი, ისევე როგორც წმინდა ნანილებს ეზიარებოდნენ მორწმუნეები, ესტებანი ხომ მისთვის ღმერთი იყო, მაგრამ ვერაფერი გააწყო. აი მიზეზი ჟიულ ამადეი ბარბე დ'ორევილის ჰერსონაჟის ჰერცოგინია დ'არკოს დე სიერრა ლეონეს შურისძიებისა.

ჰერცოგინიას რომ მოეკლა ამპარტავნად უშიშარი, მამაცი ჰერცოგი ერთი დარტყმით, ძალიან მარტივი, სწრაფი და მოწყალე იქნებოდა

და ცოლმა გადანყვიტა ჰერცოგის სისუსტეზე – თავმოყვარეობასა და ღირსებაზე – მიეტანა იერიში. ცოლი შეეცადა მეძავეობით შეერცხვინა მისი სახელი, რითაც ყველაზე მეტად მოწონდა თავი მის ავადმყოფურად პატივმოყვარე მეუღლეს. თავად ჰერცოგინიას კი, უძლურს წინააღმდეგობა გაენია მეუღლისათვის, სამყაროს წინაშე მარტო დარჩენილს, მარტოსულს, პერსონალური ამბოხისა და პროტესტის ნიშნად ხუთფრანკიანი (ამ საქმისათვის ყველაზე დაბალი ნიხრი) საქმიანობით (გასამრჯელოდ მიღებულ ოქროს უკან აბრუნებს) სურს უკურნებელი ავადმყოფობით დაავადდეს, ცოცხლად დაღპეს, რათა თავისი სხეულით, თავისი სულით, როსკიპობის სიბინძურით, რომელიც ნექტრად ეჩვენება, “ჯოჯოხეთის სიმალლით” ქმრის დიდებული საგვარეულო სახელი შებღალოს და ასე იძიოს შური – შეურაცხყოფით მოჭრას თავი.

კლიენტების მისაღები იაფფასიანი ოთახის გაჩირაღდნებულ კარებზე და საკუთარ საფლავზეც (ანდერძით დაიბარა) ეწერა “ჰერცოგინია დ'არკოს დე სიერრა ლეონე, მეძავეი.” ასე უნდოდა საქვეყნოდ შეერცხვინა თავმომწონე, სახელზე გადაგებული დიდგვაროვანი მეუღლე და მისი ბრწყინვალე, დიდებული გვარი.

ჰერცოგინია დ'არკოს დე სიერრა ლეონე, როგორც რომანტიკული გმირი, სულიერ ზღვარზეა, მისი გრძნობები გამწვავებულია, მის ინდივიდუალობას იტალიურ-ესპანური მგზნებარება, დაუცხრომელი შურისძიების სურვილი განსაზღვრავს. სიყვარული რომ სიძულველზე უფრო საშიში, ტრაგიკული და დამანგრეველია, ეს მედეასა (ქმრის იმედის განადგურება და შვილების მოკვლა) და ჰერცოგინია დ'არკოს დე სიერრა ლეონე (ქმრის შეურაცხყოფა და თვითგანადგურება) სახეებში კარგად ჩანს.

ჰერცოგინია დ'არკოს დე სიერრა ლეონე თავისი საყვარელი ესტეზანის სახეს გულში ატარებს, საძულველი მეუღლის სახე კი სამაჯურზე აქვს აღბეჭდილი და ყოველი დაცემისას, დაუძლეველის დაძლევისას (ვერ ეგუება სიბინძურეს) მისი შეხედვა შურიძიების სურვილს უძლიერებს.

შესაბამისად, ევრიპიდეს შურისმაძიებელი მედეას სახე რომანტიზმისთვის დამახსიათებელი ტრაგიკულად მარტოსული, სიყვარულისთვის თავგანწირულ მემბოხე, სიკვდილის გამარჯვებად გარდამქნელი ჰერცოგინია დ'არკოს დე სიერრა ლეონეს სახედ იქცევა ფრანგი რომატიკოსის ყიულ ამადეი ბარბე დ'ორევილის მოთხრობაში “ქალის შურისძიება”.

## **დამონებიანი:**

**აპოლოდოროსი 1803:** Apoppodori Atheniensis Bibliothecae, Gottingae, Typis Henrici Dieterich, 1803

**აპოლონიოს როდოსელი 1954:** Apollonii Rhodii, Argonautica. Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1954

**ევრიპიდე 1996:** ევრიპიდე. *მედეა*, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ, თბილისი, ლოგოსი, 1996

**ვოლოშინი 1988:** Волошин М., Барбэ д'Ореви́льи, Ли́ки творчества, Л., Наука, 1988, с. 34-53

**ორევილი 2010:** Ореви́льи Ж. Ли́ки дьявола М.: Книжный Клуб Книгобек, 2010

**პლუტარქოსი 1908:** Plutarchi Vitae Parallelae, Vol. I., Lipsiae, Typis B. G. Teubneri, 1908

**ფრენზელი 1976:** Frenzel E., Stoffe der Weltliteratur, ein Lexicon Dichtungsgeschichtlicher Langschnitte, Alferd Kroner verlag, Stuttgart, 1976

**ჰაითი 1962:** Hight G., The classical Tradition Greek and Roman Influences on western Literature, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1962

## **EKA CHKHEIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Aesthetics of the Romanticism and the Face Symbol of Raven**

The main theorists of the romanticism linked the art with the creativity of Christian symbolic ideas; Raising the art and creativity, play and dream, fantasy and irony to the highest level (almost expressing the God or God's will) by the romantics was the most serious approach that had not been witnessed by the world before; the soul of transcendental slapstick reveals the total freedom of the artist in his works, creativity and it could be said that the very tendencies are peculiar for the American romantic writer Edgar Alan Poe, his works are distinguished by originality and his verse "Raven" was one of the most popular from this point of view.

**Key words:** romanticism, Raven, Edgar Alan Poe, Baratashvili, "Merani".

## ეკა ჩხეიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### რომანტიზმის ესთეტიკა და ყორანის სახე-სიმბოლო

რომანტიზმის ესთეტიკა თავისებური რეაქცია იყო კლასიციზმსა და, განსაკუთრებით, განმანათლებლობაზე, რომელმაც, რომანტიკოსთა აზრით, ხელოვნებას მისთვის უცხო – უტილიტარული და სოციალური – ფუნქცია მიანიჭა. რომანტიზმის მთავარმა თეორეტიკოსებმა ხელოვნებას შემოქმედებითად დაუკავშირეს შემოქმედებისა და სიმბოლიზმის ქრისტიანული იდეები, ნეოპლატონიკოსთა ესთეტიკის ემანაცია და გარე რეალობა გაიაზრეს, როგორც ხელოვნების ნიმუში, აბსოლუტის გამოვლინების თავისებური აქტი. აბსოლუტის თავისებური გამოვლინება ბუნებაში მხატვრის (შემოქმედის) საშუალებით ხელოვნებაში ტრანსფორმირდება. რომანტიკოსები ესწრაფვიან წაშალონ ზღვარი სიცოცხლეს, ფილოსოფიას, რელიგიას და ხელოვნებას შორის, რომელშიც თავად ყოფიერების პარადიგმას ხედავენ. პერსი ბიში შელი ამტკიცებს, რომ პოეზიას ადამიანი მიჰყავს ღვთაებრივ სიბრძნემდე.

ხელოვნებისა და თავად შემოქმედის აქამდე არნახულ (ლამის ღმერთის ან მისი ნების გამოხატველის) სიმაღლემდე აყვანით რომანტიკოსები უკიდურესი სერიოზულობით ეკიდებოდნენ ისეთ, ერთი შეხედვით, ხელოვნების არასერიოზულ ფორმებს, როგორებიცაა თამაში, ოცნება, ფანტაზია, ირონია. „ტრანსცენდენტული ბუფონადის“ სული ააშკარავებს ხელოვანის სრულ თავისუფლებას თავისი შემოქმედების მასალაზეც, საკუთარ თავზეც და მთელ სამყაროზეც. ალბათ, არ იქნება გადაჭარბებული, თუ ვიტყვით, რომ რომანტიზმის ესთეტიკის ამგვარი თავისებურებებით აიხსნება ცნობილი ამერიკელი რომანტიკოსის ედგარ პოს შემოქმედების გამორჩეულობა და ორიგინალურობა. ყოველთვის განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა მის ლექსს „ყორანი“.

ამ ლექსის შექმნის შესახებ თავად ავტორი წერდა: „მშვენიერება ერთადერთი კანონიერი სფეროა ლექსისა... მჯერა, რომ სიამოვნება, რაც მაშინვე ყველაზე მძაფრია, ყველაზე ამაღლებული და ყველაზე წმინდა, მშვენიერების ჭვრეტისას აღიძვრის. მართლაც, როცა ადამიანები მშვენიერებაზე საუბრობენ, გულისხმობენ არა გარკვეულ თვისებას, როგორც ჰგონიათ, არამედ შთაბეჭდილებას – მოკლედ, ისინი გულისხმობენ იმ მძაფრსა და წმინდა აღმაფრენას სულისას, – არა გონებისა ან გულისა, – რის შესახებაც მოგახსენეთ და რასაც „მშვე-

ნიერების“ ჭვრეტა ბადებს. ამრიგად, მე მივიჩნევ მშვენიერებას ლექსის სფეროდ უბრალოდ იმიტომ, – ეს არის ნათელი წესი ხელოვნებისა, – რომ ზემოქმედება უშუალო მიზეზიდან უნდა გამომდინარეობდეს – რომ მიზანს საუკეთესო შეხამებით უნდა მივაღწიოთ; ისეთი სუსტი აზროვნებისა არავინ ყოფილა, უარი ეთქვა, რომ აღნიშნულ თავისებურ აღმაფრენას ყ ვ ე ლ ა ზ ე ი ო ლ ა დ ლექსი აღწევს, ამგვარად, თუკი მიზანი – ჭეშმარიტება ან ინტელექტუალური კმაყოფილება, ანდა მიზანი – ვნება ან მღელვარება გულისა, ასე თუ ისე პოეზიაშიც მიიღწევა, ბევრად უფრო ადვილად მიიღწევა პროზაში, ფაქტია, რომ ჭეშმარიტება სიცხადეს თხოულობს და ვნება – უ ბ რ ა ლ ო ე ბ ა ს (ამას ნამდვილად მგზნებარე გამოგებს), რაც სრულიად საპირისპიროა იმ მშვენიერებისა, ისევ და ისევ ვიმეორებ, მღელვარე თუ ნეტარი აღმაფრენა რომ არის სულისა. ყოველივე აქ თქმულიდან, ცხადია, გამომდინარეობს, რომ ვნება ან, თუნდაც ჭეშმარიტება არ შეიძლება წარმოგვიდგეს ლექსში – რადგან მათ უნდა აგვიხსნან ან გამოჰკვეთონ საერთო შთაბეჭდილება ისე, როგორც დისონანსმა მუსიკაში, კონტრასტის მეშვეობით – მაგრამ ჭეშმარიტი ხელოვანი ყოველთვის მოახერხებს, ჯერ ერთი, გარკვეული ინტონაცია მიანიჭოს მათ, და მეორეც, რამდენადაც კი შესაძლებელია შებუროს მშვენიერება, რაც ლექსის ძირეული ბუნებაა“ (პო 2011: 158-159).

ედგარ პოს ეს ლექსი ქართულად პირველად ვაჟა-ფშაველამ თარგმანა ათმარცვლიანი ლექსით (მაშინ, როდესაც ორიგინალი თექვსმეტმარცვლიანით არის შესრულებული):

„ჩემმავე ბოდვამ გამომაფხიზლა  
და გამამხნევა, შემმატა ძალი.  
ათრთოლებულის წარმოვთქვი ხმითა:  
„ვინა ხარ მანდა? მოხვედი სითა?  
გთხოვთ მომიტევოთ, რომ გაცდევინეთ,  
ამ სიცივეში მანდ გათევენებთ.  
კარის კაკუნი სუსტად მომესმა,  
რომ ის მეგონა მე უბრალო ხმა.  
ჩავთვალე იგი მოჩვენებადა,  
ქარბუქისაგან მონაბერ ხმადა“.  
ავდეგ, მაშინვე გავაღე კარი,  
არეს ეფარა ზენარი შავი.  
შემომღმუოდა თავ-პირში ქარი:  
„ალარ აღსდგება არასდროს მკვდარი!“  
(პო 2011: 9)



ყორანი, როგორც მხატვრული სახე-სიმბოლო, ქართულ რომანტიკულ პოეზიაშიც გვხვდება, ოღონდ ყოველგვარი გადაჭარბების თავიდან ასაცილებლად ჯერ ის უნდა განისაზღვროს, რამდენად განსხვავდება ქართული რომანტიზმი ევროპულისაგან.

ქართული რომანტიზმისადმი მიძღვნილ თავის გამოკვლევაში კახა კაციტაძე წერდა: „ქართველი რომანტიკოსები სწორედ იმიტომ შეიძლება ჩაითვალოს ამ ლიტერატურული მიმართულებების წარმომადგენლებად, რომ მათ მიზნად დაისახეს ადამიანის არსში წვდომა. რომანტიკული მსოფლხილვა ამ შემთხვევაში იმით გამოიხატა, რომ მათ ისეთი საკუთარი სულიერი სინამდვილე წარმოსახეს და წინა პლანზე გამოიტანეს, რომელსაც განსაკუთრებული საზოგადოებრივი მნიშვნელობაც აღმოაჩნდა“ (კაციტაძე 2012: 25).

ამ აზრის ნათელსაყოფად გამოდგება ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანიც“, რომელიც ავტორის უალრესად მდიდარი და თავისებური შინაგანი სამყაროს გამოსახვასთან ერთად საზოგადოებრივი განწყობილების საუკეთესო გამომხატველადაც იქცა – ამ ლექსის ილია ორბელიანისადმი მიძღვნის გამო იგი ავტორის თანამედროვე საზოგადოებამ ლამის ეროვნული გმირობის ჰიმნად აღიქვა.

ზემოთ მოყვანილი მსჯელობის შემდეგ კ. კაციტაძე განაგრძობს: „ჩვენი რომანტიკოსების განცდათა ფონზე აისახა ქართველი ხალხის ცხოვრება, მისი ყოფა და ეროვნული ფსიქიკური წყობა; მათ სცადეს ქართველი ხალხის ეროვნული ცხოვრების თავისებურებების გამოვლინება. სწორედ ესაა იმის პირობა, რომ ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედება განსხვავდება და გამოირჩევა სხვა ერების მწერალთა შემოქმედებისაგან და მას თავისი საკუთარი კოლორიტი აქვს. სიცოცხლის არსი და მიზანი, სიყვარულის უძლეველობა, ბუნების მომხიბვლელობა, ბედთან შებმა – აი ეს და ამ რიგის საკითხები, რომლებიც აინტერესებდათ ქართველ რომანტიკოსებს. ამ ნიშნით ისინი უახლოვდებიან რომანტიზმს, ეს თემები და პრობლემემატიკა აერთიანებს მათ იმ ფარგლებში, რომლებიც მსოფლიო რომანტიზმს საზღვრავს; შესაბამისად იმდროინდელი საქართველოს კონკრეტული სოციალურ-ეკონომიკური ვითარებისა, ქვეყნის გაერთიანების ისტორიისა და არსებული ლიტერატურული ტრადიციებისა, ქართველ რომანტიკოსებს ისეთი თავისებურებანი ახასიათებთ, რომელნიც მნიშვნელოვანია არა მარტო როგორც ჩვენი ლიტერატურის განვითარების ერთი საფეხურის გამოხატულება, არამედ როგორც ერთი სახეობაც რომანტიზმისა საზოგადოდ“ (კაციტაძე 2012: 25).

მკვლევარის აზრი რომ გავაგრძელოთ, ქართული რომანტიზმი, როგორც რომანტიზმის ერთი სახეობის თავისებურებად სწორედ საზოგა-

დობრივი ცხოვრების გამოხატვის სურვილი უნდა ჩაითვალოს. აქ არასდროს განსაზღვრავდა პოეტურ ღირსებებს ნაწარმოების ფორმის დახვეწის, მისი ჭკრეტისა და ამ გზით მიღებული ტკბობის ხარისხი. ამიტომაც უნდა ჩაითვალოს „მერანის“ ცნობილი სტროფი მთელი იმდროინდელი საზოგადოების სწრაფვისა თუ ცხოვრებისეული პოზიციის გამოხატულებად (მაშინ, როდესაც სინამდვილეში იგი სწორედ ავტორის უაღრესად კერძო, პიროვნულ სათქმელს გამოხატავდა):

„ცუდად ხომ მაინც არა ჩაივლის ეს, განწირულის სულის-კვეთება,  
და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება;  
და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილოს,  
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!“

(ბარათაშვილი 1968: 121)

უაღრესად საინტერესოა, რომ ამ, ერთ ეპოქაში დაწერილ ორ ლექსს („ყორანსა“ და „მერანს“) ერთი ძალზე თავისებური მხატვრული სახე აკავშირებს – ყორანი, რომელიც (მიუხედავად ცხადი განსხვავებებისა) მაინც შეიძლება ბედისწერის სახე-სიმბოლოდაც გავიაზროთ.

ედგარ პოს ლექსში ყორანი თითქოს დიდი მხატვრის მიერ შექმნილი, მუქი ფერებით შესრულებული ფერწერული ტილოა, დიდი ოსტატობით დახატული:

„გამოვხსენი დარაბები და უეცრად თავი, ფრთები.  
ყორნის შავიზუნბულა ფრთები ჩენს სარკმელში გამოჩნდა.  
შემოვიდა ნელის რხევით ის ყორანი ძველისძველი,  
შემოვიდა ჩემთან ბნელით, არც იკადრა საღმის თქმა,  
ისე დაჯდა კარის თავთან, ვერც გავიგე მისი ხმა,  
ყორანი და არვინ სხვა“. (პო 2011: 125)

ყორანი მითოსის ფართოდ გავრცელებული პერსონაჟია. ის დაკავშირებულია ცასთანაც, მიწასთანაც, მიწისქვეშეთანაც, წყალთანაც და მზესთანაც. როგორც ლეშიჭამია შავი ფერის ფრინველი, ყორანი ხთონურ სამყაროსთან, სიკვდილთან და სისხლიან ბრძოლასთან ასოცირდება. საყოველთაოდ გავრცელებული რწმენით, სეავ-ყორნები, ლემისმჭამელი ფრინველები, ბრძოლის ველზე დახოცილ მეომრებს (კაი ყმებს) თვალებს კორტნიან. მაგალითისთვის შეიძლება დავიმოწმოთ:

„– სად მიხვალ, შავო ყორანო, სად მიგქონ შავნი მხარნია?  
– დედისერთაი მამკვდარა, უნდა დავთხარნე თვალნია!..“

(ალიბეგაშვილი 1992: 95)

სხვა შემთხვევაშიც ყორნები გარდაცვლილი კაი ყმის თანმხლებლებლად მოიაზრებიან, შავადშემოსილნი, დაუნდობელნი დაძღებიან და „დაითხიფებიან“ მძორ-ლემის ქამით.

„რა ცუდი ზნე გჭირთ, ყორნებო, გლოვა არ იცით მკვდარზედა, რაც უნდა კარგი ყმა მოკვდეს, ცრემლ არ მაგივათ თვალზედა, შაიმოსებით შავადა, თეთრს არ ჩაიცომთ ტანზედა, გაილექსებით სისხლითა, ილტოზე ნახვალთ წყალზედა“.  
(ალიბეგაშვილი 1992: 94)

როგორც ფრინველი, ის ციურ სამყაროს მიემართება. შესაბამისად გაიაზრება შუამავლად ციურ, მინიერ და ხთონურ სამყაროებს შორის. სპეციფიკური ხმა, რომელიც ადამიანისას ნააგავს, ყორანს ანიჭებს სიბრძნეს, წინასწარმეტყველებას. ამგვარი ან მსგავსი გაგება უნდა ჰქონდეს ყორანის სახე-სიმბოლოს ნ. ბარათაშვილის „მერანშიც“:

„უკან მომჩხავის თვალბედითი შავი ყორანი!“  
(ბარათაშვილი 1968: 120)

„შავი ყორანი“ პოეტის მიერ დაწყველილი, მისი მტანჯველი ბედისწერა (იგივე „ბოროტი სული“) უნდა იყოს, რომელსაც პოეტი თითქოს თავისებურ ბრძოლას უცხადებს: იგი ცდილობს გასცდეს უღმობელი ბედისწერის მიერ შემოფარგლულ „მოჯადოებულ წრეს“ – მიუღებელი რეალობის მკაცრ საზღვრებს, მაგრამ მის განზრახვას მუდამ ბოროტი ბედისწერა ეღობება წინ. ამიტომაც ლექსში „მერანი“ ავტორი ემოციურად და შთამბეჭდავად გადმოგვცემს ბედისწერასთან სამკვდროსასიცოცხლო ბრძოლას, შეურიგებლობისა და დაუმორჩილებლობის პათოსს. იმისათვის, რომ არ შეეგუოს ბედისწერას, არ დაუმორჩილდეს მას, პოეტი მზადაა, დაკარგოს სამშობლო, ყველა ახლობელი და სადღაც გადაკარგულში, უცხოეთში, დაიღუპოს, მიუსაფარი და ყველასაგან დავინყებულები, დაუტირებელი.

„ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის, ნუ დამიტყროს სატრფომ გულისა, ნულა დამეცეს ცრემლი მწუხარის. შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელითა შორის ტიალის მინდვრის და ქარიშხალი ძვალთა შეენილთა ზარით, ღრილით მიწას მომყარის“.  
(ბარათაშვილი 1968: 120)

ეს ტრაგიკული სიტყვები თავისებურ წინასწარმეტყველებად იქცა – პოეტმა თითქოს ინტუიციურად იგრძნო თავისი აღსასრული. უცხოეთში გარდაცვლილი ბარათაშვილი თავისი საზოგადოებისათვის ბოლომდე ნარუმატებელ ადამიანად დარჩა, რომელსაც არც პირად

ცხოვრებაში და არც სამსახურში არ უმართლებდა. თითქოს მართლაც მუდმივად თან სდევდა ბოროტი ბედისწერა, რომელმაც მის ბრწყინვალე ლექსში შავი ყორანის სახე მიიღო.

თავის ცნობილ წერილს „კომპოზიციის ფილოსოფია“ ედგარ ალან პო ამგვარად ამთავრებს: „მკითხველი ყორანს უკვე სიმბოლოდ წარმოიდგენს, მაგრამ უკნასკნელი სტროფის ბოლო სტრიქონამდე მკაფიოდ არ ჩანს მისი განზრახვა მისი მ გ ლ ო ვ ი ა რ ე და და უ ს - რ უ ლ ე ბ ე ლ ი მოგონების სიმბოლოდ გააზრებისა: და ყორანი აღარ მიფრინავს, კვლავ ზის პალადას თეთრ ბიუსტზე, ჩემი ოთახის კარს ზემოთ; და მისი თვალები მოჰგავს დემონის თვალებს, როცა ოცნებობს, და ლამპის შუქი, მის ზურგს უკნიდან რომ იღვრება, მის ჩრდილს იატაკზე აფენს; და ჩემი სულიც ამ ჩრდილიდან ი ა ტ ა კ ზ ე რ ო მ და - ც უ რ ა ვ ს , აღარ წამოდგება აღარასოდეს“ (პო 2011: 167).

მაგრამ არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებასა და ედგარ პოს პოეზიას ღრმა მსოფლმხედველობრივი პოზიცია აკავშირებს. პირიქით, მთლიანად ვიზიარებთ კახა კაციტაძის მოსაზრებას: „ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ნათლად დაგვანახა, რომ სიხარული მხოლოდ მოქმედებას მოაქვს. ამიტომაცაა, რომ მისი პოეზია მკვდართა და წარმავალთა პოეზია კი არ არის, ცოცხალთა და მომავალთა პოეზიაა, იგი გულხელდაკრეფისაკენ კი არ მოგვინოდებს, არამედ მოქმედების მძლავრ სტიმულს იძლევა. სწორედ ამით განსხვავდება ეს დიდი ქართველი პოეტი ისეთი რომანტიკოსებისაგან, როგორც იყო, მაგალითად, ედგარ პო. ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების მთავარი აზრი ისაა, რომ ცხოვრებისაგან მიყენებული ტანჯვა ამავე ცხოვრებაში მოქმედებითა და ბრძოლით უნდა იქნეს დაძლეული. საკითხისათვის სწორედ ამგვარი მიმართულების მიცემით უპირისპირდება ნიკოლოზ ბარათაშვილი ნოვალისის ტიპის რომანტიკოსებს და ამ სახით ამზადებს ნიადაგს იმისათვის, რომ დიდ ილიას, – გოეთეს სიტყვები რომ გამოვიყენოთ, – მოქმედება გამოეცხადებინა ადამიანის ნამდვილ ზეიმად“ (კაციტაძე 2012: 28).

რაც შეეხება ედგარ პოს გავლენას არა მარტო ქართულ, არამედ საერთოდ მხატვრულ აზროვნებაზე, ამის შესახებ უკვე იმდენი რამ თქმულა, ძნელია ახლის დამატება. მხოლოდ ერთ ამონარიდს მოვიხმობთ აკა მორჩილაძის ესეიდან „ჰემერჰედი, ცოტა რამ პოს შესახებ“:

„ყორანი პოს დღევანდელი პასპორტია: ყორნის ფიტული ყველგანაა.

„ყორნის“ გმირი ალბათ ვირჯინიის უნივერსიტეტის სტუდენტია. სავარაუდოდ, ის ისედაც სტუდენტია. ასე ამბობენ მკვლევრები.

იციტ რა? „ყორანის“ ყოველდღე კითხვა ნამეტანი იქნება, მაგრამ ხანდახან, ერთ მძიმე ღამეს, უნდა გადმოიღოთ და ეგება ამ ბალადამ

რალაცეებს უპასუხოს. შევებას ვერ მოგვევით, მაგრამ პასუხებს კი გამოიმეტებს. სიბნელის მხარეს გადახრილნი, სწორედ პოს ჩირაღდნით დაინახავთ, რა არის სიბნელე. ხომ მიგიწევთ ხოლმე გონება სიბნელისკენ? არის ეგეთი რამეები. მაგრამ თქვენი გონება ვერა ხედავს, რა არის იქ. ჰოდა, პო დაგანახვებთ. სიყვარული და უბედურება, ბოროტი და მტვრით დაფარული მაგიური წიგნები, კაკუნი კარზე... მთავარი იქ პოს ხმაა, პოს უბედური, ძლიერი, ფერადი, რალაცნაირად მოლიცლიცე ხმა.

ნევერმორ, ნევერმორ, ნევერმორ“ (მორჩილაძე 2014: 64).

უდავოდ ძნელი იქნება მეორე ხელოვანის დასახელება, რომელმაც ისეთი დიდი გავლენა მოახდინა XX საუკუნის მხატვრულ აზროვნებაზე, როგორც ედგარ პომ, რომელმაც, გარკვეულწილად, საკმაოდ დიდი გავლენა იქონია ქართულ მოდერნისტულ პოეზიაზეც, მაგრამ ეს უკვე ცალკე საუბრის თემაა.

## დამონებიანი:

**ალიბეგაშვილი 1992:** ალიბეგაშვილი გ. ქართული ხალხური პოეზიის ნიმუშები. თბილისი: „განათლება“, 1992.

**ბარათაშვილი 1968:** ბარათაშვილი ნ. თხზულებანი. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

**კაციტაძე 2009:** კაციტაძე კ. სოლომონ დოდაშვილი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი. თბ.: IV. მასწავლებლის ბიბლიოთეკა, ქართული ენა და ლიტერატურა. ტ. IV. თბილისი: 2009.

**კაციტაძე ... 2012:** კაციტაძე კ. ჯამბურია კ. „ქართული რომანტიზმის ისტორიულ-ფულტურული კონტექსტი“. ქართული რომანტიზმი (ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები). თბილისი: „საარი“, 2012.

**მორჩილაძე 2014:** მორჩილაძე ა. მწერლებსა და წიგნებზე. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2014.

**პო 2011:** პო ედგარ ალან. ყორანი, ერთი შედეგის ოცდაერთი თარგმანი. თბილისი: „ინტელექტი“, 2011.

რომანტიკოსები ცხოვრებასა და შემოქმედებაში  
**Romantic Poets in Life and Work**

---

**ZAZA ABZIANIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

**The Nephew and His Uncles**

**(Nikoloz Baratashvili's relationship with Grigol, Zakaria and  
Ilia Orbeliani)**

The object of our present “literary archeology” is Nikoloz Baratashvili’s relationship with the brothers of his mother – Grigol, Zakaria and Ilia Orbeliani. We will try to gain an unbiased access to the logic of the relation between the nephew and the uncles: with the oldest uncle, Grigol – stretching from the humble letters from the period of school to the later didactic admonitions; as for the peer Ilia – from a canceled duel to the dedication of “Merani”; the poet’s relation with the third, medial brother Zakaria, seems to have passed without any dramatic highlights.

Most important, in this sense, is the relationship between Nikoloz Baratashvili and Grigol Orbeliani, for such represents a story not only of closest relatives, but also of two poets, at the same time an ambivalent and dramatic story of a friendship and internal confrontation.

**Key words:** Nikoloz Baratashvili, Grigol Orbeliani, Ilia Orbeliani, Zakaria Orbeliani.

## **ზაზა აბზიანიძე**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **დისშვილი და ბიძანი მისნი (ნიკოლოზ ბარათაშვილის ურთიერთობა გრიგოლ, ზაქარია და ილია ორბელიანებთან)**

წარსულის მოვლენებისა თუ ეპიზოდების ხელახალი გადაფასების გზაზე შემდგარ მკვლევარს გამაფრთხილებელ ნიშნად აესვენება წარწერა თომას სტერნზ ელიოტის პარადოქსული ფრაზით: „ანმყოფის წარსულს“. ამიტომაც, რომ გარდასულ დროთა და კოლიზიათა წიაღში ინტუიციურად ნაგრძნობი ჭეშმარიტების დამადასტურებელ არგუმენტთა ძიებით გართულნი, შიშით ავხედავთ ხოლმე ამ წარწერას, თავს რომ არ დაგვემხოვს, უნებლიეთ ძირგამოთხრილ რომელიმე ისტორიულ პლასტთან ერთად.

ეს სიფრთხილე გასაგებია, რადგან ჩვენი „ლიტერატურული არქეოლოგიის“ ამჟამინდელი ობიექტი ძალზე დელიკატურია: ნიკოლოზ ბარათაშვილის ურთიერთობა დედამისის უმცროს ძმებთან – გრიგოლ, ზაქარია და ილია ორბელიანებთან – დღემდე პასუხგაუცემელი რამდენიმე კითხვით.

შევეცადოთ, მიუყერძოებლად ჩავწვდეთ ამ ურთიერთობათა ლოგიკას: უფროს ბიძასთან, გრიგოლთან – პირველი, გიმნაზისტური, მოკრძალებული წერილებიდან – მენტორულ შეგონებებამდე, ხოლო თანშეზრდილ ილიასთან – არშემდგარი დუელიდან – „მერანის“ მიძღვნამდე; მესამე, შუათანა ბიძასთან – ზაქარიასთან ნიკოლოზის გულითადი ურთიერთობა, როგორც ჩანს, დრამატული „ჩანართების“ გარეშე წარიმართა.

უმცროსი ბიძით დავიწყოთ: „**ილია ორბელიანი (1814-1853)** სწავლობდა ტფილისის გიმნაზიაში. 1834 წელს შევიდა სამხედრო სამსახურში (უნტერ-ოფიცრად). 1845 წელს ებოძა კაპიტნის ხარისხი; 1849 წელს – პოლკოვნიკის; 1852 წელს მიიღო გენერალ-მაიორის ხარისხი. იბრძოდა დაღისტანსა და ჩეჩნეთში მთიელთა წინააღმდეგ. მონაწილეობა მიიღო მთელ რიგ სამხედრო ოპერაციებში. 1842 წელს ტყვედ ჩაუვარდა დაღისტნის იმამ შამილს და გამოიხსნა გენ. ადიუტანტმა მ.ზ.არღუთინსკი-დოლოგორუკოვმა. 1853 წელს, გენ. ლეიტ-ის ე.ი.ბებუთოვის (ბებუთაშვილის) ხელქვეით, იბრძოდა ოსმალთა წინააღმდეგ ბაშკადიკლართან, სადაც სასიკვდილოდ დაიჭრა. დაკრძალულია

ქაშვეთის ეკლესიაში. ილია ორბელიანი დაქორწინებული იყო გიორგი XII-ის ძის, ილია ბატონიშვილის ასულ ბარბარეზე“ (ორბელიანი 1936: 222) – ასე წარუდგინა აკაკი განერელიამ მკითხველს ილია ორბელიანის ბიოგრაფიის ძირითადი ეტაპები. ბარათაშვილისეული – „თავგანწირული მხედარი“ ოდენ პოეტური მეტაფორა როდია: საარაკო სიმამაცით ცნობილი მისი სახელი ჩაინერა კავკასიური და ოსმალეთთან ომების ისტორიაში. მაგრამ ვერანაირი ნუსხა ვერ აღვინერთ ილია ორბელიანის ანუ „ილიკოს“ (როგორც მას ყველა, დიდი თუ პატარა მიმართავდა) იმ ადამიანურ ხიბლს, რომლითაც ასე მოაჯადოვა თავისი ხელქვეითნი თუ ზემდგომნი (მეფისნაცვლის – მიხეილ ვორონცოვის ჩათვლით, რომელიც ილიას დაქორწინებაზეც კი ზრუნავდა).

კომპოზიტი – „ბიძა-დისშვილი“ ცოტა დამაბნეველია ილია ორბელიანისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის ურთიერთობის დასახასიათებლად: ილიკოსა და ტატოს შორის ასაკში დიდი განსხვავება არაა, ისინი ერთად იზრდებიან („დიდედა ხორეშანის“ გარდაცვალების შემდეგ, ეფემიამ დაობლებული უმცროსი ძმა თავისთან გადაიყვანა საცხოვრებლად და დედის მაგივრობას უწევდა), გიმნაზიაშიც ერთ კლასში სწავლობენ. ისე რომ, რეალურად, ილიკო ტატოსათვის უფროსი ძმის როლს უფრო ასრულებს, ვინემ ბიძათაგან უმცროსისა.

როგორ უნდა მოახერხო კაცმა, ასეთი ადამიანი ისე გამოიყვანო ნყოფიდან, რომ დუელში გამოგინვიოს და რადგან სასიკვდილოდ არ ემეტები, შენი შეძრწუნება მოინდომოს თავად ამ საბედისწერო რიტუალით. ყველაფერი პირიქით მოხდა: შეძრწუნებული აღმოჩნდა ილიკო, რადგან სროლის ხმაზე ნაქცეული ტატოს დანახვისას, გაიფიქრა, რომ მართლა მოკლა დისშვილი (რაც, აბსოლუტური დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, არც განუზრახავს). თუ ცხადლივ წარმოისახავთ მთელ ამ მიზანსცენას – გაოგნებული ილიკოთი, ახარხარებული ბარათაშვილითა და მისი სეკუნდანტი მალალაშვილით, ნამდვილად შეგეცოდებათ ილიკო, რომლის აბუჩად აგდებას ეს გამასხარავებაც მიემატა და კიდევ ერთხელ დააფასებთ მის სულგრძელობას. აქ დროული იქნება ციტატა იონა მუნარგისაგან: „ნ.ბარათაშვილი მეგობრობდა ერთს მალალაშვილს, რომელიც აგრეთვე ენამწარე და დამცინავი იყო. იგი ხშირად აჯავრებდა რალაცაზე ილია ორბელიანს. ამ დაცინვაში ხანდახან ტატოც წაეხმარებოდა ხოლმე მალალაშვილს“ (მუნარგია 1954: 469).

„კომიკურ დუელს“, რომელიც ისტორიკოს შალვა ჩხეტიას ვარაუდით, „1840 წლის ახლო დროით“ შედგა (ჩხეტია 1945: 226), გარკვეული შედეგებიც მოჰყვა: ვფიქრობ, სავსებით სწორი უნდა იყოს იაკობ ბალახაშვილის მოსაზრება, რომლის თანახმად – „ბარათაშვილისა და ილია ორბელიანის დუელის ამბავი გახშირდა და პოეტს წინადადება



მისცეს, ვითომდა ავადმყოფობის მიზეზით, ეთხოვა სამსახურიდან დროებით განთავისუფლება“ (ბალახაშვილი 1967: 234).

ეს, „კარიერას“ რაც შეეხება, მაგრამ იყო მეორე ასპექტიც – გარეშე თვალისათვის შეუმჩნეველი, თუმცა, უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე სამსახურებრივი შეფერხებანი. ვგონებ, მთელმა ამ ისტორიამ რაღაც უხილავი ბზარი მაინც დაამჩნია ტატოს ურთიერთობას სამივე ბიძასთან („კლანის ლალატი“). არც იმას გამოვრიცხავ, რომ ამავე მიზეზით აიხსნება გრიგოლ ორბელიანის ერთგვარი ინერტულობა დისშვილის კარიერულ წინსვლასთან დაკავშირებით (რასაც ასე აყვედრის მას ტატო 1843 წლის აგვისტოში მიწერილ წერილში). ცხოვრებისეული ალლოთი უხვად დაჯილდოებულ გრიგოლს არანაირი გარანტია არა აქვს, რომ უცხო გარემოცვაში მისი „პროტეჟე“ კიდევ რომელიმე თავმომწონე ოფიცერს არ მიიყვანს ახლა უკვე ნამდვილ დუელამდე და ისევ სჯობს (ორივესათვის), „ტატომ“ ლევან მელიქიშვილის ან მამუკა ორბელიანის „ფრთებქვეშ“ იმსახუროს. ვინ იფიქრებდა, ეს სამსახური დუელზე საბედისწერო რომ აღმოჩნდებოდა... არა, ნამდვილად იყო რაღაც ბზარი. ისეთი, რომელსაც მხოლოდ სიკვდილი თუ გააქრობს. და სიკვდილმაც არ დააყოვნა... აი, აქ კი, ამ ტრაგიკულ შუქზე მკაფიოდ გამოჩნდა, როგორ ჰყვარებიათ „ენამწარე“ ტატო მის ბიძებს და როგორი ადგილი ეჭირა მათ ცხოვრებაში ბარათაშვილების ოჯახს. გავიხსენოთ ის დაზაფრული, ავისმომასწავებელი ცნობით განადგურებული ადამიანის ხმა, რომელიც მოისმის გრიგოლ ორბელიანის ილიასადმი თემირხანშურიდან 1845 წლის 12 ნოემბერს გაგზავნილ წერილში: „...თავის დღეში არ მოგიწერია – ტატოს ამბავი, ჩემი გულთი საყვარელი ტატოს ამბავი მომწერე, ცოცხალია თუ მკვდარი? – უცნობლობა მკლავს; შენ მიხაკოსათვის მოგეწერა ტატოს უიმედოდ ავადმყოფობა, ამანაც წიგნი არ მაჩვენა, ისე ზეპირათ მითხრა, მაგრამ ასე მითხრა, რომ თითქმის მკვდარი უნდა იყოს. ახრ ეს დამალვა რა არის? – თუ მიხაკოს ჰსწერ, მე რაღა ვარ? – აქაურმა ცხოვრებამ, ძაღლის ცხოვრებამ და ამ უცნობლობამ ტატოსათვის მე ავით გამხადეს; ეს ექუსი დღეა ვწევარ გარიაჩკითა მიხაკოსთან. – თუ ხატი გრწამს მომწერე ტატოს ამბავი სინრფოებით და მასუკან – რადგანაც შენთვის დიდი შრომაა – ნუღარ მოიწერები, იყავ შენთვის მშვიდობიანად“ (ორბელიანი 2012b: 22).

29 ნოემბერს, გრიგოლისადმი საპასუხო წერილში გულმოკლული ილია (რომელიც თვითონაც შეუძლოდა) უკვე აღარ უმაღლავს უფროს ძმას თავსდატეხილ უბედურებას: „ამ საწყლების, მელიტონის და იმის ცოლ-შვილის ყურებისათვის ველარ გამიძლია. გულს ცეცხლი მეკიდება, ვგიჟდები და აღარა მესმის რა. ჩვენი სიცოცხლე, ტატო გარდაიცვალა განჯას“ (საქართველოს ცენტრალური ისტორიული არქივის საგანგებო მნიშვნელობის საქმეთა ფონდი. საქმე 176).

„ორბელიანთა ოჯახის წევრთ განჯა ახლა სანუკვარ ადგილად მიაჩნდათ. ერთმანეთზე მიყოლებით ისინი ინიშნებიან განჯაში, რომელიც გადაიქცა მათთვის მწუხარების, მაგრამ სანუკვარ ადგილად...“ – ნერდა მიხეილ ხელთუბნელი (ხელთუბნელი 1940: 372). ნიშანდობლივია, რომ უკვე 1845 წლის ბოლოს, გამოჯანმრთელებისთანავე, ილია ორბელიანი მიაველინეს განჯას (უთუოდ, თავისივე თხოვნით), სადაც ტატოს საფლავის მიხედვა უფრო ადარდებს, ვინემ ყაჩაღების დევნა. სამგზავრო ჩანთაში კი ტატოს ლექსების ხელნაწერი კრებული უდევს...

ბარათაშვილის შუათანა ბიძას – **ზაქარია ორბელიანს** (1806-1847) ძმების დაგვარად ზეადმავალი სამხედრო კარიერა ჰქონდა (42 წლისა იგი უკვე პოლკოვნიკია და მხედრული მამაცობისათვის არაერთხელ დაჯილდოებული). უმნიკვლო რეპუტაციის პატრონს ერთადერთი „სისუსტე“ ჰქონდა — სხვისი წერილების კითხვა უყვარდა. მისმა ამგვარმა ცნობისმოყვარეობამ ისე ალაშფოთა მანანა ორბელიანი, რომ, ზაქარიას შიშით, ერთხანს გრიგოლთან მეგობრული მიწერ-მოწერაც კი შეწყვიტა (იხ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის Q კოლექციის ბარათების კონა №155 [ბ]). ზაქარია ეტრფოდა ნინო ჭავჭავაძეს (ისევე, როგორც მისი უფროსი ძმა), თუმცა, ნაკლებად გვაროვან, მაგრამ იმვითი ადამიანური თვისებების მქონე ქეთევან ალექსი-მესხიშვილზე დაქორწინდა (ანჩისხატის დეკანოზის — დიმიტრის ასულზე; ეფემია და ზაალ ბარათაშვილების დიდი მცდელობით). ზაქარია 1847 წელს ემსხვერპლა დაღესტანში ქოლერის ეპიდემიას.

დისშვილის სახელი დროდადრო გამოჩნდება ხოლმე ზაქარიას მიმწერაში: 1836 წლის 16 ივნისს: იგი სწერს გრიგოლს კონვოში: „Мелитону всё не здоровиться... Сын его Николай хороший малый... Не знаю, что дальше“ (საქართველოს ცენტრალური ისტორიული არქივის საგანგებო მნიშვნელობის საქმეთა ფონდი. საქმე № 176), ხოლო ორი კვირის შემდეგ აუწყებს: „ტატო აქ იყო. ჩუმად იჩივლა ხელმწიფესთან არზითა თავის საქმეზედ“ (იგივე წყაროდან). რაზე იჩივლა ბარათაშვილმა ხელმწიფესთან აქაურ ხელისუფალთა გვერდსავლით, დღემდე არ ვიცით. ზაქარიას წერილებში ტატო, საზოგადოდ, ყოველთვის გულთბილად მოიხსენიება, თუ შემთხვევით არ გადააწყდებით ფრაზას, ცოტა რომ გეხამუშებათ და ისევ იმ წყეულ „ბზარს“ რომ შეგახსენებთ: „Поцелуй от меня племянника Тато, мгониа თავგსავით დაძვრება...“ (ზაქარია ორბელიანის წერილი ილია ორბელიანისადმი. 1843 წლის 8 თებერვალი. ხელნაწერთა ეროვნული ფონდის Q კოლექცია. ბარათების კონა № 155 (ბ)).

ბარათაშვილის „ეპისტოლარულ ფონდში“ ზაქარია სამად-სამი წერილის ადრესატია. თუმცა, ერთი წერილის გადაკითხვაც საკმარისია,

რომ ვიგრძნოთ, რაოდენ განდობილი და სათუთი დამოკიდებულება აკავშირებს ბიძასთან დისშვილს: „საყვარელო ძმაო ზაქარია! – სწერს ნიკოლოზი ბიძას თბილისიდან დალესტანში 1844 წ. 15 აპრილს, – რატომ ერთმანეთს წერილებს არ ვწერთ? უნდა გამოგიტყდე, ამ საკითხმა დამაფიქრა. აქსიომაა, რომ შენ მიყვარხარ; წერა რომ არ მეზარება, ამას ამტკიცებს ჩემი სამსახურებრივი საქმიანობა. მაშ, რა მიზეზია? ჰო, ბოლოს მივხვდი: დაუდევრობა, საერთოდ ქართველთა თანდაყოლილი სისუსტე. სხვა, ძმაო, მიზეზი მე არ ვიცი და შენ განმიმარტე... ესეც კი არის რა მოგწერო? შენმა წერილმა, რომელიც აღსავსეა სევდითა და დაღლილობის გრძნობით ცხოვრების აზვირთებული ნაკადისაგან, ღრმა გამოხმაურება პოვა ჩემს სულში, თუმცა ჩვენ ამისთვის სხვადასხვა მიზეზი გვაქვს მე ძალიან ავად ვიყავი; ცოტა დააკლდა ილვისიოსის მინდვრებში არ გადავსახლდი. აქამდის არავითარი ავადმყოფობა არ ვიცოდი, ამიტომ მან რაღაც უცნაური გავლენა მოახდინა, შეიძლება, მთელს ჩემს სიცოცხლეზე. ჩვენი არსებობის მიზნის მიუწვდომლობამ, ადამიანის სურვილთა უსაზღვროებამ და ყოველივე ამქვეყნიურის ამაოებამ საშინელი სიცარიელით აღავსეს ჩემი სული. მე რომ პატარა დამოუკიდებელი შეძლება მქონდეს, ახლავე მივატოვებდი ქვეყანასაც და ადამიანებსაც მათი გაუმადლობით და მშვიდად და მოსვენებით გავატარებდი პატრიარქარულ ცხოვრებას სადა ბუნების ნიაღში, რომელიც ეგზომ დიადი და წარმტაცია ჩვენს სამშობლოში. გამომთელებისას ასეთი მწარე ფიქრებით ვიყავი შეპყრობილი, როდესაც შენი წერილი მივიღე. აი, რატომ თანაგიგრძნობდი შენ! ... შენი წერილის შემდეგ მივიღე გრიგოლის წერილიც. რას მოიწერებოდა? მიეცი მას თუგინდ ავგუსტუსის ტახტი, ის მთელს რომის იმპერიას კომიკური ხუმრობის საგნად აქცევდა. ხუმრობა და ხუმრობა. უთუოდ ჯერ თავისი პოდპოლკოვნიკობა არ იცის (ბარათაშვილი 2015: 147-149).

გენიშნებათ, როგორი უბოროტო, მაგრამ ორაზროვანი იუმორითაა აქ ნახსენები **გრიგოლ ორბელიანი**. სხვათა შორის, ზუსტად ისევე, როგორც თავის მხრივ, გრიგოლი მოიხსენიებს ტატოს: მაშინაც, როცა ის ზარმაცობს და წერილებს უგვიანებს („ნიპრუა ჩვენი დისწული ხომ არ კადრულობს. Мошеники!“ (ორბელიანი 2012ბ: 196)) და მაშინაც, როცა მრავალსიტყვიან წერილებს უგზავნის: „...ჩვენი ტატო პოეტია, და პოეტების ხასიათი ხომ ვიცი, ოღონდ ყური დაუგდო თორემ აღარ გაათავებენ...“ (ორბელიანი 2012ა: 148).

ყმანვილი დისშვილისადმი ბიძის ალერსიანად-არასერიოზული მიმართება ინერციით გრძელდება ტატოს დავაჟკაცების შემდეგაც. ბარათაშვილის თანამედროვეთა მოგონებებზე დაყრდნობით, ზაქარია ჭიჭინაძე (მთანმინდელი) წერდა: „გრიგოლ ორბელიანს ერთობ

ჰყვარებია პატარა ნიკოლოზი: საკეთილშობილო სკოლიდან თითქმის ყოველდღე გრ.ორბელიანთან დადიოდა. დღესაც ცოცხალნი არიან ის პირნი, რომელთაც ახსოვთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის მისვლა-მოსვლა გრიგოლ ორბელიანთან“ (მთანმინდელი 1885: 6). სრულიად ბუნებრივია, რომ გრიგოლისათვის განურჩეველი არ იქნებოდა მის თვალწინ გაზრდილი დისშვილის პრობლემები. 1835 წლის ზაფხულში რიგიდან გამოგზავნილ წერილში იგი ეკითხება ზაქარიას: „— რასა იქს ტატიკო, კიდევ კოჭლობს, თუ აღარა? და ან რას სწავლობს? ურჩიე მელიტონს, რომ ეცადოს სახელმწიფო კმაყოფაზედ იმის გაგზავნა რომელსამე უნივერსიტეტში. — სამწუხარო, ძალზედ სამწუხარო იქნება, თუკი მისი გონებრივი შესაძლებლობები განუვითარებელი დარჩება. — ნეტავი გამოგზავნოს დერპტსკი უნივერსიტეტში, რომელიცა არის უპირველესი რუსეთში. — ძალიან ადვილია ამის აღსრულება, თუკი მელიტონი ჰსთხოვს ბარონს“ (ორბელიანი 2012ა: 83).

დისშვილზე 13 წლით უფროსი, დინჯი გრიგოლისათვის „მკვირცხლი, ცელქი, მოუსვენარი, ცოტა ანჩხლი, ნერვებიანი, ენამახვილი“ ნიკოლოზი (იონა მეუნარგიას დახასიათებით), უკვე დავაჟუკაცებულიც კი, რჩებოდა იმ „ნიპრუა დისწულად“, რომლისგანაც ბიძამისი რაიმე უცნაურ გამოხდომას უფრო ელოდა, ვინემ გენიალურ ლექსებს. ეს არასერიოზული მიმართება, ვგონებ, ონომასტიკის სფეროს გასცდა. თუმცა, ამაზე შემდგომ...

თავის მხრივ, ტატო „გარდახვენილ ძია გრიგორის“ მოწინებთა და აღფრთოვანებით უძღვნის ლექსს („ძია გ...სთან“), დროდადრო, თავის, შემდგომში უკვე შედეგებად აღიარებულ ლექსებსაც უგზავნის (მის წერილებში ჩართულია „ვპოვე ტაძარი“, „მერანი“, „სულო ბოროტო“, „საფლავი მეფის ირაკლისა“...) და სულმოუთქმელად ელოდება პოეტიზმის მსჯავრს. კონსტანტინე მამაცაშვილის გადმოცემით, „ყველაზე მეტი ზედ მოქმედება ჰქონდა იმაზედ ბიძას, ჩვენს პოეტს თ. გრიგორ დიმიტრის ძე ორბელიანს“ (მამაცაშვილი 2005: 216).

მრავლისმეტყველია თვით ამ „ეპისტოლარული ეთიკეტის“ ევოლუციაც, რომლის მიხედვითაც მკაფიო წარმოდგენა გვექმნება ბიძა-დისშვილის თანდათანობრივი დამეგობრების ეტაპებზე. რადგან რომანტიკოსი ბიძა-დისშვილის არც ერთ თანამედროვეს არ გასჩენია სურვილი, მოეთხროთ მათ ამბივალენტურ ურთიერთმიმართებაზე, არარსებული ნარატივის მაგივრობა ერთგვარმა „ლიტერატურულმა კოლაჟმა“ უნდა გასწიოს. ძირითადი ფრაგმენტები აქ, რაღა თქმა უნდა, ბარათაშვილის იმ რამდენიმე წერილიდან იქნება ამოკრეფილი, რომელთა ადრესატი მისი უფროსი ბიძა იყო. თავად გრიგოლ ორბელიანის ნიკოლოზისადმი მიწერილი არცერთი ბარათი არ შემორჩენი-

ლა, თუმცა მისი მდიდარი ეპისტოლარული მემკვიდრეობა მაინც იძლევა შესაძლებლობას, წარმოვისახოთ, თუ როგორი ადგილი ეჭირა მის ცხოვრებაში დისშვილის და რა პრობლემებს უქმნიდა – ცოცხალიც და სიკვდილს შემდგომაც...

ბარათაშვილის 1843 წლის აგვისტოში ბიძამისისათვის გაგზავნილი ის განაწყენებული წერილი გვახსენდება, სადაც ის გრიგოლ ორბელიანს ისეთი ფამილიარობითა და შეუნიღბავი ირონიით მიმართავს, რაც არასოდეს გაუბედავთ მის უმცროს ბიძებს: „საყვარელო ძმაო გრიგოლ, არა, უკაცრავად, მთავარო ავარისაო, ემირ-ავარო, ატტილას ტახტზედ მჯდომარეო!

ჭეშმარიტად, არ ვიცი, მე ვარ დამნაშავე შენთან მოუწერლობისა თუ არა? ვისთანაც შენგან მოწერილი წიგნი წავიკითხე, ყველასთან ხუმრობისა და ლანძღვის მეტი არა იყო რა. ჩემთან რომ ფარატინი გამოგეზავნა, ისიც დაპირების მეტი არა იყო რა. მე ბინიანად მიინდა შენთან ლაპარაკი და, ხომ იცი, რომ საწყინოა ამისთანა ლაპარაკის გაცრუება.

საკურველია, რომ ქართველს კაცს, რაოდენიც დიდებული და ძლიერი უნდა შეიქმნეს, არა აქვს ეს შორსმხედველობა, რომ, როდესაც დაატყოს თავის თავს ვებრდებიო, ჰპოვოს თავის მემკვიდრედ ვინმე, მოამზადოს, მიჰსცეს გზა სოფელში, გამოიყვანოს კაცად და, როდესაც თვითონ დაეცეს (საბოლოო არა არის რა ამ საწუთოში), მაშინ მაინც კიდევ ჰქონდეს შემძლებლობა და ხმა ერსა შორის თავის მემკვიდრის შუამავლობით!

ახლა მე იმას ვამბობ, რომ მე შინაგანი ხმა მიწვევს საუკეთესოს ხვედრისაკენ. გული მეუბნება, რომ შენ არა ხარ ახლანდელის მდგომარეობისათვის დაბადებულიო, ნუ გძინავსო! მე არა მძინავს, მაგრამ კაცი მიინდა, რომ ამ პატარა ღრე-კლდეს გამიყვანოს და დავდგე გაშლილს ადგილს. ოჰ, რა თავისუფლად ამოვისუნთქავ მაშინ, რა ხელმწიფურად გარდავხედავ ჩემს ასპარეზსა! ჩემი ფიქრი მანდეთ მოჰქრის, ეცადე, რომა რე(ნ)ენკამფთან დამანიშვნირო. ხომ ამ პირობით ნახველ, რომ ეს მოგეხდინა ჩემთვის? ვიცი დაგავიწყდა, მაგრამ არა, არ დავიწყებია. ეს იმ სწეულების ბრალია, რომლისა გამოც ქართველი თავისიანს არ გამოადგება... მე ახლავ მიტყობს გული, რომ ამ ჩემს მხურვალეს განჰსჯას გამიტრიზავებ: ემირობა მასხარად აიგდე და მომავალის დიდების ფიქრს რას უზავ?...“ (ბარათაშვილი 2015: 115-116).

ვგონებ, საკამათო არაა, რომ ჩვენ თვალწინაა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ტექსტი არა მხოლოდ ბიძა-დისშვილის ურთიერთობათა გასაგებად, არამედ ბარათაშვილის ფსიქოლოგიური პორტრეტის ნათელსაყოფადაც. აქ პირველი ნაწილი (ციტირებული) – შეურაცხყოფილი ადამიანის პათეტიკური მონოლოგია, ხოლო მეორე, ამის

საპირწონედ – თბილი, შინაურული და იუმორწარევი თხრობა „ქალაქურ ამბებზე“. ახლა, თითქმის ორი საუკუნის შემდეგ, ჩვენ გაუნელეებელ ინტერესს ინვევს, რამდენად სამართლიანია ტატოს პრეტენზიები ბიძამისისადმი და ხომ არ არის ამ წერილში მინიშნება პოეტის ერთ, უმთავრეს წყენაზე.

ერთხელაც გადავხედოთ 25 წლის ნიკოლოზის მიერ წარმოსახულ დრამატულ სურათს: იგი სულიერი მემკვიდრეა პოეტი ბიძისა, რომელიც უშვილძიროდ „ჰბერდება“ (ამ დროს 38 წლისაა!), მაგრამ ჯიუტად არ უნდა დაიჯეროს, რომ „როდესაც თვითონ დაეცეს“, მისი ლექსები „ერსა შორის“ გაჟღერდება მისგან ჯერაც დაუფასებელი „თავის მემკვიდრის შუამავლობით“. არადა, გრიგოლი მაქსიმალურად უნდა იყოს დაინტერესებული ტატოს წარმატებაში უკვე არა როგორც ბიძა, არამედ, როგორც ლიტერატორი. კიდევ ერთი ნაბიჯი გადავდგათ: ლოგიკურია, რომ „მემკვიდრის“ ამ, მომავალი მისიის გათვალისწინებით – „ღრე-კლდეს გამოყვანა და გაშლილს ადგილზე დგომა“ – ტატოს სამსახურებრივ კარიერაზე ზრუნვასთან ერთად, გულისხმობს მისი ლიტერატურული რეპუტაციის განმტკიცებასაც.

რას აკეთებს ამ დროს გრიგოლი?! ხმას არ იღებს ტატოს ლექსებზე, მე-12 კლასის ფეხმტკიცვან ჩინოვნიკს კი ჰპირდება, რომ გაუშვებს დალესტანში მე-19 ფეხოსანი დივიზიის მეთაურის, გენერალ რენენკამპფის განკარგულებაში. ეს ის პავლე რენენკამპფია, რომელზეც გრიგოლი დისშვილის წერილის მიღებამდე ერთი თვით ადრე თავის მფარველ სარდალს, გენერალ მოსე არლუთინსკი-დოლგორუკოვს მისწერს: „კნიაზო ნუ გამინყრებით, და ეს ვერც სულით და ვერც სხეულით ვერ გამოდგება აქა. მეტად სუსტია ორივეში“ (ორბელიანი 2012ა: 163). ისე რომ, საფიქრებელია, გრიგოლმა იჩქარა ტატოს დაიმედება და მერე, როდესაც ყველა გარემოება აწონ-დანონა, საერთოდ გადაიფიქრა მისი დალესტანში გაშვება; არც ისაა გამორიცხული, რომ მან მაინც მისწერა რენენკამპფს, მაგრამ უარი მიიღო და ეს ველარ გაუმხილა დისშვილს. ასეა თუ ისე, გრიგოლ ორბელიანს ნამდვილად არ ეთქმის საყვედური დისშვილის სამსახურებრივი კარიერისადმი უყურადღებობაში. აი, „ლიტერატურულ რეპუტაციას“ რაც ეხება, აქ რაღაც კითხვის ნიშნები ნამდვილად დაისმის: განა არ არის ყურისმომჭრელი ზემოთ ციტირებულ წერილში ნიკოლოზის გაღიზიანება გრიგოლის იუმორით: **„ვისთანაც შენგან მოწერილი წიგნი წავიკითხე, ყველასთან ხუმრობისა და ლანძღვის მეტი არა იყო რა“**. რა ხდება?! თვითონ, მეგობრულ წრეში გატაცებით ოხუნჯობს თავის ახლობლებზეც (როგორც ვნახეთ, ზოგჯერ – თავშეუკავებლადაც) და შორებლებზეც. რა არის ასეთი უპატივებელი გრიგოლის „ეპისტოლარულ იუმორში“?!

ისე მგონია, რომ ნიკოლოზი, რომელიმე ახლობელთან წერილების თვალთვლებისას (რაც სტუმრად ყოფნისას ტრადიციული რიტუალი იყო ჟურნალ-გაზეთების არარსებობის გამო), გადაწყდა გრიგოლის იუმორით ნათქვამ, მაგრამ აშკარად არაკომპლიმენტურ ეპითეტს თავისი (ან თავისი ლექსების) მისამართით, ეს ნართაულად აგრძნობინა კიდევ გრიგოლს და შემდგომ მისთვის არცერთი თავისი ლექსი აღარ გაუგზავნია. ასე რომ არ იყოს, სრულიად გაუგებარია, რა უნდა აიძულებდეს ახალგაზრდა კაცს, ჭკუას ასწავლიდეს ცხოვრებისაგან გამობრძმედილ ბიძამისს (ამასთანავე, პოეტს), ვის როგორი წერილები მისწეროს?!

და, აქვე, ერთი კითხვა, რომელსაც, როგორც წესი, თვალს არიდებენ ქართული რომანტიზმის მკვლევარნი: როგორ მოხდა, რომ გრიგოლ ორბელიანს, რომელმაც ასე გულმოკლულმა დაიტირა თავისი „ტატო“, მთელი შემდგომი ცხოვრების განმავლობაში ბარათაშვილის პოეზიისადმი მიძღვნილი ერთი სტრიქონიც კი არ გამოუქვეყნებია და პირად მიმონერაშიც სიტყვა არ დაუძრავს დისშვილის მუზაზე?!

ამ უცნაური ფენომენის ამოსახსნელად მთლად დამაჯერებლად არ უღერს ზოგიერთი ჩვენი კოლეგის (ეგგენიძე 1995: 69) მიერ მოხმობილი ერთადერთი არგუმენტი: ზაქარია ჭიჭინაძის თქმით, სიბერეში, გრიგოლ ორბელიანს უარი უთქვამს მისთვის იუბილეს გადახდაზე და განუცხადებია: „თუ მაინცა და მაინც არ იშლიან აგერ რუსთაველი, გურამიშვილი და ბარათაშვილიო“ (მთანმინდელი 1885ბ: 64). ძალზე გონიერი და რამდენადმე დემონსტრაციული პასუხია. მაგრამ ძნელი დასაჯერებელია, რომ გრიგოლს, სიტყვაზე, „დავითიანის“ ავტოგრაფი დებოდა უჯრაში 30 წელი და არც გამოქვეყნება მოეწადინებინა მისი, არც ორიოდ სიტყვის წამძღვარება...

და მაინც, რითი აიხსნება გრიგოლ ორბელიანის ეს უცნაური ინერტულობა: უყურადღებო ადამიანია თუ უინიციატივო?! არც ერთი და არც მეორე. გრიგოლ ორბელიანის მთელი ბიოგრაფია ცხადყოფს, როგორი პათოსით აიტაცებდა იგი ამა თუ იმ კეთილისმყოფელ იდეას. ერთ-ერთი ბოლო მაგალითი – მიხეილ საბინინის „საქართველოს სამოთხის“ შესანიშნავი გამოცემა იყო 1882 წელს.

ამიტომაც, ერთადერთი ხინჯი, რაც გულში ჩარჩება ბარათაშვილის გარემოცვის შემყურე მკვლევარს, ესაა პოეტის სიკვდილს შემდგომი მიუსაფრობა. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ტატო ყველამ დაიტირა, მაგრამ ახლობელთაგან მის შემოქმედებით მემკვიდრეობას, ძირითადად, ლევან მელიქიშვილმა უპატრონა.

აქ, მართებული იქნება, სწორედ ლევან მელიქიშვილის წერილიდან მოვიხმოთ ერთი ციტატა მიხეილ ხელთუბნელის კომენტარებით:

„ილიკო, აქაც გთხოვე და კიდევაც გთხოვ, სანყალი ტატოს ლექსები რომ გაქვს მანანას ქალისგან წაღებული, გამომიგზავნე, რჩება დაუბეჭდველი და ბედი ქართლისაც შენ გაქვს. ფულებს კი აღარ ვგონებ, ეგენი მაინც გამომიგზავნე“, – სწერდა ის ილია ორბელიანს 1846 წლის 27 ივლისს განჯაში. გრ. ორბელიანსაც ასევე სთხოვდა გაეგზავნა მისთვის, რაც კი ლექსები ჰქონდა ნ. ბარათაშვილისა და დაენერა არა მარტო წინასიტყვაობა თხზულებათა კრებულისათვის, არამედ, ეპიტაფია ძეგლისათვის“ (ხელთუბნელი 1940: 378).

როგორ აფიქრებს და აფორიაქებს ბარათაშვილის ბიოგრაფიის მკვლევარს ეს კითხვა: პოეტმა-ბიძამ მართლაც ვერ დაინახა და ვერც შეაფასა დისშვილის ტალანტი, თუ რალაც თვითშენახვის ინსტინქტმა „დააბრმავა“ და აფიქრებინა, რომ „ტატოს“ გენიის აღიარებთ თავს დაემხობოდა მთელი თავისი პოეტური კარიერა... მარადიული გამოცანა – როგორ და რანამს გვამარცხებენ ჩვენივე დემონები...

რალა თქმა უნდა, შეიძლებოდა ეს მტკივანი კითხვები ამჯერადაც მკვლევართა მომავალი თაობისათვის გადაგვემისამართებინა (როგორც ბევრი სხვა რამ), მაგრამ, როდემდე?!

#### **დამონებანი:**

**ბალახაშვილი 1967:** ბალახაშვილი ი. *ბარათაშვილის ცხოვრება*. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1967.

**ბარათაშვილი 2015:** ბარათაშვილი ნ. *პირადი წერილები* (შემდგენელი მ. ცერცვაძე). თბილისი: „არტანუჯი“, 2015.

**ევგენიძე 1995:** ევგენიძე ი. *გრიგოლ ორბელიანი*. თბ.: გამ-ბა „მერიდიანი“, 1995.

**მამაცაშვილი 2005:** „კონსტანტინე მამაცაშვილის მოგონება ნიკოლოზ ბარათაშვილზე“. ბარათაშვილი ნ. *თხზულებათა სრული კრებული*. თბილისი: „პეგ“, 2005.

**მეუნარგია 1954:** მეუნარგია ი. *ქართველი მწერლები*. ტ. I. თბილისი: სამეცნ.-მეთოდ. კაბინეტის გამოცემა, 1954.

**მთანმინდელი 1885ა:** მთანმინდელი ზ. (ზ.ჭიჭინაძე). *ნიკოლოზ ბარათაშვილი (1816-1845)*. თბილისი: არსენ კალანდაძის სტამბა, 1885.

**მთანმინდელი 1885ბ:** მთანმინდელი ზ. (ზ.ჭიჭინაძე). *ბესიკი. თ. ალექსანდრე ჭავჭავაძე და თ. გრიგოლ ორბელიანი*. თბილისი: 1885.

**ორბელიანი 1936:** ორბელიანი გრ. *წერილები*. ტ. I. ტფილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1936.

**ორბელიანი 2012ა:** „გრიგოლ ორბელიანი (ნაწილი I)“. *XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა ეპისტოლარული მემკვიდრეობა*. ტ. II. თბილისი: „საარი“, 2012.



**ორბელიანი 2012ბ:** «გრიგოლ ორბელიანი (ნანილი II)“. XIX-XX საუკუნეების ქართველ მწერალთა ეპისტოლარული მემკვიდრეობა. ტ. III. თბილისი: „საარი“, 2012.

**ჩხეცია 1945:** ჩხეცია შ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი (მასალები ნიკოლოზ ბარათაშვილის შესახებ). ტ. I. თბილისი: სსსრ შინსახკომის საარქივო სამმართველოს გამოცემა, 1945.

**ხელთუბნელი 1940:** ხელთუბნელი მ. უკანასკნელი წელი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრებისა. ლიტერატურის მატიანე, № 1-2. 1940.

## **IA GRIGALASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

### **Rebel Poets**

**(According to the works and letters by  
Giacomo Leopardi and Nikoloz Baratashvili)**

Spiritual closeness between Nikoloz Baratashvili and Giacomo Leopardi is obvious. Both poets felt depressed because couldn't get good education. They couldn't manage their own life. They couldn't adapt with the indifference of the society. Their protest is fair: limitation of a personal freedom causes problems in development of the country.

Both poets considered that the transient world is false. It broke their hopes. But they are reformers. Their romantic revolt is contagious. It gives stimulus to the society for the catharsis. Their dream about powerful homeland will come true. The revolt for the better future is still going on.

**Key Words:** Rebel, Homeland, Poet, Emotion, Society.

## **ია გრიგალაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

### **მეამბოხე პოეტები**

**(ჯაკომო ლეოპარდისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის  
შემოქმედებისა და წერილების მიხედვით)**

ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ჯაკომო ლეოპარდის შემოქმედებაში პირადი უიღბლობითა და სამშობლოს ტრაგიკული ხვედრით გამოწვეული სულიერი ტკივილი მძლავრი პოეტური განცდებითაა ასახული.

ორივე პოეტი ცდილობს გაარღვიოს ჩაკეტილი წრე, ებრძვის არასასურველ რეალობას და ფიქრობს მომავალი თაობებისათვის გზის გაკვალვაზე.

ორივე პოეტის სამშობლო დაპყრობილია, დამონებულია, ხალხი თითქმის შეგუებულია მძიმე ხვედრს და სრულ ინერტულობას ამჟღავნებს არსებული რეალობისადმი, რაც ახალგაზრდა პოეტებს გულს უკლავს.

ცნობილია, რომ XVIII საუკუნის ბოლოს იტალია დაიპყრო საფრანგეთმა, მის ჩრდილოეთით კი ავსტრია გაბატონდა, რასაც მოჰყვა ეკონომიკური რეგრესი, მოსახლეობის გადატაცება. 1813-14 წლებში სამხრეთ იტალიასა და მილანში იფეთქა ანტიფრანგულმა აჯანყებებმა, ხოლო 1848-49 წლის რევოლუცია, რომლის მიზანი იყო ავსტრიელთა ბატონობისაგან იტალიის განთავისუფლება, დამარცხდა.

სამშობლოს ბედით შეძრწუნებული ჯაკომო ლეოპარდი კითხულობს: „სად გაქრა ძველთა ძლიერება და გულოვნობა, ამაყი სული და ხმა მყივარი“. ნიკოლოზ ბარათაშვილის სულისკვეთება, რომ მისი თავგანწირული სიკვდილის შემდგომ მის თანამოძმეთ „სავალი გზისა გაუადვილდეს“, ეთანადება ჯაკომო ლეოპარდის სურვილს, რომ მისმა თავდადებამ გამოაფხიზლოს იტალიელები. პოეტს არ ძალუძს მშვიდად უცქიროს ერის დამონების მძიმე სურათს:

„საით წასულან მეციხოვნენი?  
შენი შვილები ვის კარს ტკეპნიან,  
ვისი წყალობის შემყურენი, რისი მთხოვნელნი,  
უფალო, მომეც შენვენა და მე ერთი წავალ,  
დე, გზას მიხშობდეს მოყაყანე ყვავთა ჩხავილი,  
დავიფერფლები, რომ ჩემი სისხლი  
იტალიელთა მკერდში აენთოს  
და გაჩახჩახდეს ნაკვერჩხალივით“.  
(ლეოპარდი 1985: 75)

იტალიელ პოეტს არ ენანება საკუთარი სიცოცხლის მსხვერპლად მიტანა, პირიქით, ის თავს ვალდებულად თვლის, რომ ასე გულადად მოიქცეს:

„სამშობლოვ ჩემო, შენ მიბოძე სიცოცხლე ესე  
და შემოგწირავ, შემოგწირავ დაუნანებლად.  
(ლეოპარდი 1985: 75)

ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანის“ შექმნის ისტორია ცნობილია. ბიძამისის – ილიკო ორბელიანის – დატყვევების ამბავი ძალიან გა-

ნუცდია პოეტს. „ილიას დაჭერა რომ შევიტყვე, სწორე გითხრა, ძალიან შევწუხდი, ასე, რომ სამი დღე გაბრუნებული ვიყავ ათასის სხვა და სხვა უცნაურის ფიქრებით და სურვილით და, რომ ეკითხათ ჩემთვის, მეც არ ვიცოდი რა მინდოდა. ბოლოს მესამე დღეს ეს ლექსები დავეწერე და თითქოს ამან რაღაც შვება მომცა“ (ბარათაშვილი 2012: 74) – წერდა პოეტი ბიძამისს – გრიგოლ ორბელიანს.

ლეკს, რომელიც დასწრებია ილიას დაჭერას, ასეთი ამბავი ჩამოუტანია: „ილიკო რომ დაუჭერიათ, სინაქსაროვი და ყაზიყუმისის ხანი დაჭერილები ყოფილან. მეორე დღეს შემოსულა ანდალალში თვითონ შამილ. ტყვეები წარუდგენიათ. ილიკოს თანა ჰყოლია სულ დანკეპილი ყმანვილი ბიჭები, ავარელები, ახმეტ ხანისაგან გამოტანებულები. შამილს ოცივესთვის ილიას თვალი ნინ თავები დაუყრევინებია; ახტელელები კი, რომელნიც სინაქსაროვს მოჰყოლიან, დაუშიშვლებია და ისე გამოუყრია. შამილი ახმეტ ხანზედ ძალიან გაბრაზებული თურმეა, და ასე უწყალოდ იმიტომ მოქცევია ავარელებს. აი, რა უთქვამს ილიკოს შამილისათვის „შამილ! როგორ ეკადრება შენს სახელს მაგისთანა უწყალობა! თუ გინდა მაგით შეაშინო ვინმე, ვინ უნდა შეაშინო? ყველანი სიკვდილის შვილები ვართ. ჭეშმარიტად, ახლა მეც სიკვდილი მირჩევნია შენს ხელში ყოფნას!“ ლეკის მონათხრობის მიხედვით, შამილს მოსწონებია ილიკოს პასუხი და უფიქრია, რომ მას მძევლად დაიტოვებდა, იქნებ რუსებმა შვილში გამიცვალონო. ილიკოს ამგვარ მოქცევას თანამედროვეები და, მათ შორის, ნიკოლოზ ბარათაშვილიც აღუფრთოვანებია. ბარათაშვილის ლექსი „მერანი“ გმირული პათოსითაა სავსე. პოეტი არ ეგუება ხვედრს:

„გასანი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამზღვარი,  
და თუ აქამდე არ ემონა მას, არც ან ემონოს შენი მხედარი!“

(ბარათაშვილი 2012: 32)

პოეტის თავგანწირვა – დაიმარხოს უპატრონოდ, უცხო მიწაზე, მის გულს არ დაეცეს სატრფოს ცრემლები, დაიღუპოს ბოროტთან ბრძოლაში – ერთ მიზანს ემსახურება: შეძლოს გზა გაუკვალოს თანამოძმეთ:

„ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირულის სულისკვეთება,  
და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერინო ჩემო, მაინც დარჩება!“  
რომ ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სავალი გზისა გაუადვილდეს  
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი, შავის ბედის ნინ გამოუქროლდეს!“

(ბარათაშვილი 2012: 33)

„ბარათაშვილი ყველაზე მწვავე გულისტკივილით განიცდიდა ქართლის ბედს. ეს იყო მისი მჭმუნვარებისა და დრტვინვის უმთავრესი

საგანი. პოეტის ცრემლებდაყრილ სტრიქონებში ეროვნული სევდაა დაგუბებული” (ნადირაძე 2010: 61). ტატოს ფიქრები მოყვასისა და ზოგადად, სამშობლოს ხვედრს დასტრიალებდა.

ჯაკომო ლეოპარდისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის სულიერ ნათესაობაზე პირველად გურამ ასათიანმა მიუთითა, შემდეგ ლუიჯი მაგაროტომ მიაქცია ყურადღება. კობა ნურნუშია, თამარ კოშორიძე, ქეთევან ელაშვილი და სხვ. აღნიშნავენ მათ სულიერ მსგავსებას.

მაგაროტო მიიჩნევს, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილს აქვს საზოგადოებრივი სოლიდარობის არაჩვეულებრივი უნარი, მსხვერპლად შეწირვის განსაკუთრებული ნიჭი, რაც მან გვიჩვენა თავის შედეგში „მერანი“, რომელიც ამავე დროს მისი ანდერძია. „სხვაგვარად, მაგრამ ლეოპარდოზე არანაკლები ტანჯვით აღწევს ბარათაშვილი ლეოპარდის „ჯინესტრას“ მსგავს მეტრძოლ პერსპექტივას, სადაც იგი უპირატესობას ანიჭებს ჰეროიკულ შესტს – ინდივიდუალურ მსხვერპლს. ბარათაშვილი მუდამ საზოგადო თვითდამკვიდრებისა და კაცობრიობის ხსნის სახელით მიისწრაფის იმ მოწოდების შესახვედრად, რომელიც მიმართული იყო ლეოპარდის მიერ სრულიად „კაცთა მოდგმის“ მიმართ. პოეტი წინასწარმეტყველებს, რომ უცხო ქვეყანაში აღესრულება, წინაპართ საფლავებისგან შორს. არც სატრფოს ცრემლები დაიტირებენ. ბედს პასიური რელიგიური თმენით კი არ ემორჩილება, არამედ ინდივიდუალური ამბოხით გარდატეხის უწყვეტ პროცესს მიელტვის. ბარათაშვილთან ჩვენ განსაკუთრებით საინტერესო მსოფლმხედველობრივი განვითარების მოწმენი ვართ. რელიგიური აღზრდიდან გამომდინარე, ლოკალიზებულ სპირიტუალისტურ და ცოტაც მისტიკურ რომანტიზმში იგი გადალახავს ევროპული რომანტიზმის მკაცრ თეორიებს, ლეოპარდის მსგავსად თავშესაფარს არ ეძებს განმანათლებლობის მიერ პროპაგანდირებულ მატერიალისტურ ფილოსოფიაში. იგი გვიჩვენებს, თუ როგორ შეერწყმის მისი განათლება და რელიგიური სინდისი მაპროტესტებელ მოქალაქეობრივ აღმავლობას, სადაც რწმენის ძალა სოციალურ მოვალეობად იქცევა. ბარათაშვილი მოქალაქეობრივ ვნებებს აბსოლუტურად პირველხარისხოვან როლს აკუთვნებს, როგორც ფილოსოფიაში, ისე – პოეზიაში. ბარათაშვილმა განვლო სრული ფილოსოფიური გზა, რომელიც ნიშანდობლივია მუდმივი თეორიული განვითარებით. იგი აღწევს არაჩვეულებრივ პოეტურ შედეგს, რომელიც ეროვნულ საზღვრებს სცდება და რუსთაველიდან რამდენიმე საუკუნის შემდეგ ქართულ პოეზიას ევროპის საუკეთესო პოეტური ტრადიციის გვერდით აყენებს“ (მაგაროტო 1989: 252).

წუთისოფელში უსამართლობა მძლავრობს, რაც ერთნაირად აღელვებს ორივე პოეტს. ისინი თავიანთ ლექსებში სოციალური უთანას-

წორობისა და ძალადობის წინააღმდეგ ილაშქრებენ. ჯაკომო ლეოპარდის პროტესტს ინვესს სუსტის დაჩაგვრა ამქვეყნად:

„კეთილთათვის ხომ ეს სიცოცხლე სატუსალოა,  
მზაკვართათვის კი – განცხრომა და დღესასწაული  
და თავისუფალ აზრს მარადის დაშრიტავს ბრმათა  
და დამსმენთა ბოროტი ლიქნა,  
დაიჩაგვრება მარადის სუსტი,  
ლარიბიც ქვე-ქვე ივლის მარადის.  
გინდ ჩრდილოეთში, გინდ სამხრეთში, გინდ ეკვატორზე,  
გინდ პოლუსზე, ყოველივე ჰმორჩილებს ძალას,  
ასე ყოფილა, ასე არის, ასე იქნება!“ (ლეოპარდი 1985: 252).

მიხეილ თუმანიშვილისადმი მიწერილ წერილში ნიკოლოზ ბარათაშვილი მეგობარს უზიარებს იმ განწყობას, რასაც მასში აღძრავს სასაფლაო: „გეტყვი კი, რომ მშვენიერი გამოგონებაა სასაფლაო. იგი აუცილებელიცაა, რათა მოკვდავმა თავისი ცხოვრება ამოიკითხოს: ნუგემისცემა უბედურისა, ბედნიერების დასასრული“ (ბარათაშვილი 2012: 67).

მტკვრის პირას ჩაფიქრებულ ქართველ რომანტიკოს პოეტს სევდა ეუფლება:

„მანც რა არის ჩვენი ყოფა, წუთისოფელი,  
თუ არა ოდენ საწყაული აღუესებელი?  
ვინ არის იგი ვისთვის გული ერთხელ აღეცოს  
და რაც მიეღოს ერთი ნატვრით, ისი ეკმაროს?“  
(ბარათაშვილი 2012: 13)

წუთისოფელში გამეფებული უსამართლობა ჯაკომო ლეოპარდის ნიჰილისტური განწყობით აღავსებს, ხოლო ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში – „ფიქრნი მტკვრის პირას“ – პოეტის ოპტიმისტური განწყობა და მებრძოლი სულისკვეთება ცხადადაა გამოკვეთილი: პიროვნების მიერ ზნეობრივი გზით სვლა, ზრუნვა და აქტიური მოქმედება ქვეყნის გასაძლიერებლად, საზოგადო ცხოვრების გაუმჯობესების უმთავრესი პირობაა:

„მაგრამ რადგანაც კაცნი გვექვია, შვილნი სოფლისა,  
უნდა კიდევცა მივსდიოთ მას, გვესმას მშობლისა,  
არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკედარსა ემსგავსოს,  
იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს!“  
(ბარათაშვილი 2012: 13)

რომანტიკოსი პოეტების შემოქმედებაში ბუნება მათი ფიქრებისა და განცდების საულო და თვითგამოხატვისათვის იმპულსის მიმცემი უმთავრესი საშუალებაა. „ბუნების მარტოოდენ „გონების თვალთ“ ტკობა და შესაბამისად ტრადიციულმა ტროპულმა „კაზმვამ“ ხანფრ-ძლივი პერიოდის განმავლობაში მხატვრულად „სტატიკური“ გახადა მისი ეზოთერიკული თვალსაზრისით. მხოლოდღა რომანტიზმის წიაღში დაიბრუნა ბუნებამ თავისი იდუმალი შესატყვისობა და შესაბამისად, სრულიად სხვა ჟღერადობა შეიძინა. თავისთავად სახელდებაშივეა გაცხადებული ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის დიაპაზონიც – ესაა სწრაფვა უჩვეულობის, იდუმალების თუ სასწაულებრივის შესაცნობად, რაც გამოხატულია „პოეტური სულის ამბოხსა“ და შესაბამისად „რაციონალურ სამყაროსთან“ მარადიულ დაპირისპირებაში მყოფ ირე-ალობის გაშინაარსებაში“ (ელაშვილი 2012: 237).

ნიკოლოზ ბარათაშვილს ბუნებრივად მიაჩნია, რომ წუთისოფელს თითქმის ყველა ემდურება. მაიკო ორბელიანისადმი მიწერილი წერილიდან ცხადია, რომ პოეტი ასკეტის განწყობით უყურებს წუთისოფლის ამაოებას. იგი მაიკოს ამხნევებს, რომ გულგრილად შეხედოს ბედნიერებათა სოფლისათა“. „მიჩვენე კაცი, რომ მადლიერი იყოს ამ წუთის-სოფლისა. დაიმარხე მშვენიერება სულისა, უმანკოება გული-სა, აი ჭემმარტი ბედნიერება, უმაღლესი სიამე, რომელსაც კი კაცი წაიღებს ამ სოფლისაგან. სხვათა ბედნიერებათა სოფლისათა უყურე გულგრილად, ამაყად და გრწამდეს, რომ იგინი შეურჩენელნი არიან! თუმცა აქიმბაში არა ვარ, მაგრამ ეს წამალი სიზმარში მაქვს ნასწავლი, და თუ დამიჯერე, იმედი მაქვს, რომ გარგოს!“ (ბარათაშვილი 2012: 78).

ჯაკომო ლეოპარდის ბობოქარი ბუნება ვერ ეგუება სამშობლოს დაქცევას:

„სამშობლოვ ჩემო, შენს დაქცეულ კედლებს გავცქერი,  
სვეტებს და თალებს, ცივ ქანდაკებებს,  
ცისკენ გაშვეტილ კოშკებს ცარიელს.  
დიდება მათი ქარს გაჰყოლია,  
და ყრუდ ქვითინებს გული ჩემი, გული მარტვილი“.  
(ლეოპარდი 1985: 74)

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოემა „ბედი ქართლისა“ ნათელს ჰფენს პოეტის დამოკიდებულებას სამშობლოს თავისუფლების თემისადმი. მოღალატეთა მიზეზით დამარცხდა ქართველობა მტერთან ბრძოლაში:

„და მუხთაღისა ანგართა ხელთა აჰყარეს მამულს სიმტკიცის ბჭენი!“  
(ბარათაშვილი 2012: 51)

სოლომონის სიტყვებით გაცხადებულია პოეტის პოზიცია:

„სახელმწიფოთა სჯულის ერთობა არარას არგებთ,  
ოდეს თვისება ერთა მის შორის სხვადასხვაობდეს!“  
(ბარათაშვილი 2012: 52)

სიბერის ჟამს შეძლო მტრების დამარცხება მეფე ერეკლემ,

„მაგრამ ამაო იყო ყოველი,  
დიდი ხანია გულს ირაკლისა,  
გარდუნყვეტია ბედი ქართლისა!“  
(ბარათაშვილი 2012: 52)

ჯაკომო ლეოპარდი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი „სულის ობ-  
ლობას“, ადამიანთა გულგრილობას, საყვარელი არსებისაგან უგულო  
დამოკიდებულებას არაერთ ლექსსა თუ პირად წერილში აღნიშნავენ  
გულისწუხილით. ეპოქა, რომელშიც დაიბადნენ, ამგვარ სევდიან განწყ-  
ობას ბადებს რომანტიკოს პოეტთა გულებში: „ლირიკოსი პოეტის ყვე-  
ლა ნაწარმოები ეს არის საუბარი საკუთარ თავზე და საკუთარ თავთან,  
უფრო სწორად – საკუთარი სულის მოხილვა. პოეტი საკუთარი სულის  
ყველაზე სათუთ რხევებს ჯერ თავად უგდებს ყურს და შემდგომ სხვას  
ასმენინებს და ამ ხმას ისეთი „გამჭოლობა“ აქვს, რომ ათასი ადამიანის  
სულის შერხევა შეუძლია“ (ყიფიანი 2006: 19).

როცა 1832 წლის შეთქმულებისათვის ემზადებოდნენ, ნიკოლოზ  
ბარათაშვილი 13-15 წლისა იყო, თუმცა, ის თანაუგრძნობდა შეთ-  
ქმულებას და არაერთი ლექსი ჰქონია იმ დროისათვის რუსეთის დამპყ-  
რობლური პოლიტიკის სამხილებლად. ჩხრეკის მოლოდინში ტატოს  
გაუნადგურებია ყველა ხელნაწერი. დასანანი, რომ ჩვენ ხელთ არ  
გვაქვს მისი შემოქმედების დასანწყისი ხანის ნიმუშები. კიდევ უფრო  
დასანანი, რომ ძალიან ახალგაზრდა გარდაიცვალა ქართველი რო-  
მანტიკოსი პოეტი ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ასევე ახალგაზრდა ასაკში  
გარდაიცვალა იტალიელი რომანტიკოსი პოეტი – ჯაკომო ლეოპარდი.

ორივე პოეტმა შეძლო საზოგადოებისათვის ეთქვა, რომ ზნეობა და  
განათლება უფრო მაღლა დგას, ვიდრე ძალადობის გზით მოპოვებული  
სიმდიდრე და დიდება. მათ საკუთარი შემოქმედების დიდი ნაწილი მი-  
უძღვნეს სამშობლოს თემას, თავისუფლების ძიების პრობლემატურ  
საკითხებს. ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ადამიანის უპირველეს მისიად  
დასახა ქვეყნის მომავლისათვის ზრუნვა და უპირობო მოვალეობად –  
სამშობლოსათვის თავგანწირვა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ჯაკომო ლეოპარდი მუდამოხე პოეტები  
არიან, ისინი არ ურიგდებიან სამშობლოს მონობას, გულგატეხილობას,

თავიანთი პოეზიით მარადიულად შთააგონებენ მკითხველს, რომ ბრძოლა ბოროტების წინააღმდეგ არ დამთავრებულა.

ამ ბრძოლიდან დამარცხებული არ შეიძლება გამოვიდეს პიროვნება, რომელიც რომანტიკოსი პოეტების მსგავს თავგანწირვას ამჟღავნებს. ამბოხი გრძელდება...

### **დამონებიანი:**

**ბარათაშვილი 2012:** ბარათაშვილი ნ. *პოეზია, წერილები*. თბილისი: 2012.

**ელაშვილი 2012:** ელაშვილი ქ. „სიმბოლო ქართულ და ევროპულ რომანტიზმში“. *ქართული რომანტიზმი - ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები*. თბილისი: 2012.

**ლეოპარდი 1985:** ლეოპარდი ჯ. *ლირიკა*. მთარგმნელი თ. ბაძალუა. რედაქტორი ჯ. აჯიაშვილი. თბილისი: 1985.

**მაგაროტო 1989:** მაგაროტო ლ. *რომანტიკული ამბოხი: ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ჯვარდო ლეოპარდი*. ყ. „პირველი სხივი“, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ახალგაზრდა მწერალთა ყოველწლიური „ლიტერატურული ალმანახი“, № 21., 1989.

**ნადირაძე 2010:** ნადირაძე გ. *ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება და ესთეტიკური სამყარო*. თბილისი: 2010.

**ყიფიანი 2006:** ყიფიანი მ. *ლიტერატურული წერილები. პიროვნული ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში*. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 2006.

## **JULIA EREMEEVA**

*Russia, Moscow*

*Moscow Region State University*

### **Light of Russian Spirituality in the Works of Leonid Borodin**

The comprehension of the creativity of L. Borodin, his relationship with time, is impossible without reference to biography, fate, to the problem of finding and choosing the author of his path. Being a freedom-loving person, the writer did not want to hide his thoughts and feelings. In the works of L. Borodin amazing amazing openness, boldness of the line, the unavailability of suffering, despair, hope, desire for will, which for the Russian means more than freedom. The concept of reality of L. Borodin is original and harmonious, always artistically justified combination of elements of two types of creative work: realistic and romantic.

**Key words:** *spirituality, iconicity, Christ-centered spirit, author-hero, the image of Russia, All-Russian social-Cristian Union for the Liberation of the People.*



## **ЮЛИЯ ЕРЕМЕЕВА**

*Россия, Москва*

*Московский государственный областной университет (МГОУ)*

### **Свет русской духовности в произведениях Л. Бородина**

Осмысление творчества Л. Бородина, его отношения со временем, невозможно без обращения к биографии, судьбе, к проблеме поиска и выбора автором своей стези. Жизненный путь писателя полно и всесторонне вообрал в себя особенности послевоенного времени, развитого социализма, перестройки, постсоветской действительности и нашел отображение в художественных произведениях. Будучи свободолюбивым человеком писатель не хотел скрывать свои мысли и чувства. Характерные черты его повествования: правдивость, восхищение красотой, критика несправедливого советского строя. В произведениях Л. Бородина потрясают удивительная открытость, смелость строки, неохватность страдания, отчаяния, надежды, стремление к воле, которая для русского значит больше, чем свобода. Романтическое мироощущение в произведениях писателя передано ярко и сильно. Концепция действительности Л. Бородина своеобразна гармоничным, всегда художественно оправданным сочетанием элементов двух типов творческой работы: реалистического и романтического (некоторые произведения Л. Бородина имеют чисто романтическую природу).

Вся жизнь Л. И. Бородина – путь к правде, лежащий через разочарования, лишения, тюрьмы. Так, в юношеском возрасте беззаветную веру будущего писателя в Сталина развенчал XX съезд партии. Об этом периоде жизни он напишет в автобиографическом повествовании «Без выбора»: «... заболел настолько, что ни о чем думать не мог...», и, осознавая, что со «СТРАНОЙ» не все в порядке, решил «... жить, поступать и действовать <...> искать и что-то делать, потому что если ничего не делать, то – подлость, трусость, лицемерие, бесчестие, наконец!» (Бородин 2013: 15). В дальнейшем за участие в неофициальной студенческой студии «Свободное слово», «ориентированной на выработку идей и предложений по улучшению комсомола и самой партии, выявившей очевидную несостоятельность» (Бородин 2013: 70), его исключат с исторического факультета Иркутского университета. Будущий писатель будет постигать жизнь на «великих стройках коммунизма» – в Норильске, на Братской ГЭС.

В 1965 г. Л. И. Бородин вступит во Всероссийский социал-христианский союз освобождения народа – «первый после Гражданской войны антикоммунистической организации, ставившей своей конечной целью свержение Коммунистической власти». Преданность ВСХСОН и данной ему присяге «быть верным сыном Великой России, борьбе за ее

Возрождение, славу и благосостояние, не щадя усилий, имущества и самой жизни» (Бородин 2013: 70) он пронесет через всю жизнь.

После провала ВСХСОН в 1967 году Л. И. Бородин получает первый срок по 70 статье УК РСФСР («Антисоветская агитация пропаганда»), и, попав в тюрьму, в одном из писем родным напишет: «То, что произошло <...> не беда, а естественные последствия, которых я ожидал, к которым готовился. Я был самим собой, и другим я быть не мог» (Бородина 2015: 23).

«В недавнем интервью Леонида Бородина спросили, почему у него, старого зека, в его произведениях нет той горечи или даже озлобленности, какие чувствуются у Шаламова, да и у многих других. Мне кажется, этот вопрос очень важный, и полный ответ может дать лишь все написанное Бородиным: и стихи, и проза» (Бородин 1992: 3) – выскажет свое мнение в предисловии к сборнику «Изломы» И. Р. Шафаревич. Писать Л. И. Бородин начал в заключении. Сначала стихи, позже обратился к прозе. В своем творчестве автор обращается к теме «малой родины», нравственно-этических идеалам народа. Будучи глубоко верующим человеком, он привнес в свои произведения концепцию, согласно которой «для подлинно воцерковленного человека главная истина о мире – вся в нескольких текстах». Все прочее же рассматривал как «попытки комментария и толкования Творения...» (Бородин 2013: 413). Поэтому прозаическое, поэтическое наследие писателя устремлено к воссозданию первообраза.

Художественный мир Л. И. Бородина иконичен. Иконичность наследия писателя проявляется и в образно-символической и мотивно-тематической организации произведений. Во многих из них реализуется идея православной иконичности как внутреннее качество «быть двуединством <...> небесного и земного, способности любого предмета быть отобразом первообраза» (Лепяхин 2007: 368).

Так образ земной матери для главного героя повести «Ловушка для Адама» является образом-иконой умопостигаемой действительности. С ее помощью герой начинает по иному познавать мир, бытийное взаимодействие земного и небесного. Другим средством, используемым автором для воплощения этого взаимодействия, выступает обращение к текстам Священного Писания, библейским образам – к иконичному слову.

О главной идее повести «Году чуда и печали», ее христианской составляющей, иконичности можно сказать словами автора: «... это самая моя православная вещь. Там нет ни одного слова «Бог», потому что проблема любой религии, а особенно православного мироощущения, – это вина, преступление, раскаяние или чувство вины, чувство покаяния, мести, долга – это все там есть. И это главное» (Бородин 2013: 636). В произведении автором раскрывается тема нравственного взросления и становления главного героя, двенадцатилетнего подростка, как чуда самопознания, как чуда откровения мира душе, испытавшей первую бурю чувств и вступившей

с ней в борьбу за обуздание стихийной силы жизни. В повести христианское мировосприятие побеждает языческие представления о долге и морали.

Тема родины и ее судьбы является центральной в лирике писателя. Основная проблематика большинства стихотворений – религия, русская история, искание Бога – подчиняется осмыслению того, что произошло с Россией после Октябрьской революции, поиску своего пути в советской и постсоветской действительности. Л. И. Бородин постоянно осознавал личную ответственность перед Богом, перед вечностью за судьбу России. Особенности его лирики являются христоцентричность, исповедальность.

Стихотворение «Россия, прости, что злоба...», написанное в период между 1982–1987 гг., когда за спиной автора было уже два тюремных срока, отличается предельной искренностью, эмоциональностью и выразительностью. Начальные строфы отсылают к началу советской эпохи. Автор говорит о «неродном» ее характере для страны. Стихотворение начинается с обращения к России:

Россия, прости, что злоба  
Дышала с моей строки.  
И ты ведь, и я, мы оба  
Друг к другу подчас строги.  
Нынче с душою иною,  
Нынче с поклоном я.  
То, что считал виною, —  
То лишь беда твоя.  
Наобещала эра  
Благодетей миру всему,  
Тогда уступила вера  
Доверию твоему.

Историософия писателя носит мистический характер. По мнению профессора НовГУ А. В. Моторина «главная творческая установка мистического художника – постижение и выражение правды Божией» (Моторин 2013: 237). Стихотворение Л. И. Бородина построено на восприятии действительности сквозь преломление трагических страниц в истории православной веры в России. Автор искренне верит во всепобеждающую, мистическую тайну России, верит в то, что ее душу нельзя сломить.

Писатель прямо оценивает события начала XX в. в России как трагедию, масштабную духовную катастрофу. Это подчеркивается в стихотворении эпитетами: «диких клинков», «злых дорог», «слепые мечты»; аллитерацией: пр / стр / др (Россия, прости, что злоба/ Дышала с моей строки./ И ты ведь, и я, мы оба/ Друг к другу подчас строги.); анафорой: «Было тебе испытание./ Будет тебе урок», «Нынче с душою иною,/Нынче с поклоном я»; вера в Россию поддерживается смысловой рифмой: «эра» – «вера»,

«всему» – «твоему», «дорог» – «урок», «блистание – испытание», «дорога» – «от Бога»). Стихотворение составляет единое смысловое, экспрессивное, эмоциональное целое. Автор дает понять, что Россия для него не территория, а хранилище духовно-нравственных устоев, христианства.

Диких клинков блистание,  
Радуга злых дорог.  
Было тебе испытание,  
Будет тебе урок.  
Но в тьму завела дорога  
Слепые твои мечты.  
И все же, уйдя от Бога,  
Безбожной не стала ты.

В стихотворении реализуется основная в христианстве мысль о спасении через страдания. В своих «Размышлениях над февральской революцией» А. И. Солженицын приводит слова отца Сергия Булгакова: «За что и почему Россия отвержена Богом, обречена на гниение и умирание? Грехи наши тяжелы, но не так, чтобы объяснить судьбы, единственные в Истории. Такой судьбы Россия не заслужила, она как агнец, несущий бремя грехов европейского мира. Здесь тайна, верою надо склониться» (Солженицын 1999: 429). «Верою надо склониться», – это ключ к пониманию историософии Л. И. Бородина.

Доктор богословия М. М. Дунаев в книге «Вера в горниле сомнений» пишет: «Православие есть тот удерживающий, о котором говорит Апостол: “Ибо тайна беззакония уже в действии, только не совершится до тех пор, пока не будет взят от среды удерживающий теперь...”» (2 Фес. 2, 7). <...> Средоточием этого удерживающего начала ныне является Россия. Именно на Россию Божиим Промыслом была возложена ответственность за судьбу Православия. Назначение России — нести в себе удерживающее начало и противостоять тайне беззакония. Ибо в том решаются судьбы мира» (Дунаев 2017).

В финальных строках стихотворения «Россия, прости, что злоба...» Л. И. Бородин прозревает эту высокую идею:

И оттого над порогом  
Меча я не подниму.  
Я знаю:  
*Россия с Богом,*  
*Хотя и спиной к Нему!*

Авторский курсив в конце стихотворения подводит итог и заставляет о многом задуматься... Например о том, что в представлении писателя безверие, отступление от основ православия порождают бесчинство,

деспотизм, смуту, о том, что Отечество Земное и Небесное воспринимаются Л. И. Бородиным как единое целое, составляют для него одно понятие и он искренне верит в божественное предназначение своего Отечества.

Художественный мир произведений Л. И. Бородина и всего его творчества обусловлен глубоким философским мирозерцанием на крепкой основе православия и истинного патриотизма. Как верный сын Отечества писатель в своих произведениях ориентируется на подлинные духовные ценности и утверждает, что их отвержение ведет к неисчислимым и безмерным страданиям.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

**Бородин 2013:** Бородин Л. *Собрание сочинений в 7 томах. Т.6.* М.: Москва, 2013.

**Бородин 2013:** Бородин Л. *Собрание сочинений в 7 томах. Т. 7.* М.: Москва, 2013.

**Бородина 2015:** Бородина В. «Не года, а жемчужная нить...». *Журнал Москва, №4.* М., 2015.

**Бородин 1992:** Бородин Л. *Изломы.* М.: «Русло», 1992.

**Дунаев 2017:** Дунаев М.М. *Вера в горниле сомнений* [book on-line] Режим доступа: [azbyka.ru/fiction/v-gornile-sommenij/](http://azbyka.ru/fiction/v-gornile-sommenij/) (дата обращения 11.03.2017)

**Лепяхин 2007:** Лепяхин В.В. *Икона и образ. Иконичность и словесность, М.: Паломник, 2007.*

**Моторин 2013:** Моторин А.В. *Теория русской словесности.* Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2013.

**Солженицын 1999:** Солженицын А.И. *Размышления над февральской революцией (1980-1983). Солженицын А.И. Собр. соч. Т.7.* М.: ТЕРРА, 1999.

## **TAMAR SHARABIDZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **From Georgian-Azerbaijani Literary Relations (Nikoloz Baratashvili and Goncha Begum)**

Research of Azerbaijani scientific material, cooperation with Nakhchivan University and Academy of Sciences professors, and work in Nakhchivan archive has otherwise demonstrated to us the four months spent by Georgian poet Nikoloz Baratashvili in Nakhchivan, from the end of November 1844 till the end of March 1845.

The epistolary heritage of the writer speaks the best about Baratashvili's work in Nakhchivan. Baratashvili's letters have shown the path to Azerbaijani research-

ers Dilara Alieva and Musa Guliev in finding the literary heritage of Nakhchivan resident woman, as Baratashvili wrote, “the salty daughter of the Khan”. Poems authored by Goncha Begum have been found in Nakhchivan private archives and they have already been published in the Anthology of Azerbaijani Poet Women.

**Key words:** Baratashvili, Nakhchivan, Goncha Begum.

## თამარ შარაზიძე

*საქართველო, თბილისი*

*მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### ქართულ-აზერბაიჯანული ლიტერატურული ურთიერთობიდან (ნიკოლოზ ბარათაშვილი და გონჩა ბეგუმი)

ოთხი თვე – 1844 წლის ნოემბრის ბოლოდან 1845 წლის მარტის დასასრულამდე – ნიკოლოზ ბარათაშვილმა უცხოეთში, ნახჭევანის მაზრაში, გაატარა. ეს იყო სამშობლოდან პირველი მოშორება, გამოწვეული ოჯახის რჩენის მიზნით. ბარათაშვილი, ერთი შეხედვით მზიარული, ცოტა ცინიკურიც და დროსტარების მოყვარე, ოჯახისთვის განსაკუთრებით თავდადებულია. მთელი სერიოზულობით მუშაობს სახელმწიფო სამსახურში, თანახმაა თითქმის ყველაფერზე, რადგან სახლში უიმედობით ლოგინად ჩავარდნილი, დამბლადაცემული მამა ჰყავს, დარდით შეპყრობილი, არც თუ ისე მოხუცებული, სულ 50 წლის, და სილატაკეში მყოფი ოჯახის წევრები, უკიდურეს გაჭირვებაში ჩავარდნილნი. კანცელარისტად მუშაობა სულს უხუთავს ბარათაშვილს, ცოცხალი სამუშაო ურჩევნია, რადგან ბუნებით დაუდეგარია, მოუსვენარი. და აი, ნახჭევანის მაზრის მმართველად ლევან მელიქიშვილი ინიშნება. გომნაზიის მეგობართან ერთად სამსახური ბარათაშვილისთვის ბევრად უფრო სასიამოვნოა, ვიდრე გადამთიელ ჩინოვნიკებთან; თანაც პროვინციაში შრომა უფრო მეტად ფასობს და სამშობლოდან მოშორებით მყოფი ოჯახსაც მეტად დაეხმარება. ნაცნობ-მეგობრები შუამდგომლობენ ბარათაშვილს, რომ მაზრის მმართველის მოადგილედ დაინიშნოს. ბარათაშვილი ნახჭევანში მიემგზავრება; მას ევალემა მაზრის მმართველის მოადგილის თანამდებობის შესრულება, თუმცა ამ თანამდებობაზე ჯერ დამტკიცებული არ არის.

ნახჭევანი ახალი შეერთებული იყო რუსეთის იმპერიასთან, ამიტომ იქ ადმინისტრაციის შექმნისათვის მუშაობა დიდ ენერჯიასა და

ძალისხმევას მოითხოვდა. პოეტის მდგომარეობას ართულებდა სამშობლოდან, თბილისიდან, ნაცნობ-მეგობრებისაგან მოშორება. „**სამი თვეა აქა ვარ და ძალღად არავინ მახსენა**“, – ახლობლების უყურადღებობას განიცდის პოეტი და ჩივის მაიკო ორბელიანთან, – „**ეჰ! მაგის დარღსაც გაუძლებ! აღარც მე მცალიან ვისთვისმე; ახლა მე ჩემი თავი ხელმწიფობას და საზოგადოებას შევსძლევ, სულ ხომ ყმანვილობა არ იქნება, დრო არის რიგიანის სამსახურისა, თქვენც გეყოფათ ბუზების ზოცვა...**“ (ბარათაშვილი 1968: 193). ბარათაშვილს სერიოზული მიზნები აქვს, მუშაობა სწადია, მაგრამ მაინც ხინჯად აქვს გულში, – „**როგორც ერთ ქალს უბრძანებია, ... აქ მოგვწყინდნენ და გავყარეთო!**“ ერთ ქალს ვინღა ჩივის, ის აკვირვებს, რომ მანანა ორბელიანი მოკითხვასაც არ უთვლის. მიზეზი ნათელია – „**ახლა ჩვენ ვიღას მოვაგონდებით, ვიღაც ორი ტლუ ბიჭი გდია ნახეჩევანში. – ახლა ცა ახალია, ქვეყანა ახალია და მოღაში ოთხმოცის წლის კაცები არიან**“ (ბარათაშვილი 1968: 194). ცხადია, ბარათაშვილი ხუმრობს, თუმცა ხუმრობის მიღმა გული სწყდება, რომ თბილისის საზოგადოების ცენტრში აღარ ტრიალებს. თავის მეორე წერილში მაიკოსადმი პოეტი იწერება: „**ჩვენი აქ ცხოვრება, სწორე გითხრა, ტანჯვასა და უსიამოვნების მეტი არა არის რა. ლევანიც ავად გამიხდა და თავად ბლუ იყო, უფრო დაბლუვდა სიცხისაგან. რასაც ეს ნეიდგარტს (იგულისხმება მთავარმართებელი) სწყევლის, აქ გამოგზავნისათვის, არ ვიცი თუ რა მოუვიდეს**“ (ბარათაშვილი 1968 : 195).

ნახტევანი მდებარეობდა ირანის საზღვარზე, იყო ერთი მივიწყებული აზიური ქალაქი, სადაც რუსეთთან შეერთების შემდგომ ბინა დაიდეს რუსეთის ოფიცრებმა, მათ შორის – კავკასიელებმაც და პოლონელებმაც. ბარათაშვილს ახლო ურთიერთობა უნდა ჰქონოდა როგორც მათთან, ასევე ადგილობრივ განათლებულ მოსახლეობასთან – კერძოდ, ხანის მემკვიდრეებთან. გარკვეული კუთხით, მისთვის საინტერესოც კი უნდა ყოფილიყო ეს აზიური, თბილისისაგან საგრძნობლად განსხვავებული ქალაქი თავისი ტრადიციებით. თბილისელი მეგობარი ქალებისათვის აქ არჩევდა ბარათაშვილი ირანელ ვაჭრებთან ორიგინალურ კრიალოსნებს. მაიკო ორბელიანთან მიწერილი წერილიდან ირკვევა, რომ მას ტასო ორბელიანისთვის (მანანა ორბელიანის ქალიშვილისთვის) გაუგზავნია თავდაპირველად კრიალოსანი. ქართველი ქალებისათვის იმჟამად უჩვეულო და ნატიფ ნივთს მაიკო ორბელიანიც მოუხიბლავს და ამის შესახებ ტატოსთვის მიუწერია. ტატო მეგობარს პასუხობს: „**კრიალოსნები გეთხოვათ. მე დიდი ხანია თავრიზიდან ხუთი კრიალოსანი დავიბარე... მაგრამ ჯერ არ გამოგიგზავნით, სანამ ტასოს ნება არ გექნებათ, იმიტომ, რომ მაგისთანა კრიალოსანი**

**ერთი უნდა იყოს და რაკი გამრავლდება, ლაზათი ნაერთმევა“** (ბარათაშვილი 1968: 193).

მიუხედავად, ნახჭევანში ბარათაშვილის გარკვეულ დონეზე ადაპტაციისა, მის ბიოგრაფიებში იქ ცხოვრება მაინც მძიმე ტვირთად წარმოჩნდება. ამის მიზეზი უნდა იყოს დაუფასებელი შრომა, დაუფასებელი იმ „ხელმწიფობისა და საზოგადოებისგან“, რომელთათვისაც თავის „შეძღვნა“ ჰქონდა პოეტს გადანყვებილი. ვფიქრობთ, საბოლოოდ ნახჭევანში ყოფნა ბარათაშვილისთვის გაუსაძლისი მაინც არ უნდა ყოფილიყო. ჩვენს აზრს განამტკიცებს ის ფაქტიც, რომ მას არ სურდა ამ პროვინციიდან წამოსვლა და თბილისში დაბრუნება.

ნახჭევანთან დაკავშირებულ კიდევ ერთ დადებით მომენტად შეიძლება მივიჩნიოთ იქ დაწერილი ორი ლექსი, რომლებიც, საბედნიეროდ, შემოგვრჩა. საბედნიეროდ, ვამბობთ იმიტომ, რომ ბარათაშვილის ბოლოდროინდელი ლექსები, ნახჭევანსა და განჯაში დაწერილი, არ შემონახულა. ისინი არც ერთ ხელნაწერ კრებულში (მაიკო ორბელიანის, ეკატერინე ჭავჭავაძის, თავად ბარათაშვილის, გრიგოლ ორბელიანის) არ არის შესული. თითქმის ყველა დაიკარგა. გადარჩენილი ორი ლექსიდან ერთია „დამქროლა ქარმან სასტიკმან“ (ავტოგრაფი შენარჩუნდა, რადგან იგი ბარათაშვილს მაიკო ორბელიანისათვის გაუგზავნია წერილთან ერთად 1845 წლის 9 თებერვალს) და მეორე – უფრო ადრე დაწერილი, ისიც ნახჭევანში ამავე წლის 10 იანვარს – „მაღლი შენს გამჩენს“ (ლექსის ავტოგრაფი არ შემონახულა; იგი ილია ჭავჭავაძემ გამოაქვეყნა „საქართველოს მოამბეში“ – 1863 წ. №2). ეს ნაწარმოებები წერილებთან ერთად ხელს გვინყობს პოეტის ბიოგრაფიის სრულყოფაში, რადგან ყველაზე უფრო ცხადად წარმოაჩენს იმ ფიქრსა და გრძნობებს, რომლებითაც პოეტი სულდგმულობდა.

ორივე ლექსში ფიგურირებს სატრფო, ერთში კი აქცენტი სატრფოს დაკარგვით გამოწვეულ უბედობაზეა გადატანილი; პოეტის უბედობა, მთელი მისი შემოქმედებიდან გამომდინარე, გასაკვირი არ არის; უბრალოდ საინტერესოა, ამჯერადაც ჰყავს თუ არა ლირიკულ სატრფოს ადრესატი, რამდენად ძლიერია პოეტის გრძნობა მისადმი და განსხვავდება თუ არა მხატვრული თვალსაზრისით ეს ლექსები ადრეული სატრფიალო ნიმუშებისგან. ლექსის – „მაღლი შენს გამჩენს...“ – მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, სატრფო ლამაზი, წყნარი, შავთვალემა ქალია და ძნელად თუ მიესადაგება პოეტის მუზას, ცისფერთვალა ეკატერინე ჭავჭავაძეს, რომელიც ამ დროს დიდი ხნის გათხოვილია, დარღვეულია აგრეთვე ტატოსა და ეკატერინეს მეგობრობაც, რომელიც ეკატერინეს გათხოვების შემდგომ აღდგა და რამდენიმე ხანს გრძელდებოდა (1840-1841 წწ). სატრფოს მშვენიერ, „ცისაფერის“ თვა-



ლებს ლექსში შავი თვალები ცვლის, ამაღლებულ განწყობას კი, ბარათაშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მდაბიური, „როგორღაც ფიქრში მოსული“. ლექსი თავისი საზომით (16-მარცვლიანი დაბალი შაირით, „მე ვარ და ჩემი ნაბადის...“ ხმაზედ თქმული) და ხალხური ლექსისათვის დამახასიათებელი ინტონაციით საგრძნობლად განსხვავდება ეკატერინე ქავჭავაძისადმი მიძღვნილი, დახვეწილი, ფილოსოფიური, არქაისტული ენითა და მაღალი სტილით შექმნილი ლექსებისაგან. ეს ყოველივე გვაფიქრებინებს, რომ პოეტის ადრესატი სხვა არის. თუ ეს სხვა ნახჭევანელია, მაშინ კიდევ უფრო მკვეთრი ხდება მინიშნება უცხოეთში, სატრფოს ქვეყანაში, დროებით მყოფი მგზავრისა:

ყარიბი ვინმე მოვსულვარ, სოფლისა მუშა სანყალი,  
ამხანაგად მყავს ნაბადი, ძმობილად – ბასრი ხანჯალი.  
(ბარათაშვილი 1968:134)

ნახჭევანიდან მაიკო ორბელიანთან გამოგზავნილ წერილებში გამოკრთის ერთი იქაური ქალის სახე, მაგრამ მხოლოდ და მხოლოდ გამოკრთის და უფრო მეტის თქმის საშუალებას არ გვაძლევს. პოეტი მის შესახებ წერს: „ახლა ნახეჩევანში ერთი ახალი ლექსია, თვრამეტის წლის ქალის ნათქვამი, რომელსაც სახელად გონჩა-ბეგუმ ჰქვია; ხანის ქალია, ძალიან ლამაზი და მარილიანია; ბევრში წარმოგიდგენთ ორლოვის ცოლს. საცოდავი დამწვარია თავის ქმრისაგან და ახლა იმასთან აღარ არის და ცდილობს რომ გაუშოს; სანყალი თორმეტის წლისა ყოფილა, რომ ძალად გაუთხოვებიათ. – ამათი ამბავი რომ იცოდეთ, ერთი კარგი რომანია, – ამ ლექსში თავის თავს სტირის; ერთს ადგილას ამბობს: ჩემო მშვენიერო ბახჩაო, მინდა მოვიდე, ვიმუსაიბო შენს შადრევანთან, შენს ყვავილებთან, მაგრამ მეშინიან, რომ ჩემი ქმარი იქ არ იყოსო. – ამ ლექსს დავანერინებ და თავის თარგმანით გამოგიგზავნით. მგონია სათარამ ეს ხმა უნდა იცოდეს, კარგი ხმა არის“ (ბარათაშვილი 1968: 194). სათარა ცნობილი ირანელი მომღერალი ყოფილა, აღმოსავლეთის ჰანგების დიდოსტატი. ნიკოს ძალიან უყვარდა მუსიკა და დიდ პატივს სცემდა სათარას ხელოვნებას; მისი დის – ბარბარე ვეზირიშვილის – თქმით, სადაც კი წავიდოდა, სათარა ყველგან თან დაჰყავდა თურმე.

წერილის მესამე გვერდის არშიაზე მიწერილია ლევან მელიქიშვილის ხელით: „ტატო დღე და ღამე იხვენება, თუ ღმერთი გნამს გააშვებინე ქმარიო, მე, როგორც დამჯდარი კაცი, არა ვმვრები“ (ბარათაშვილი 1968: 194). მაზრის უფროსის ეს მინაწერი გონჩა-ბეგუმს ეხება. ჩანს, ნიკოლოზ ბარათაშვილის დაინტერესება ამ ქალბატონით საკმაოდ სერიოზულია და, თუნდაც წარწერა სახუმარო ყოფილიყო, პოეტის

დამოკიდებულება სცილდება ხანის „ლამაზი და მარილიანი“ ასულის პოეზიით გამოწვეულ ხიბლს.

ამგვარადვე უნდა აღექვა ბარათაშვილის წერილი მაიკო ორბელიანსაც და თუმცა მისი პასუხი ტატოსადმი აღარ არის შემორჩენილი (ბარათაშვილის არქივი მისი სიკვდილის შემდეგ, სანამ პოეტის დედა და ილია ორბელიანი ჩავიდოდნენ განჯაში, განადგურდა; 1844-1845 წლების ნაწარმოებებიცა და წერილებიც გაიბნა და დაიკარგა), ბარათაშვილის შემდეგი ბარათიდან, რომელიც კვლავ ნახჭევანიდან არის გამოგზავნილი, ვიგებთ, რომ მაიკო დაინტერესებულა ამ ამბით და გონჩა-ბეგუმი თავისი ძმობილის სატროფოდ თუ არა, გატაცებად მანც მიუჩნევია. სწორედ ამის უარყოფას ცდილობს ბარათაშვილი, როდესაც წერს: „საყვარელო დაო, მაიკო! დიდად ვწუხვარ, რომ ვერ გამოიცან ჩვენი მოქმედება. მე კიდეც შევარიგე ცოლ-ქმარიო“ (ბარათაშვილი 1968:195).

1844 წლის 10 იანვრიდან (ეს არის ლექსის – „მადლი შენს გამჩენს“ – დაწერის თარიღად მიჩნეული დრო ილია ჭავჭავაძის მიხედვით) ამავე წლის 9 თებერვლამდე (მაიკო ორბელიანის წერილზე მითითებულ თარიღამდე) ერთი თვეც არ არის გასული და მკვეთრად იცვლება პოეტის განწყობა; კვლავ სახეზეა უიმედობა, სატროფოს დაკარგვით გამოწვეული; აღარ ჩანს სილალე, რომელსაც ლამაზი ქალის ხილვა იწვევს. მართალია, განცდა იმ ტრაგიზმს ვერ აღწევს, რომ პოეტი „უენო მსხვერპლად“ („მიყვარს თვალები მიბნედილები“, 1942 წ.) მივიჩნიოთ, მაგრამ ვფიქრობთ, ხელახალი იმედგაცრუების კვალი ლექსში ნამდვილად შეიგრძნობა.

ძნელი სათქმელია, ჰქონდა თუ არა ბარათაშვილს გრძნობა გონჩა-ბეგუმისადმი და მიუძღვნა თუ არა მას „მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო“, მაგრამ ერთი კი ცხადია, ნახჭევანში დაწერილ მეორე ლექსში – „დამქროლა ქარმან სასტიკმან“, რომელიც იმავე საზომით არის შესრულებული, რომლითაც ერთი თვით ადრე დაწერილი „მადლი შენს გამჩენს“, კვლავ ჩნდება დიდი სიმძიმისი და უიმედობის განცდა. სასტიკი ქარი პოეტს სიცოცხლის დამატკობებელ ყვავილს წაართმევს, ციური ცვარით დანამულს, მის ადგილს კი „უჟამო დრო“ ცრემლით შეცვლის:

„დამქროლა ქარმან სასტიკმან, თან წარმიტანა ყვავილი,  
მაცხოვნებელი სიცოცხლის, სუნნელებითა აღვსილი!  
იგი ნიდაგ ციურთა ცვართაგან იყო ნამილი;  
დრომ უჟამურმან ან ცრემლით შესვარა მისი სახელი!“  
(ბარათაშვილი 1968: 135)

ლექსი თავისი განწყობითა და მსოფლხედვით გვახსენებს ბარათაშვილისავე ნაწარმოებს – „ვპოვე ტაძარი“, დაწერილს 1841 წელს, როცა პოეტს საბოლოოდ გადაეწურა ეკატერინე ქავჭავაძისაგან საპასუხო სიყვარულის იმედი. ბარათაშვილი არც აქ ლალატობს თავის მიერ წინა წლებში უკვე ჩამოყალიბებულ, შეიძლება ითქვას, დაკანონებულ ხედვას სიყვარულის ღვთაებრიობის შესახებ და ამ გრძნობას ამჯერადაც „ციური ცვარით“ დანამულს წარმოგვიდგენს ისეთივე ენობრივი ფაქტურით, როგორითაც სხვა ლექსებია დაწერილი, ლირიკოსის მნიგნობრული ენით. ბარათაშვილის სტილში პოეტის მხოლოდ ზოგიერთი ლექსი არ „ჯდება“ (ერთ-ერთი მათგანია „მადლი შენსგამჩენს“), რასაც ფოლკლორის გავლენით ხსნიან. ჩვენ არ გამოვრიცხავთ ცხოვრებისეულ სიახლესაც, რაც გავლენას ახდენს ლექსის განწყობაზეც და საზომზეც; ხოლო, როცა სიახლე ქრება, პოეტიც თავისივე ჩვეულ სტილში ექცევა. ვგულისხმობთ მეორე ლექსს, „დამქროლა ქარმან სასტიკმან...“, რომელიც იმავე საზომითაა დაწერილი, რომლითაც „მადლი შენს გამჩენს“, მაგრამ პოეტის სხვა ლექსთა სტილისგან ვერაფრით განსხვავებ.

რა შეიძლება ვთქვათ გონჩა-ბეგუმსა და მის ლექსზე? ჩვენ არ ვიცით, მოასწრო თუ არა ბარათაშვილმა მაიკო ორბელიანისადმი დაპირებული ლექსის თარგმნა, იმდენად მოკლე დროში დატოვა ნახჭევანი. აქამდე არც ამ ქალის შესახებ ვიცოდით რაიმე, მაგრამ ნახჭევანში ჩასვლამ უფრო თვალსაჩინო გახადა ისტორია. ნახჭევანის სახანო 1828 წლის თურქმენ-ჩაის ზავის საფუძველზე გადავიდა რუსეთის მფლობელობაში. უკანასკნელ ხანს – ექსან ქენღერლუს – ნაიბის ტიტული მიენიჭა. რუსეთის მთავრობამ მას და მის მემკვიდრეებს უარი ათქმევინა ხანობაზე საკმაოდ დიდი თანხის საფასურად. კვლევები გვივენებს, რომ უკანასკნელ ხანს ქალიშვილი, სახელად გონჩა არ ჰყოლია. პოეტი ქალი შესაძლებელია მისი რომელიმე მემკვიდრის ან ახლო ნათესავის ქალიშვილი ყოფილიყო, არსებობს რამდენიმე ვერსია. გონჩა-ბეგუმის შესახებ დანამდვილებით ვიცით მხოლოდ ის, რომ იყო გათხოვილი, როგორც წარჩინებული წრის ადამიანი, იცოდა წერა-კითხვა, ჰქონდა პოეტური სული და შებოჭილი იყო ისლამის მკაცრი კანონებით, რომლებიც ქმართან განშორების უფლებას არ აძლევდა. გონჩა-ბეგუმი დადიოდა ხანის სასახლეში გამართულ „მეჯლისებზე“ (სალონებში) და გაბედულად აცნობდა შეკრებილ პოეტთა საზოგადოებას საკუთარ შემოქმედებას. ბარათაშვილის დაინტერესება მისი პოეზიით გონჩა-ბეგუმის ლექსების ჭეშმარიტ ღირებულებაზე მეტყველებს. ბარათაშვილმა საჭიროდ სცნო გადაენერა ნახჭევანელი ქალის ერთ-ერთი ლექსი, ეთარგმნა და თბილისში ახლობლებისთვის გაეგზავნა. ე.ი. მან

ამ ქალბატონში სილამაზესთან ერთად პოეტი დაინახა. ამ შორეული ამბიდან კი ჩვენამდე მხოლოდ ყვავილის „დანაჭუნობმა“ ფურცლებმა მოაღწია, რომლებმაც მაინც დაგვატკბო, რადგან ეს ყველაფერი ბარათაშვილის „მოძულეებულ“ სიცოცხლეს ეხება:

„ანცა თუ სადმე ვიხილავ მისს ფურცელს, მისსა დანაჭუნობს,  
მოძულეებული სიცოცხლე მყისვე კვალადცა დამატკობს“.  
(ბარათაშვილი 1968: 135)

მაიკო ორბელიანისადმი მიწერილ წერილში „შემთხვევით“ (თუ საგულდაგულოდ) გაჟღერებულმა რამდენიმე წინადადებამ და პოეტის ორმა უკანასკნელმა ლექსმა საშუალება მოგვცა გონჩა-ბეგუმზე, 18 წლის ნიჭიერ პოეტ ქალზე გვესაუბრა, ხანის „ლამაზ და მარილიან“ ასულზე; ბარათაშვილის წერილმა დააინტერესა აზერბაიჯანელი მკვლევარებიც. მათ იპოვეს რამდენიმე ლექსი გონჩა-ბეიმის სახელით დაწერილი, რომლებიც შეტანილია აზერბაიჯანელ ქალთა ანთოლოგიაში; მიაგნეს მოგვიანებით გადაღებულ ფოტოსაც, რომელიც დღეს ხანის მუზეუმს ამშვენებს წარწერით – ნახჭევანელი პოეტი ქალი გონჩა-ბეიმი. გონჩა-ბეგუმის პიროვნება და მისი პოეზიის ფრაგმენტები აზერბაიჯანელი ხალხისათვის სწორედ ქართველი პოეტის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, წერილების მეშვეობით გახდა ცნობილი.

### **დამონეპანი:**

**ბარათაშვილი 1968:** ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი 150* (პ. ინგოროყვას რედაქციით). თბილისი: 1968.

**ინგოროყვა 1968:** ინგოროყვა პ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი (ნარკვევი)“. კრ. *ნიკოლოზ ბარათაშვილი 150. თხზულებანი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

**ლეონიძე 1945:** ლეონიძე გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. *თხზულებანი*. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1945.

**ჩხეტია 1945:** ჩხეტია შ. „ნ. ბარათაშვილი“. *მასალები ნიკოლოზ ბარათაშვილის შესახებ*. თბილისი: სსსრ შინსახკომის საარქივო სამართველოს გამომცემლობა, 1945.

**MAIA TSERTSVADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

## **Poetic Lexis of Private Letters by Nikoloz Baratashvili**

Literary heritage by Nikoloz Baratashvili have been studied from many points of view. While exploring his language, literary critics concentrate on the expressive means employed by the poet together with his versification techniques and a number of other issues.

The poetic language of Baratashvili's private letters also attracts the scholars' attention. With regards to the expressive language of the epistolary heritage by Nikoloz Baratashvili not much attention has been paid to it yet.

This paper will be dedicated to the study of the poetic lexis and its components of the epistolary heritage by Nikoloz Baratashvili.

**Key words:** Nikoloz Baratashvili; Private letters by Nikoloz Baratashvili; Poetic lexis; Poetic lexis of private letters by Nikoloz Baratashvili.

## **მაია ტერცვაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

## **ნიკოლოზ ბარათაშვილის პირადი წერილების პოეტური ლექსიკა**

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობის შესწავლისას ლიტერატურათმცოდნე ვერსიფიკაციულ ტექნიკასა და სხვა საკითხებთან ერთად იკვლევდნენ და იკვლევენ პოეტის მხატვრულ ენასაც. ამ მიმართულებით მისი შემოქმედების ადრეული კვლევებიდან გამორჩეულია ორი ფუნდამენტური ნაშრომი: ა. შანიძის „ბარათაშვილის ენა“, რომელიც უმთავრესად არქაიზაციის საკითხებს ეძღვნება და გრ. კიკნაძის „როგორ მუშაობდა ბარათაშვილი“. ბოლოდროინდელი კვლევებიდან უნდა აღინიშნოს თ. ლომიძის „ქართული რომანტიზმის პოეტიკა“. დასახელებულ ნაშრომებში ავტორები უმთავრეს ყურადღებას უთმობდნენ რომანტიკოსი პოეტის პოეტურ ნიმუშებს.

რაც შეეხება ნ. ბარათაშვილის ჩვენამდე მოღწეული მცირე, მაგრამ მრავალმნიშვნელოვანი ეპისტოლური მემკვიდრეობის – 18 პირადი

წერილის პოეტიკას, შეიძლება ითქვას, რომ ის თითქმის შეუსწავლელია. თუ არ ჩავთვლით პირადი წერილების სხვადასხვა გამოცემების ლექსიკონებს, სადაც განმარტებულია ცალკეული ლექსემები და ფრაზემები და ენობრივი თავისებურებებისადმი მიძღვნილ თანდართულ წერილებს, იგი საგანგებო და სიღრმისეული კვლევის საგანი ჯერ არ გამხდარა.

ნ. ბარათაშვილის პირადი წერილების მხატვრული ენა ხშირად აღუნიშნავთ ლიტერატურათმცოდნეებს, მკვლევრებსა და მწერლებს. „იმისი ერთი წერილის ადგილი ბევრს ლექსსა სჯობს თავის სიმშვენიერითა და აზრთა სიღრმით“ – შენიშნავდა კიტა აბაშიძე (აბაშიძე 2007: 97); „ნიკო ბარათაშვილის კერძო წერილები ისე იკითხება, როგორც მერიმეს ნოველები: რამდენი გრძნობა, რამდენი სიღრმე, გონებაამხვილობა“ – წერდა იოსებ გრიშაშვილი პოეტისადმი მიძღვნილ წერილში (გრიშაშვილი 2012: 180). აღნიშნული „გონებაამხვილობა“ და „სიმშვენიერე“, ბუნებრივია, გულისხმობს და უკავშირდება ადრესანტის მდიდარ გამომსახველობით საშუალებებს.

ნ. ბარათაშვილის პირად წერილებში გვხვდება პოეტური ლექსიკის მრავალი კომპონენტი (არქაიზმები, ნეოლოგიზმები, ბარბარიზმები, ყარგონიზმები, სინონიმები, ანტონიმები, პარონიმები, ტავტოლოგია...). წარმოდგენილ ნაშრომი რომანტიკოსი პოეტის ეპისტოლური მემკვიდრეობის პოეტური ლექსიკისა და მისი კომპონენტების შესწავლის ცდაა.

ნ. ბარათაშვილის ზოგიერთი წერილი თუ მისი ფრაგმენტი დანერვილია რუსულ ენაზე. ისინი ისევე გამოირჩევიან პოეტური მეტყველების მახასიათებლებით, როგორც ქართულად შესრულებული წერილები, მაგრამ მათ აქ არ განვიხილავთ.

ნ. ბარათაშვილის პირადი წერილების ლექსიკის ამომწურავი შესწავლა (გამოყენებული ლექსიკური ერთეულების სრულად აღწუსება, მათი სახეობების დადგენისა და კლასიფიკაციის, გენეზისის, ეტიმოლოგიისა და სხვა სპეციალური საკითხების კვლევა) საკმაოდ შრომატევადი სამუშაოა და წარმოდგენილი ნაშრომი მას ვერ დაიტევს. ჩვენ შევეცდებით ყურადღება დავუთმოთ უმთავრესად იმ ლექსიკურ ერთეულებს, რომლებიც განსაკუთრებულ მხატვრულობას ანიჭებს და ხვენს ადრესანტის სათქმელს – სძენს მას პოეტურობას, სიმძაფრეს, ექსპრესიასა და კოლორიტს.

ციტატების დამონშებისას ტექსტის გადატვირთვის თავიდან აცილების მიზნით ვისარგებლებთ ქრონოლოგიური პრინციპით დალაგებული პირადი წერილების ტრადიციული ნუმერაციით. ქრონოლოგია შეესაბამება ნ. ბარათაშვილის პირადი წერილების უკანასკნელ გამო-

ცემაში დაზუსტებულ და მოყვანილ წერილთა დათარიღებას (ბარათაშვილი 2015). კვადრატული ფრჩხილებით აღნიშნულია წერილების სავარაუდო დათარიღება.

1. გრიგოლ ორბელიანისადმი (1831 წლის 3 სექტემბერი);
2. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1837 წლის თებერვალი;
3. მიხეილ თუმანიშვილისადმი 1838 წლის 6 აგვისტო;
4. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1841 წლის 28 მაისი;
5. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1841 წლის 18 ოქტომბერი;
6. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1842 წლის 2 მაისი;
7. მაიკო ორბელიანისადმი 1842 წლის 31 ოქტომბერი;
8. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1843 წლის 21 აგვისტო;
9. ზაქარია ორბელიანისადმი 1844 წლის 15 აპრილი;
10. ზაქარია ორბელიანისადმი 1844 წლის 10 მაისი;
11. გრიგოლ ორბელიანისადმი 1844 წლის 23 მაისი;
12. ზაქარია ორბელიანისადმი (1844 წლის 18-20 აგვისტო);
13. მაიკო ორბელიანისადმი 1845 წლის 9 თებერვალი;
14. მაიკო ორბელიანისადმი (1845 წლის 20 თებერვლიდან 20 მარტამდე);
15. მაიკო ორბელიანისადმი 1845 წლის 10 აგვისტო;
16. ბარბარე საგინაშვილისადმი (1845) წლის 23 აგვისტო;
17. ალექსანდრე საგინაშვილისადმი (1845 წლის 23 აგვისტო);
18. გრიგოლ ორბელიანისადმი (1842 წლის 1-10 ივლისამდე). უკანასკნელი წერილი თავისი ფრაგმენტული ხასიათის გამო ტრადიციულად ბოლოს არის ხოლმე მოყვანილი.

**არქაიზმები.** ნ. ბარათაშვილის პირად წერილებში არქაიზმებისა და ისტორიზმების კვლევისას, ცხადია, პოეტის ენა უნდა შევისწავლოთ სინქრონიული თვალსაზრისით. ზოგიერთი ლექსემა, რომელიც დიაქრონიული ასპექტით განხილვისას, არქაიზმებსა და ისტორიზმებს განეკუთვნება, სინქრონიული ასპექტით კვლევისას შეიძლება არ ჩაითვალოს არქაიზმებად და ისტორიზმებად. შესაბამისად არქაიზმების კვლევა საგანგებო მიდგომას ითხოვს, რაც სცილდება ჩვენს ამჟამინდელ მიზანს და მას ცალკე ნაშრომს დაეუთმობთ.

**ნეოლოგიზმები** და მათგან დერივაციით მიღებული ლექსიკური ერთეულები. **გიმნაზია, ჩინი, ჰანციონი, ინვალიდი, უნივერსიტეტი, ექსპედიცია (2); ნოტები, ტრალედია (4); მილიცია, დიპლომატობა, ბაკენბარდი, ლიტერატურა (5); მინისტრი, აფიცერი (6); ჰარუჩიკობა, სტატისტიკა, ისტორია, ბატალიონი, (8); პოდპოლკოვნიკობა (9); ლენერალ-ადიუტანტობა (10); პოლკოვნიკობა, ლენერლობა (12); კარანტინი, ლაქი, მოდა (13); ფაბრიკა, მაღაზია, იმპერატორი (15, 16); ფრანტისა (16); მაიორობა, მაიორშობა (17)...**

ყურადღებას იქცევს კომპოზიტი **თავყანა** – „ძმარ თავყანა; ასე, ჩემო ბატონო!“ (3) (ბარათაშვილი 2015: 36). მკვლევართა მიერ გამოთქმულია ვარაუდი, „თავყანა“ მივიჩნიოთ „სათაყვანოს“ სინონიმად (ბარათაშვილი. 1996: 136). გვინდა გამოვთქვათ ფრთხილი ვარაუდი აღნიშნულ ლექსემასთან დაკავშირებით. ვფიქრობთ, ეპითეტ „თავყანას“ ნ. ბარათაშვილი „ჭკვიანის“, „გონებრივად მომნიჭებულის“ მნიშვნელობით ირონიულად უწოდებს მეგობარს, რომელმაც ვერ გაიგო მისი დაქარაგმებული ლექსის შინაარსი. შესაძლოა, მას შეხუმრებთ იყენებდეს ხატოვნად თავმსუბუქის, სულელის, ზერელე ადამიანის მნიშვნელობით (შდრ. იგივე მნიშვნელობის „თავფევილა“, „თავქარიანი“, „თავში ბზე უყრია“ (სახოკია 1979: 244-245)). წერილის ტექსტის სტილი გვაძლევს ასეთი ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას. შესაძლებელია აგრეთვე აღნიშნული კომპოზიტი მეგობრის გარეგნობის სახასიათო რაიმე ნიშანს აღნიშნავდეს (სამწუხაროდ, ვერაფერს ვიტყვით წერილის ადრესატის, იმხანად ოცი წლის ჭაბუკის მიხედვით თუმანიშვილის გარეგნობის შესახებ), მაგალითად, გულისხმობდეს თმაშპირს, თავქოჩორას ან ირონიული მნიშვნელობით – თმაშეთხელებულს. არსებობს ზემოიმერული დიალექტური ერთეული „თავყანთა“, რომელიც განიმარტება, როგორც უკან გადახრილი, გადაწონილი (ლლონტი 1974: 240). ნ. ბარათაშვილის მეტყველება ამ დიალექტზე თითქმის შეუძლებლად მიგვაჩნია, თუმცა არც იმას გამოვრიცხავთ, რომ აღნიშნულ სიტყვას იყენებდნენ აღმოსავლეთ საქართველოშიც და ჩვენ ვერ მოვიძიეთ ამის შესახებ ცნობა. ჩვენს მიერ გამოთქმული ვარაუდის მიხედვით „თავყანა“ ბარათაშვილის საავტორო ნეოლოგიზმად შეიძლება ჩაითვალოს.

**ბარბარიზმები.** პოეტი თავის წერილებში უხვად იყენებს უცხოენოვან სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომელთა დიდი უმრავლესობა რუსიზმია: **ფორტა** (2, 11), **სუდაირასპრავა**, **კომანდა**, **შტატსკი**, **შკოლა** (2), **კამანდერი** (5, 8), **ოცენკა** (6), **ვეჩერი** (7), **პორუჩენიე**, **ბუმაჟნიკი** (8), **შამპანსკი** (10), **ობლასტი**, **ნაჩალნიკობა** (12)... რუსიზმების ასეთი სიჭარბე, ასევე შესამჩნევი პოეტის სხვა თანამედროვეთა (აღლ. ორბელიანი, გრ. ორბელიანი, გ. ერისთავი...) მხატვრულ თუ დოკუმენტურ ტექსტებში, ბუნებრივია, იმხანად საქართველოში დამყარებული რუსული მმართველობისა და რუსული ენის მძლავრი გავლენის შედეგია.

თვალშისაცემია და ამავე გავლენის შედეგია ანთროპონიმებისა და პატრონიმების ერთად, რუსული ფორმით გამოყენების შემთხვევებიც:

**ანნა ივანოვნა** (7), **ნინა ალექსანდროვნა** (11, 16), **ივან კარლიჩი** (12), **ნიკოლაი ალაპიჩი** (15).

სხვა ენის სიტყვების მიხედვით დერივაციით მიღებული ლექსემების ნიმუშებია: **ვტანცაობ** – „ჩემებურად კიდევ ვჰხტი და კიდევ



**ვტანცაობ“** (2) (ბარათაშვილი 2015: 15); **ვიფრანცუცოთ** – „ჩემი ჰაზრი ეს არის, რომ, რაც უნდა **ვიფრანცუცოთ**, მაინც ძველი ოჯახი და კარგი დამოკიდებულება რაც უნდა ნახდეს, ახალთან კიდევ მოვა!“ (9) (ბარათაშვილი 2015: 148).

უნდა აღინიშნოს მხატვრული მიზანდასახულობით **ოსიზმის** გამოყენების მაგალითი. ესაა **ქიზგა** (11) – სახეცვლილი ჩიზგა (ოს. ყЫЗГ), გოგო, გოგონა, ქალიშვილი. „მე კი ეს ვიცი, რომ ე(რისთავი)ანთ რძალთან არა დაგვეკარგება რა: კარგს **ქიზგას** გვაჩუქებენ. მაინც საჭიროა, ორმოც წელიწადს იქით ცოლი აღარ ვარგა“ (ბარათაშვილი 2015: 163). წერილის ადრესანტს მხედველობაში ჰყავს მოახლე გოგო. ამ ლექსემის გამოყენებით იგი მის ეთნიკურ კუთვნილებაზე, ოსობაზე მიაწინებებს ადრესატს – როგორც ცნობილია, პოეტის უფროსი და ეკატერინე (კატო) ბარათაშვილი გათხოვილი იყო რევაზ ქსნის ერისთავზე ახალგორში, სადაც თავადებს მოურავებად და მსახურებად ხშირად ჰყავდათ რეგიონში მჭიდროდ დასახლებული ოსი ეთნოსის წარმომადგენლები.

ბარბარიზმებს შორის უნდა გამოიყოს **ეგზოტიზმები** და მათგან დერივაციული სიტყვათწარმოებით მიღებული ლექსიკური ერთეულები: **შაჰი** – „გუშინ **შაჰის** ელჩი შემოვიდა“ (8) (ბარათაშვილი 2015: 116); **ემირი (ემირობა)** – „საყვარელო ძმაო, გრიგოლ, არა, უკაცრავად, მთავარო ავარისაო, **ემირ-ავარო** (8)“ (ბარათაშვილი 2015: 115), „**ემირობა** მასხარად აიგდე და მომავალის დიდების ფიქრს რას უზავ? (8)“ (ბარათაშვილი 2015: 116); „თუ **ემირს** ლექსის წერა აღარ ეკადრება, ავარიის ისტორია და სტატისტიკა მაინც უბრძანე, რომ დანერონ“ (8) (ბარათაშვილი 2015: 117); **სულთან** – „ეს წიგნები **სულთანს** გამოეგზავნა შენთან“ (11) (ბარათაშვილი 2015: 164); **ხანი (ხანობა, ხანურად)** – „დიდს ნათლობას აპირებს **ხანურად**, თუმცა **ხანებმა** ნათლობა არ იციან“ (5) (ბარათაშვილი 2015: 79); „სინაქსაროვი და ყაზიყუმისის **ხანი** დაჭერილები ყოფილან“; „ილიკოს თანა ჰყოლია ოცი, სულ დანკეპილი ყმანვილი ბიჭები, ავარელები, ახმეტ **ხანისგან** გამოტანებულები“; „შამილ ახმეტ **ხანზედ** ძალიან გაბრაზებული თურმეა“ (6) (ბარათაშვილი 2015: 79); „ამათ შენი **ხანობა** არად ეპიტნავებათ“ (11) (ბარათაშვილი 2015: 164); „**ხანის** ქალია, ძალიან ლამაზი და მარილიანია“ (13) (ბარათაშვილი 2015: 192); **ბეგუმი** – „ახლა ნახეჩევანში ერთი ახალი ლექსია, თვრამეტი წლის ქალის ნათქვამი, რომელსაც სახელად გონჩა-**ბეგუმ** ჰქვია“ (13) (ბარათაშვილი 2015: 192).

**ჟარგონიზმები.** ჟარგონიზმის გამოყენების ნიმუშად მივიჩნევთ სინტაგმას **ხახვების ფრანტები**: „ჩვენი ყმანვილები და **ხახვების ფრანტები** სულ შამილის დასაჭერად წამოვიდენ“ (11) (ბარათაშვილი 2015: 163). იგი მომხმარებელთა გარკვეული ჯგუფის – ქართველ არის-

ტოკრატთა სოციალური ჯგუფისათვის სახასიათო გამოთქმად გვესახება. „ხახვების ფრანტებში“ უნდა იგულისხმებოდნენ დახვეწილი ადამიანები, რუსი არისტოკრატები. ი. გრიშაშვილის ბიბლიოთეკა-მუზეუმში დაცულ ნ. ბარათაშვილის თხზულებების 1922 წლის გამოცემის (რედაქტორი ს. ფირცხალავა) ი. გრიშაშვილისეულ ეგზემპლარზე, რომელიც ყურადღებას იპყრობს მკვლევრის მინაწერებითა და მარგინალიებით, მონიშნულია წერილის შემოთმომყვანილი ტექსტი, ხოლო სქოლიოში მიწერილია: „ხახვებს ჩრდილოელებს ეძახოდნენ“. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული სინტაგმა ამჟამად გამქრალია, შესიტყვება „ხახვის ფრანტები“ ხანდახან მაინც გვხვდება ქართულ ავტორთა ორიგინალურ (გ. შატბერაშვილი) თუ ნათარგმნ ტექსტებში (ო. ჭელიძე).

მკვლევართა ნაწილის აზრით უარგონიზმად შეიძლება მივიჩნიოთ ლექსემა „**ჩაგისველოთ**“ (XIX-XX საუკუნეების... 2011: 362): „მჯერა სარდლობა არლუთისსკისა, საგინოვისა და გურამოვისა, რადგანაც შენ აქებ, მაგრამ მინდა ერთი **ჩაგისველოთ**“ (5) (ბარათაშვილი 2015: 61). თ. სახოკიას განმარტებით **ჩახველება** არის „მსუბუქი დაცინვა, ნათქვამზე ეჭვის მიტანა. როცა ვინმე სიმართლეს მოკლებულს რასმე გვიამბობს და თანაც ცდილობს სიმართლედ გაასაღოს, ერთი სახე ჩვენი სკეპტიციზმისა, მის ნათქვამში ეჭვის შეტანისა ჩვენი მხრით არის – რისამე უთქმელად ჩახველება. ტყუილის მოამბეს ამით ვანიშნებთ: გვაპატიე, მაგრამ შენი ნათქვამი ძალზე მეეჭვებაო (სახოკია. 1979: 774).

**სინონიმები.** სტილური სინონიმების გამოყენების ნიმუშია **ლამაზი** და **მარილიანი** წინადადებაში: „ხანის ქალია, ძალიან **ლამაზი** და **მარილიანი**“ (13) (ბარათაშვილი 2015: 192). მოყვანილ მაგალითში **ლამაზი** სტილისტურად ნეიტრალური სიტყვაა, რომელიც უფრო ხშირად იხმარება, ხოლო მისი სინონიმი **მარილიანი** („მარილიანი – ეშხიანი, სანდომიანი, ლამაზი, მიმზიდველი“ (სახოკია 1979: 373)) მეტადაა დატვირთული სტილისტიკური თვალსაზრისით და მხატვრული ეფექტის მატარებელია.

**ანტონიმები.** ანტონიმის, როგორც დაპირისპირების სტილისტიკური ხერხის, გამოყენების მაგალითებიდან აღსანიშნავია: **მტერ-მოყვარე** – „მაგ ვაჯავრებულს გულზე, გთხოვ მიიღო მოკითხვა შენი **მტერ-მოყვარე** ქალებისაგან“ (6) (ბარათაშვილი 2015: 81); **ტყუილი** და **მართალი** – „აქ კი ბევრი ცრემლი, **ტყუილი** და **მართალი**, დაინთხა ამის წაკითხვაზე“ (6) (ბარათაშვილი 2015: 80).

**პარონომასია.** განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ნ. ბარათაშვილის მიერ ერთ წინადადებაში **პარონიმების** განზრახ, მხატვრული მიზანდასახულებით გამოყენების შემთხვევა, რაც სტილისტურ ფიგურალობას იწვევს. ეს პარონიმებია: **ჭირიანობა-ჭორიანობა** და **ჭირი-ჭორი**. „თუ ქალაქის ამბავი გინდა, ჰსწორე გითხრა, ბევრი **ჭორიანობაა** და **ჭირიანობა**. ორივე ერთია, მაგრამ **ჭირი** ტყუილია ამ ხელად და

ჭორი კი – მართალი“ (4) (ბარათაშვილი 2015: 51).

**ტავტოლოგია.** ნ. ბარათაშვილი პირად წერილებში ხშირად მიმართავს ტავტოლოგიას, როგორც სტილისტიკურ ხერხს. ადრესანტი იმეორებს სიტყვებს და ფრაზებს, რითაც სათქმელის კიდევ ერთხელ გააზრებასა და ხელახალ გადახედვას იწვევს და რაც მუსიკალობასა და მხატვრულობას სძენს წერილების შესაბამის პასაჟებს. წერილებში ტავტოლოგიის მაგალითებია: „დიდი დაძვერებაებია ქალებისა, დიდი აყალ-მაყალი, დიდი ტირილი, დიდი ღამის თევაები, დიდი წვეულებაები ერთმანერთის ჯავრით“ (4) (ბარათაშვილი 2015: 51); „ვინც მაღალის გრძნობის მექონი მეგონა, იგი ვნახე უგულო, ვისიც სული განვითარებული მეგონა, მას სული არა ჰქონია, ვისიც გონება მრწამდა ზეგარდმო ნიჭად, მას არცა თუ განსჯა ჰქონია, ვისიცა ცრემლნი მეგონებოდენ ცრემლად სიბრალულისა, გამომეტყველად მშვენიერის სულისა, თურმე ყოფილან ნიშანნი მცბიერებისა, წვეთნი საშინელის სანამლაგისა! სად განისვენოს სულმა, სად მიიდრიკო თავი?“ (7) (ბარათაშვილი 2015: 104); „თუ ფიქრობ, ასეთს რას იფიქრებ, რომ ბოლო არა ჰქონდეს, ასეთს რას მიიღებ, რომ არ დაჰკარგო?“ (7) (ბარათაშვილი 2015: 104); „ხუმრობა და ხუმრობა“ (9); „სხვებრ ღმერთსა ვთხოვ შენს მარად და მარად მშვიდობას“ (10); „მინდა მოვიდე, ვიმუსაიბო შენს შადრევანთან, შენს ყვავილებთან“ (13) (ბარათაშვილი 2015: 192); „ახლა ცა ახალია, ქვეყანა ახალია და მოდაში ოთხმოცი წლის კაცები არიან!“ (13) (ბარათაშვილი 2015: 193)...

პასიური ლექსიკის ერთეულებიდან ყურადღებას იქცევს ეთნოგრაფიზმები. ჩონგური (4); ჭრაქი, ზურნა, მზითევი (12); კრიანოსანი (კრიალოსანი) (13,14); სანთური (18). დასახელებული ლექსემების ეთნოგრაფიზმებისადმი მიკუთვნებისას ვისარგებლეთ ქართული მატერიალური კულტურის ეთნოგრაფიული ლექსიკონით (ნადირაძე 2011). წერილებში გვხვდება აგრეთვე სულიერი კულტურის ამსახველი ლექსიკური ერთეულები: საქორწილო (11); დუშალიკი (10); სამაჭანკლო (9; 10).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეპისტოლური მემკვიდრეობის პოეტური ლექსიკის კომპონენტების კვლევა წარმოდგენილ ნაშრომში განხილული მაგალითების საფუძველზე ცხადყოფს, რომ პოეტის პირადი წერილების ენა გამორჩეულად მხატვრული და ხატოვანია. იგი იმსახურებს ყურადღებას და მისი შესწავლა მნიშვნელოვანია როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი, ასევე ენათმეცნიერული თვალსაზრისით, რადგან ერთი მხრივ შეეხება გამოჩენილი ქართველი რომანტიკოსი პოეტის პროზაული ტექსტების – პირადი წერილების პოეტური სტილისტიკის საკითხებს, მეორე მხრივ კი – მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის თბილისელი განათლებული ახალგაზრდა არისტოკრატის მემკვიდელების თავისებურებებს.

## **დამონეგანი:**

**აბაშიძე 2007:** კ. აბაშიძე, თ-დი ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ქართული მწერლობა“, ტ. 28, „ნაკადული“, თბილისი. 2007.

**ბარათაშვილი 2015:** ნ. ბარათაშვილი, პირადი წერილები, მოამზადა, შესავალი, კომენტარები, საძიებლები და გენეალოგიური ტაბულები დაურთო მ. ცერცვაძემ, „არტანუჯი“, თბილისი. 2015.

**ბარათაშვილი 1996:** თხზულებანი სიმფონია-ლექსიკონითურთ. შემდგენლები ა. არაბული, თ. გვანცელაძე, ა. ლომთაძე, თსუ გამომცემლობა. თბილისი. 1996.

**გამყრელიძე 2008:** თ. გამყრელიძე, ზოგადი ენათმეცნიერების კურსი, მეორე გამოცემა, თსუ გამომცემლობა, თბილისი. 2008.

**გრიშაშვილი 1997:** ი. გრიშაშვილი, ქალაქური ლექსიკონი, გამოსაცემად მოამზადა რუსუდან კუსრაშვილმა, „სამშობლო“, თბილისი. 1997.

**გრიშაშვილი 2012:** ი. გრიშაშვილი, „წერილები“, „პალიტრა L“, თბილისი. 2012.

**კიკნაძე 1957:** გრ. კიკნაძე. როგორ მუშაობდა ბარათაშვილი. წიგნში გრ. კიკნაძე. მეტყველების სტილის საკითხები. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი. 1957.

**კოტეტიშვილი 1959:** ვ. კოტეტიშვილი, ქართული ლიტერატურის ისტორია (XIX ს.), „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი. 1959.

**ლომიძე 2014:** თ. ლომიძე, ქართული რომანტიზმის პოეტიკა, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი. 2014.

**ნადირაძე 2011:** ე. ნადირაძე. ქართული მატერიალური კულტურის ეთნოგრაფიული ლექსიკონი, „მერიდიანი“, თბილისი. 2011.

**პოპიაშვილი 2012:** ნ. პოპიაშვილი, პოეტური ლექსიკა, GCLAPress, თბილისი. 2012.

**სახოკია 1979:** თ. სახოკია, ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი, “მერანი”, თბილისი. 1979.

**ქეგლ 1990:** ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, არნ. ჩიქობავა (მთ. რედ.), ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის მთავარი სამეცნიერო რედაქცია, თბილისი. 1990.

**ლლონტი 1974:** ალ. ლლონტი, „ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა“, ტ.1, „განათლება“, თბილისი. 1974.

**XIX-XX საუკუნეების... 2011:** XIX-XX საუკუნეების... ქართველ მწერალთა ეპისტოლური მემკვიდრეობა. ტ. I. ალექსანდრე ჭავჭავაძე, სოლომონ დოდაშვილი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი. „უნივერსალი“, თბილისი. 2011.

**შანიძე 1939:** ა. შანიძე. ბარათაშვილის ენა. წიგნში ნ. ბარათაშვილი. ლექსები, პოემა, წერილები. „ფედარაცია“. თბილისი. 1939.

**ჭილაია 2003:** რ. ჭილაია, ლიტერატურათმცოდნეობა – ენციკლოპედიური ცნობარი, „თობალისი“. თბილისი. 2003.

# ქართული რომანტიზმი Georgian Romanticism

---

**LEVAN BEBURISHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

## **Literary and Aesthetical Views of Grigol Orbeliani**

In the poetry, diaries and personal letters of Grigol Orbeliani we encounter significant opinions about the problems of literature and art. Grigol Orbeliani's views about the literary production of contemporary Georgian writers are noteworthy. Although Orbeliani participated in disputes with young generation, it did not prevent him from acknowledging the notable value of the creations of Ilia Chavchavadze, remarkable poetical talent of his fierce rival, Akaki Tsereteli. Orbeliani also highly appreciated prose by Aleksandre Kazbegi – “Georgian Homer”. To grasp Grigol Orbeliani's aesthetic views, it is inevitable to take into consideration his critical article “The Trip to Svaneti”, which represents a critical analysis of the novel “The Traveler's letters” by Giorgi Tsereteli. It is also very important Grigol Orbeliani's opinions about the specificity of theatrical art, the importance of theatre in the formation of ethical and aesthetical consciousness of the society.

*Key words: Grigol Orbeliani, Georgian Romanticism.*

## **ლევან ბებურიშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

## **გრიგოლ ორბელიანის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები**

ქართული რომანტიზმის თეორიულ და მსოფლმხედველობრივ საფუძვლებზე საუბრისას აუცილებელია ისეთი თვალსაჩინო რომანტიკოსი მწერლის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების გათვალისწინება, როგორც გრიგოლ ორბელიანია.

მართალია, გრიგოლ ორბელიანის კრიტიკული და თეორიული მემკვიდრეობა არ არის მაინცდამაინც დიდი მოცულობის, მაგრამ პოეტის დღიურების, ჩანაწერებისა თუ პირადი წერილების შესწავლის საფუძველზე თავისუფლად შეგვიძლია ვიმსჯელოთ გრიგოლ ორბელიანის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ მრწამსზე. ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში სამართლიანადაა აღნიშნული, რომ „გრიგოლ ორბელიანი კრიტიკული სტატიებით იშვიათად მონაწილეობდა ქართულ ლიტერატურულ ცხოვრებაში, მაგრამ მის თითოეულ სიტყვას სწორედ რომ მაორგანიზებელი ფუნქცია ჰქონდა ამა თუ იმ მწერალსა თუ ლიტერატურულ ფაქტზე გარკვეული საზოგადოებრივი თვალსაზრისის თუ ლიტერატურული აზრის შესაქმნელად“ (ევგენიძე 1995:75-76).

გრიგოლ ორბელიანის ეპისტოლური მემკვიდრეობის გაცნობისას ცხადი ხდება, რომ მთელი სიცოცხლის განმავლობაში პოეტს არასოდეს უქრებოდა წყურვილი, აქტიურად მიედევნებინა თვალი თავისი ქვეყნის კულტურული ცხოვრებისათვის. სამსახურებრივი მოვალეობის გამო გრიგოლ ორბელიანს ხანგრძლივი დროით მოუხდა სამშობლოს გარეთ ყოფნა. მიუხედავად ამისა, ის ყველანაირად ცდილობდა, რომ მხედველობიდან არ გამოორჩენოდა არც ერთი მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ფაქტი საქართველოს ლიტერატურულ-კულტურული ყოფისა. 1850 წლის 2 იანვარს თბილისის გიმნაზიის დარბაზში დაიდგა გ. ერისთავის კომედია „გაყრა“. პიესაში ერთ-ერთ მთავარ როლს ასრულებდა გრიგოლ ორბელიანის ძმა, ილია. დაღესტანში მყოფი პოეტი დიდი აღტაცებით ეხმაურება ამ ფაქტს და სთხოვს ძმას, რომ აუცილებლად გაუგზავნოს გ. ერისთავის კომედია: „ჩემო საყვარელო ძმაო ილიკო! შენი წერილი ამ მინუტში მომიტანეს, რომელშიაც მწერ თეატრში თამაშობასა. სწორედ გითხრა, ძალიან ვნანობ, რომ ეგ პირველი ქართული კომედია ვერა ვნახე. ჩემო ილიკო გთხოვ გამომიგზავნო ეგ კამედია, რომელიცა არ წამიკითხავს“ (ორბელიანი 1936: 202). გრ. ორბელიანი სისტემატურად ეცნობა ჟურნალ „ცისკარს“; მას ყურადღების მიღმა არ რჩება ჟურნალის 1857 წლის სექტემბერის ნომერში გამოქვეყნებული მარიამ ერისთავის ლექსები, რომელთაც მაღალ შეფასებას აძლევს: „აბა ახლა წაიკითხე უკანასკნელს „ცისკარში“ ლექსი კნეინა მარიამ ერისთავისა, ნახე, როგორ მოგეწონოს“ (ორბელიანი 1937:213), – სწერს იგი თავის მეგობარს. სხვა ბარათში გრიგოლ ორბელიანი საკუთარ აზრს გამოთქვამს სარდიონ ალექსი-მესხიშვილის მიერ „ცისკარში“ გამოქვეყნებულ თარგმანზე. ერთი სიტყვით, პოეტის პირადი მიმონერისათვის თვალის ერთი გადავლევაც კი გვარწმუნებს, რომ ლიტერატურული ცხოვრება გრიგოლ ორბელიანის სასიცოცხლო მოთხოვნილებაა.

გრიგოლ ორბელიანის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების გასათვალისწინებლად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მის დღიურებს. პოეტის პირად ჩანაწერებში ხშირად ვხვდებით შემთხვევებს, როდესაც ავტორის მიერ კონკრეტული საკითხის ირგვლივ წამოწყებული მსჯელობა განზოგადებულ, თეორიულ ხასიათს იძენს. XIX საუკუნის 30-იან წლებში, მოსკოვსა და პეტერბურგში მოგზაურობის დროს, გრიგოლ ორბელიანს შესაძლებლობა მიეცა გასცნობოდა მოსკოვისა და პეტერბურგის ღირსშესანიშნაობებს. პოეტი ვერ ფარავს მოსკოვის დიდი თეატრისა და პეტერბურგის თეატრის ხილვით გამოწვეულ აღტაცებას, პირადი შთაბეჭდილების გადმოცემის შემდეგ კი მისი მსჯელობა უკვე ზოგად ჭრილში მიიმართება და პოეტი საუბარს იწყებს თეატრალური ხელოვნების მნიშვნელობაზე: „თეატრი... გამოაჩენს ხარისხსა ერის განათლებისასა და აქვს დიდი ძლიერება ზნეობასა ზედა, რამეთუ თეატრი არს ცხოვრებისა ჩვენისა წარმოდგენა. ყოველთა ბოროტთა საქმეთა, სარწმუნოებითა ჩვენითა შერაცხილთა ცოდვად, წარმოგვიდგენს თეატრი თვალწინ ყოველთა მათთა სიბილწეთა და არწმუნებს გრძნობათა მხილველთასა. წინააღმდეგ ამისა, საქმენი კეთილნი გვეჩვენებიან ესრეთ მშვენიერად, ესრეთ ტურფად, რომელ გული ჩენი აღივსების გამოუთქმელითა სიხარულითა... ესრეთ ძლიერ შეენევის თეატრი სარწმუნოებასა ჩვენსა. თეატრი რაოდენცა არს უკეთეს, ეგოდენ საზოგადოება არს განათლებული, ხოლო ქვეყანასა მას, სადაცა არა არს სრულიად თეატრი, მუნცა არ არს განათლება ერისა. – თეატრი არს პირველი განმწმენდელი ზნეობისა ჩვენისა ყოველთა სიბილწეთაგან, მუნ ვხედავთ ყოველთა ჩვენთა ნაკლულოვანებათა“ (ორბელიანი 1959:257). გრ. ორბელიანის მსჯელობაში შესანიშნავად არის ნაჩვენები როგორც ესთეტიკური ფუნქცია თეატრისა, ასევე მისი ზნეობრივი და ეროვნული მნიშვნელობა. პოეტის შეხედულება თეატრალური ხელოვნების განსაკუთრებული მისიის შესახებ ტიპოლოგიური თვალსაზრისით ძალზე უახლოვდება რომანტიზმის თეორეტიკოსთა მოსაზრებებს აღნიშნული საკითხის თაობაზე. მაგ., ფრიდრიხ შილერი წერდა: „თეატრი სხვა საზოგადოებრივ დაწესებულებებთან შედარებით ყველაზე მეტად წარმოადგენს პრაქტიკული ცხოვრების სკოლას, სამოქალაქო ცხოვრების მეგზურს, ადამიანის სულის იდუმალი კარის გასაღებს... დიდი და მრავალფეროვანია თეატრის დამსახურება საზოგადოების ზნეობრივი განათლების საქმეში... თეატრი არის ის არხი, რომლის მეშვეობითაც ხალხის საუკეთესო, მოაზროვნე ნაწილისაგან ნაკადად მოედინება ჭეშმარიტების ნათელი მთელს სახელმწიფოში, ჭეშმარიტი ღირებულებები, ზნეობრივი ქცევის ნორმები, წმინდა გრძნობები იღვრება ხალხის ძარღვებში; იფანტება

ბარბაროსობის წყვიადი, ცრუმორწმუნეობის სიბნელე და ღამე ადგილს უთმობს გამარჯვებულ სინათლეს“ (შილერი 1950:19,22).

აღსანიშნავია, რომ გრიგოლ ორბელიანს ასევე განზრახული ჰქონია თავისი შეხედულებები თეატრის შესახებ უფრო ვრცლად გადმოეცა, თუმცა ჩვენამდე თემის მხოლოდ სათაურმა მოაღწია: „Влияние театра на нравственность“ – „აღწერა თეატრისა, სადაც არ არის, მუნ არცა არს განათლება ხალხისა“. ამ საკითხის განვრცობა გრიგოლ ორბელიანს ვეღარ მოუხერხებია.

გრიგოლ ორბელიანი ხელოვნების ერთ-ერთი უმაღლეს სახედ მიიჩნევს მუსიკას, რომელსაც, პოეტის თქმით, ადამიანზე განუმეორებელი ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა აქვს. მუსიკის ამ თვისებას გრ. ორბელიანი შთამბეჭდავად აღგვიწერს: „ვითარი ძლიერება აქვთ ჩვენთა გრძნობათა ზედა სიმღერასა და მუზიკას, სმენა მათი ზოგჯერ აღმავსებდა გამოუთქმელი სიხარულითა და საიდუმლოთა სურვილითა განაღვიძებდა გულსა ჩემსა ... ხოლო სმენა რომელთამე ხმათა იყო დამატყვევებელ... ვითარცა ჯადო... მაშინ ქვეყნიური აღარა მახსოვდა რა და აღარა ვგრძნობდი ჩემს თავსა“ (ორბელიანი 1959:257).

გრიგოლ ორბელიანის ლიტერატურული შეხედულებების ნათელსაყოფად ყველაზე მნიშვნელოვან დოკუმენტს წარმოადგენს 1874 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ გამოქვეყნებული ვრცელი კრიტიკული წერილი „მგზავრობა სვანეთისაკენ“ გ. ნ. – განხილვა“, რომელიც ეხება გიორგი წერეთლის მოთხრობას „კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა“.

წერილის შესავალში გრიგოლ ორბელიანი აღნიშნავს, რომ იგი მიზნად ისახავს არა ნაწარმოების იდეურ ანალიზს, არამედ მისი ენობრივი ფორმის შეფასებას: „მე არ შევეხები ავტორის იდეასა, არცა მისსა მიმართუასა, მე ვეძიებ ქართულს მოთხრობასში მხოლოდ ქართული ენის სინმინდესა“ (ორბელიანი 1959:314). უნდა აღინიშნოს, რომ დასახულ ამოცანას კრიტიკოსი შესაშური თანმიმდევრულობითა და პროფესიონალიზმით ახორციელებს. გრიგოლ ორბელიანის ეს წერილი მე-19 საუკუნის ქართული კრიტიკული აზროვნების ერთ-ერთი საქრესტომათიო ნიმუშია.

თავის წერილში, პირველ ყოვლისა, გრიგოლ ორბელიანი ლიტერატურული კრიტიკის მნიშვნელობაზე საუბრობს. პოეტის თქმით, სწორედ პირუთენელი კრიტიკაა ლიტერატურული პროცესის და, საზოგადოდ, ყოველგვარი შემოქმედების მასტიმულირებელი ძალა: „რომელსამე ხელოვნებას, ანუ საქმეს, არ მიეცემა უკეთესობა, თუ კრიტიკა არ მიეშველება მას და ცხადად არ აჩვენებს ნაკლებევაებასა, ანუ ურიგობასა“ (ორბელიანი 1959:314-315), – წერს ორბელიანი.

გრიგოლ ორბელიანის მიერ გიორგი წერეთლის, როგორც ხელოვანის, მიმართ გამოთქმული შენიშვნების აბსოლუტური უმრავ-



ლესობა სამართლიანი და გასაზიარებელია. მართალია, წერილის შესავალში კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ არ აპირებს ნაწარმოების იდეურ განხილვას, მაგრამ თხზულების ენობრივ ნაკლოვანებაზე საუბრისას იგი არაერთ საყურადღებო შეხედულებას გამოთქვამს ტექსტის იდეურ მხარეზე, სამართლიანად მიუთითებს მწერლის მხატვრული აზროვნების შეზღუდულობაზე, მხატვრული ზომიერების გრძნობისა და შემოქმედებითი ტაქტის უქონლობაზე. ამჯერად ჩვენი მიზანია არა კრიტიკოსის მიერ აღნუსხული ნაკლოვანებების განხილვა, არამედ იმის ნათელყოფა, თუ როგორია თავად გრიგოლ ორბელიანის ლიტერატურულ-ენობრივი პოზიცია ამ კრიტიკული წერილის მიხედვით. ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ სალიტერატურო ენის საკითხში პოეტი მკვეთრად დაუპირისპირდა ახალ თაობას და „ენის პროგრესისა და სტილის მიმართ გრ. ორბელიანი კონსერვატორი დარჩა“ (განერელია 1965:101). რამდენად გამართლებულია ეს შეხედულება ფაქტობრივი მასალის გათვალისწინებით?

ორთოგრაფიული თვალსაზრისით გრიგოლ ორბელიანი მართლაც უპირატესობას ანიჭებს ძველ ფორმებს და მომხრეა ილიას მიერ ანბანიდან განდევნილი ასოების გამოყენებისა. მაგრამ ორთოგრაფია საკითხის მხოლოდ ერთი, არაარსებითი მხარეა. როდესაც საქმე ეხება ერთიანი სალიტერატურო ენის საკითხს, გრიგოლ ორბელიანი, ახალი თაობის მწერალთა მსგავსად, გულწრფელი მომხრეა სასუბრო მეტყველებისა და სალიტერატურო ენის დაახლოებისა.

გიორგი წერეთლის მოთხოვნაზე მსჯელობისას გრიგოლ ორბელიანს იმ მარტივი ქეშმარიტების მტკიცება უხდება, რომ მწერალს მოეთხოვება მშობლიური ენის საფუძვლიანი ცოდნა, ენის ბუნების შეგრძნობის უნარი. რა თქმა უნდა, დროთა განმავლობაში, ენის ლექსიკური ფონდი ახლდება და იცვლება, მაგრამ ენის ბუნება, მისი შინაგანი არსი უცვლელი რჩება. გრ. ორბელიანის თქმით, მწერალი უნდა სწვდეს სწორედ ამ სიღრმისეულ არსს მშობლიური ენისას: „ახალი სტილი ვერაოდეს შეჰსცვლის ენის ბუნებითსა თვისებასა. მართალია, დროთა განმავლობასში ზოგი-ერთი სიტყვა უვარგისობისა-გამო, ძველდება და აღარ იხმარება, მაგრამ ენის თვისება მყოფობს მარადის შეურყეველად. ენა არ არის მოგონებული ერთისა ვისგანმე, რომ მეორესა შეეცლოს ძირიანად შეცვლა მისი. შეისწავლეთ არა ბაზრის არეული ენა, არამედ მდიდარი, მშუენიერებით სავსე ქართული ენა, რომელსზედაც ლოცულობს და რომელსზედაც დაჰმღერის ქართველი კაცი“ (ორბელიანი 1959:323).

გრიგოლ ორბელიანი სრულად იზიარებს იმ თვალსაზრისს, რომ მწერალი ხალხისათვის გასაგებ ენაზე უნდა წერდეს. მას უცნაურადაც

კი ეჩვენება ამის აუცილებლობის საგანგებო მტკიცება ახალი თაობის ავტორებისაგან. ოღონდაც სალიტერატურო ენის ხალხურ მეტყველებასთან დაახლოების მოთხოვნამ, გრიგოლ ორბელიანის თქმით, არ უნდა მიგვიყვანოს ენის ვულგარიზებამდე. უთუოდ სადღეისოდაც სახელმძღვანელო მნიშვნელობისაა გრიგოლ ორბელიანის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ხალხური მეტყველება წარმოადგენს დაუმუშავებელ, ნედლ მასალას, რომელიც მწერლის ნიჭმა უნდა განწმინდოს, გარდაქმნას, აზიდოს თავის სიმაღლეზე და შემდეგ კვლავ ხალხს დაუბრუნოს გამოსაყენებლად: „ხშირად ამბობენ აწინდელნი მწერალნი: „ხალხის ენაზედ ვსწეროთ“. მაშ რა ენაზე უნდა დაჰსწერონ? მაგრამ, ეს კი უნდა ახსოვდესთ, რომ ხალხის ენა არის მხოლოდ მასალა შეუმუშავებელი; ვიდრე დახელოვნებული მწერალი მასალასა მას არ გადაარჩევს, კარგსა უვარგისისაგან არ გაჰსწმენდს, არ გაამშუენიერებს და დიდებულებითა არ აღიყვანს სალიტერატუროს სამფლობელოში; მერე იმ გალამაზებულსა ენასა გამშუენიერებულის ფორმითა გადმოჰსცემს მოსახმარებლად ისევ იმასვე ხალხსა, რომელიცა არის პატრონი ენისა“ (ორბელიანი 1959:323).

გრიგოლ ორბელიანის ენობრივი პოზიციის ნათელსაყოფად საყურადღებოა აგრეთვე მისი ერთი პირადი წერილი, რომელშიც პოეტი თავის რძალს, ქეთევან ორბელიანს, საკუთარ მოსაზრებას უზიარებს სარდიონ ალექსი მესხიშვილის თარგმანის შესახებ: „სარდიონს უთხარით, რომ მაგისგან დანერილი ცისკარში დიდის სიამოვნებით წავიკითხე; მაგრამ მაიმუნის ხასიათის აღწერაში, რა საჭიროა სახარების სიტყვები „რამეთუ, უკეთუ, მიერთ“ და სხვანი მკუდარნი სიტყვები, რომელნიცა ჰსცხოვრობენ დაბადებაში და ძველს წიგნებში და ახლა აღარ ჰხმარობს ხალხი“ (ორბელიანი 1937:55). სრულიად ნათელია, რომ გრიგოლ ორბელიანის დასკვნით, ნაწარმოების ფორმა აუცილებლად უნდა შეესატყვისებოდეს მის შინაარსს. პოეტის წერილის ეს პასაჟიც ცხადად ავლენს იმ გარემოებას, რომ ენობრივი თვალსაზრისით გრიგოლ ორბელიანი სალიტერატურო ენის საკითხში არ დგას ზედმიწევნით არქაისტულ პოზიციაზე, როგორც ამას არაერთი ლიტერატურათმცოდნე ირწმუნება.

გიორგი წერეთლის თხზულებათა ენობრივი ნაკლოვანებანი ხელს არ უშლის გრიგოლ ორბელიანს, რომ აღიაროს ახალი თაობის მწერალთა დიდი დამსახურება მშობლიური ლიტერატურისა და კულტურის წინაშე: „ეხლანდელთა მწერალთა მიენერებათ მართლად დიდი ქება მისთვის, რომ ესრეთის მეცადინეობით, ესრეთის ერთგულად მსახურებით შეუდგნენ იგინი გულმხურვალედ აღდგენასა ჩუენისა დავრდომილისა ენისა და არა არიან ეგენი ბრალეულ, თუ ზოგიერთის წერასში მოჰსჩანს მრავალი შეცთომილება“ (ორბელიანი 1959:314).

გრიგოლ ორბელიანს არაერთხელ გამოუხატავს დიდი პატივისცემა ახალი თაობის იდეური წინამძღოლის ილია ჭავჭავაძის მიმართ. ახალგაზრდებთან ლიტერატურულ პოლემიკას პოეტისათვის ხელი არ შეუშლია, რომ ახლო ურთიერთობა ჰქონოდა ილიასთან, აქტიური მონაწილეობა მიეღო ქართული ბანკის, წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების, ქართული თეატრის, „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენი კომისიის მუშაობაში. გასახსენებელია ისიც, რომ სწორედ გრიგოლ ორბელიანი დაეხმარა თავის დროზე ილია ჭავჭავაძეს, ხელისუფლების თვალში უთუოდ საეჭვო რეპუტაციის მქონე ახალგაზრდას, ჟურნალის გამოცემის ოფიციალური ნებართვის მიღებაში.

გრიგოლ ორბელიანის მხრიდან ილიას, როგორც ლიტერატურული ავტორიტეტისადმი, პატივისცემა კარგად ჩანს მისადმი 1879 წელს გაგზავნილი წერილიდან. მსცოვანი პოეტი ილიას დასაბეჭდად აწვდის ლექს „ფსალმუნს“ და სწერს: „ჩემო ბატონო, კნიაზო ილიავ, დავბერდი და შევუდეგ სულისა გზასა, ვჰკითხულობ დავითნსა და აი რა დაედნა ამ კითხვისაგან. მაგრამ გთხოვთ კი, რომ თქვენვე წაუკითხოთ ჩემს უღმობელს კრიტიკოსს კნე. ოლღასა: თუ მოეწონოს, ხომ რა კარგი, და თუ არა, აიღეთ კარანდაში, წაუსვით და წამოუსვით, ისე რომ მაგ ლექსის სახსენებელიც აღარსად იყოს ჩემ შესარცხვენელად“ (ქართველი...1980:109).

საგანგებოდაა აღსანიშნავი ის გარემოებაც, რომ გიორგი წერეთლის გაკრიტიკებისას გრიგოლ ორბელიანი ახალი თაობის ავტორებს სანიმუშოდ სწორედ ილია ჭავჭავაძის ქართულს უსახავს. „რისგან მოხდა, რომ „საქართველოს ისტორია“ და „კაცია ადამიანი“ რამდენჯერმე წავიკითხე დიდის სიამოვნებით, კიკოლიკის მგზავრობა მეჩვენა ესრეთ საზიზღრად? მაშ, ამათ შორის, მართლად, რომელი არის ქართული?“ (ორბელიანი 1959:330). გრიგოლ ორბელიანის მიერ ამ სიტყვების განცხადება იმ დროს, როდესაც სულ ორიოდე წლის ჩავლილია მისი უმკაცრესი პოლემიკა ილია ჭავჭავაძესთან (ილიას „გამოცანები და კიდევ გამოცანები“, გრიგოლ ორბელიანის „პასუხი შვილთა“, ილიას „პასუხის პასუხი“) თვალსაჩინოდ მიუთითებს პოეტის დიდბუნებოვნებასა და მიუკერძოებლობაზე.

ახალი თაობის წარმომადგენელთა შორის, გრიგოლ ორბელიანი დიდად აფასებდა თავისი დაუნდობელი მონინააღმდეგის, აკაკი წერეთლის პოეტურ ტალანტსაც. როგორც გრიგოლ ორბელიანის ბიოგრაფი იონა მეუნარგია გადმოგვცემს: „აკაკის ლექსს ისე არ წაიკითხავდა პოეტი, რომ ქვეშ არ მოეწერა: „ბარაქალა აკაკიავ!“.. შენ მაინც გაამშვენიერე ეს ჩვენი ენა აკაკიავ“ და სხვ.“ (მეუნარგია 2010: 270).

ცნობილია გრიგოლ ორბელიანის მიერ ალექსანდრე ყაზბეგის შეფასებაც: „შაბაშ, ქართველთ ომროს არს!“ მხცოვან პოეტს ახალგაზრდა მწერლის შემოქმედება თავისი ეპიკურობითა და შინაგანი დრამატიზმით სწორედ ჰომეროსის თხზულებებს აგონებს.

დაბოლოს, ორიოდე სიტყვა უნდა ითქვას გრიგოლ ორბელიანის მიერ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შეფასებაზე. ამჯერად ჩვენი მიზანი არაა ბიძა-დისწულის პიროვნული ურთიერთობის პერიპეტიათა განხილვა, რამდენადაც ეს საკითხი საფუძვლიანადაა შესწავლილი სამეცნიერო ლიტერატურაში. ერთი რამ კი აუცილებლად უნდა აღინიშნოს. პოეტების მიმონერის გაცნობისას აშკარა ხდება, რომ ბარათაშვილისათვის გრიგოლ ორბელიანი გარკვეულწილად ლიტერატურულ ავტორიტეტს წარმოადგენდა, რამდენადაც სწორედ მას უგზავნდა უპირველეს ყოვლისა შესაფასებლად თავის ნაწარმოებებს.

მართალია, გრიგოლ ორბელიანს ნერილობითად აზრი არ გამოუთქვამს საკუთარი დისწულის შემოქმედებაზე, მაგრამ მოგონებების მიხედვით ირკვევა, რომ იგი უდიდეს პატივისცემას გამოხატავდა ბარათაშვილის, როგორც ხელოვანის მიმართ. ზ. ჭიჭინაძე იგონებს, თუ რა განუცხადებია გრ. ორბელიანს, როდესაც საზოგადოების გარკვეულ ჯგუფს მისი სამწერლო მოღვაწეობის ორმოცდაათი წლის იუბილეს გამართვა განუზრახავს: „როცა მას 50 წლის მწერლობის სახსოვრად დღესასწაულის გამართვას სთხოვდნენ, მაშინ ორბელიანმა უარი სტკიცა და სთქვა: რას გაუგიჟებინ ესენიო. რის იუბილეი, რის დღესასწაული... თუ მაინცა და მაინც არ იშლიან და აკერ რუსთაველი, გურამიშვილი და ბარათაშვილიო“ (მთანმინდელი 1886:64).

გრიგოლ ორბელიანის მიერ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ხსენება რუსთველისა და გურამიშვილის სახელების გვერდით, შესანიშნავად მეტყველებს იმაზე, თუ როგორ შეფასებას აძლევდა პოეტი გენიალური დისწულის შემოქმედებას.

#### **დამონებიანი:**

**განერელია 1965:** განერელია ა., *რჩეული ნაწერები*, ტ. II, თბილისი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1965.

**ევგენიძე 1995:** ევგენიძე ი., *გრიგოლ ორბელიანი*, თბილისი, გამომცემლობა „მერიდიანი“, 1995.

**მეუნარგია 2010:** მეუნარგია ი., *თხზულებანი*, ტ. I, თბილისი, გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2010.

**მთანმინდელი 1886:** მთანმინდელი ზ., *ბესიკი, თ. ალექსანდრე ჭავჭავაძე და თ. გრიგოლ ორბელიანი*, თბილისი, 1886.

**ორბელიანი 1936:** ორბელიანი გრ., *ნერილები*, ტ. I, თბილისი, სახელმწიფო

გამომცემლობა, 1936.

**ორბელიანი 1937:** ორბელიანი გრ., *წერილები*, ტ. II, თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა, 1937.

**ორბელიანი 1959:** ორბელიანი გრ., *თხზულებათა სრული კრებული*, თბილისი, „საბჭოთა მწერალი“, 1959.

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

**შილერი 1950:** Шиллер Ф., *Собрание сочинении в восьми томах*, т.VI, Москва-Ленинград, 1950.

## KONSTANTINE BREGADZE

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **The Romantic Lyric by Nikoloz Baratashvili as a Unified Poetical Text**

The belief that the georgian romantic Poetry by Nikoloz Baratashvili (1817-1845) is spontaneously created (by the inspiration of a Muse, etc.) and the verses are mechanically arranged without any special concept can be regarded wrong, as the poetry is based on a fully understandable viewpoint and a united structural concept, due to which it establishes as a unified poetical text where each verse can be regarded as a “chapter”. Like the structure of the musical symphony the whole poetry by Batarashvili is created on a counterpoint principle creating a plot structure uniting the different verses and incorporating them in one whole text, namely in Baratashvili’s verses the opposites are always apparent, the increasing and decreasing perspectives and discourses – the tragic melancholy and the Dionysian transcendentalism, the feeling of vanity and deep philosophical belief.

**Key words:** *Nikoloz Baratashvili, Georgian Romanticism, Romantic Poetry*

## კონსტანტინე ბრაზაძე

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### ნიკოლოზ ბარათაშვილის რომანტიკული ლირიკა, როგორც ერთიანი ტექსტი

#### შესავალი

პრინციპულად მიმაჩნია, რომ ბარათაშვილის პოეზია სახელდახელო ვითარებაში შექმნილი („მუზის“ სტიქიური მოვლინება და მისთ.) და ერთმანეთისგან კონცეპტუალურად იზოლირებული ლექსების მექანიკური თავმოყრა კი არ არის, არამედ ეს არის ერთიანი იდეური და სტრუქტურული კონცეფციის საფუძველზე განყოფილი პოეზია, რომელიც ამ კონცეპტუალური და სტრუქტურული მთლიანობის გამო საბოლოო ჯამში ფუძნდება, როგორც ერთიანი პოეტური ტექსტი, რომლის ფარგლებშიც თითოეული ლექსი ამ ერთიანი პოეტური ტექსტის ერთ-ერთ „თავად“ გვევლინება. რა გვადლევს ამის თქმის საფუძველს?

1. ერთიანი მუსიკალური სიმფონიის სტრუქტურის მსგავსად ბარათაშვილის ლექსები კონტრაპუნქტის პრინციპით ლაგდება და მთლიანდება ერთიან ტექსტად: კერძოდ, ამ კონტრაპუნქტული პრინციპით ბარათაშვილის ლექსებში ერთმანეთს მუდამ ენაცვლება ორი ფუნდამენტური ურთიერთსაპირისპირო დისკურსი, კერძოდ, *მელანქოლიური* და *აღყვანებითი*: მაგ., ერთი მხრივ, “ხმა იდუმალი”, “სულო ბოროტო”, “სული ობოლი”, “ფიქრნი მტკვრის პირას”, “ჩონგურს”, “ვპოვე ტაძარი” და სხვ., მეორე მხრივ, “შემოლამება მთანმიდაზედ”, “ღამე ყაბახზედ”, “ჩჩვილი”, “ჩემი ლოცვა”, “აღმოსხდა მნათი აღმოსავალს” და ა. შ. ბარათაშვილის პოეზიაში ეს დისკურსები ერთმანეთს მუდმივად ენაცვლება და ამ მონაცვლეობის პროცესში თითოეული მათგანი უფრო და უფრო ღრმავდება, მძაფრდება და ბოლოს ერთიანდება და კულმინირდება ერთ გადამწყვეტ ლექსში, “მერანში”, რომელიც ბარათაშვილის პოეზიის, როგორც ერთიანი ტექსტის, ბოლო კულმინაციური “თავია”, სადაც მთელი ლირიკული ტექსტის მანძილზე, ასევე კონტრაპუნქტის პრინციპით, ერთმანეთს ენაცვლება აღმავალი და დაღმავალი დისკურსები – ტრაგიკული მელანქოლია და ტრანსცენდირებადი დიონისურობა (ლექსის სტრუქტურის კონტრაპუნქტულობას ჯერ კიდევ ფილოსოფოსმა მოსე გოგიბერიძემ მიაქცია ყურადღება წერილში “ნიკოლოზ ბარათაშვილის *მერანის* ესთეტიკურ-ენტიფიკატორული ანალიზი” – გოგიბერიძე 1978: 237-268.)

2. ბარათაშვილის ლირიკაში იკვეთება თავისებური საპროგრამო, მანიფესტური ტიპის ლექსები, უფრო ზუსტად, ლექსები, რომლებიც აშკარად შეიცავენ საპროგრამო თუ მანიფესტურ დისკურსებს. ჩემი აზრით, ეს ლექსებია “ნაპოლეონ” და “ვლოცავ დღეს ჩემის გაჩენის”. შესაბამისად, მსგავსი ტიპის ლექსები უკვე თავისთავად მიუთითებენ, ერთი მხრივ, ავტორის პოეზიის კონცეპტუალურ არსზე და, მეორე მხრივ, მათში გაცხადებულია, რომ ამ „პროგრამულობისა“ და „მანიფესტურობის“ გამო ავტორის თითოეული ლირიკული ნიმუში ერთიანდება ერთი კონცეპტუალური ჩანაფიქრის გარშემო და მთელი ლირიკა უკვე ფუნქციონირებს ერთიან ტექსტად. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ პროგრამატულად განპირობებული ბარათაშვილის სხვა ლირიკული ნიმუშები, რომლებიც ერთიან ტექსტუალურ ქსოვილს ქმნიან, უკვე არიან ამ ერთიანი ტექსტის სიუჟეტური განვითარების შემადგენელი ნაწილები, ერთიანი ლირიკული ტექსტის სტრუქტურული ნაწილები, ანუ ამ ტექსტის ცალკეული “თავები” (აღნიშნული “საპროგრამო” და “მანიფესტური” ლექსების ანალიზი იხ. ქვემოთ, თავი 1.).

3. ბარათაშვილის ლექსებს კონცეპტუალურად და მსოფლმხედველობრივად ამთლიანებს და ერთიან ტექსტად აყალიბებს ლექსებში მუდმივად ფიგურირებული ერთი და იგივე ლირიკული გმირი, რომელიც ლექსებში მუდმივად წარმოაჩენს საკუთარ მარად ერთსა და იმავე წინააღმდეგობრივ მსოფლმხედველობრივ, ეთიკურ და ესთეტიკურ პოზიციას. ამასთან, ლირიკული გმირის უკიდურესი ემოციონალური განწყობილებანიც მუდამ ერთი და იგივეა: ერთი მხრივ, არის მისი მძაფრი ტრაგიკული მელანქოლიური განწყობა, მეორე მხრივ, ალტყინებული ტრანსცენდირებადი (“აღყვანებითი”) განწყობილებანი.

4. ბარათაშვილის ლექსებში მუდმივად გვხვდება ერთი და იგივე კონცეპტუალური ლექსიკური ერთეულები, თავისებური ბარათაშვილისეული პოეტური “ტერმინოლოგია”: “ღამე”, “მწუხრი”, “მთვარე”, “იდუმლობა”, “საიდუმლობა”, “შემოღამება”, “ფიქრ(ნ)ი”, “ცნობანი”, “ვცნა”, “სევდა”, “სევდიანი”, “გული”, “გულისთქმა”, “სწრაფვა”, “ტრფობა”, “ტრფიალი”, “გრძნობა(ნი)”, “ხვედრი”, “ბედი”, “ცვარ(ნ)ი”, “მნათი”, “ცა”, “ციაგი”, “ციური”, “ცისიერი” და სხვ. ეს კი განპირობებულია ერთიანი პოეტიკური, ესთეტიკური, სახისმეტყველებითი და მსოფლმხედველობრივი კონცეფციით. ამ ნიუანსზე მართებულად მიუთითა რ. სირაძემ წერილში “ნ. ბარათაშვილის ლიტერატურულ-ესთეტიკური მრწამსი”: “ცნობილია, რომ ნ. ბარათაშვილი ადრე გამოვლინდა (16 წლისამ დაწერა „შემოღამება“). იგი ადრე გარდაიცვალა, მაგრამ მისი პოეტური სამყარო სრულიად დასრულებული ჩანს. ეტყობა, ადრედაწვე აღებჭჭდა მის სულს მისთვის უარსებითესი კითხვები, რო-

მლებიც შემდეგ სხვადასხვა დროს პოეზიებიდან პოეტურ გამოხატულებას. ამიტომაც მეორდება მის ლექსებსა და წერილებში არა მხოლოდ სახეები, არამედ ესთეტიკური იდეებიცა და პრინციპებიც, რითაც ისახება გარკვეული, მდგრადი სააზროვნო სფერო” (სირაძე 1987: 207).

## 1. ბარათაშვილის “საპროგრამო”-“მანიფესტური” ლექსები “ნაპოლეონ” და “ვლოცავ დღეს ჩემის გაჩენის”

მართალია ქართულ რომანტიზმში, იმავე გერმანული რომანტიზმისაგან განსხვავებით, სპეციალურად ჩამოყალიბებული საპროგრამო თეორიული ნაშრომები (შდრ. ნოვალისის, ვ. ჰ. ვაკენროდერის ან ფრ. შლეგელის შესაბამისი თეორიული თხზულებანი, მაგ.: შლეგელის “ათენეუმის ფრაგმენტები” (1798), ვაკენროდერის “ხელოვნების მოყვარული ბერის აღსარებანი” (1796), ნოვალისის “ყვავილთა მტვერი” (1798) და მისივე “ზოგადი ჩანაწერები” (1799)) ან სპეციალურად შედგენილი საპროგრამო ლირიკული ტექსტები მოცემული არ არის, მაგრამ ბარათაშვილის ლექსებში “ნაპოლეონ” და “ვლოცავ დღეს ჩემის გაჩენის” მაინც იკვეთება პროგრამატული თუ მანიფესტური დისკურსი.\*

ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა თუნდაც შემდეგი სტრიქონები ლექსიდან “ნაპოლეონ”:

„ახლა კი კმარა“, თქვა მან გულში, „სურვა აღმიხდა:  
სახელი ჩემი ვასახელე ქვეყნის საოცრად,  
შევმოსე ძალით საყვარელი ჩემი საშვენად  
და დაუმონე გულმტკიცენი მას სადიდებლად“.

.....  
ბევრი დღე გავა, რომ ჯერ ბევრი ვერ ვცნათ ჩვენ მისი!  
თვითონ სიკვდილიც მას უებროდ აღმოგვიჩინებს:  
დამქრალი ცეცხლი და ზღვის ლელვა წარმოგვიდგინებს  
მისს ცეცხლსა სულსა და ზღვა გულსა განსაკვირველებს!  
("ნაპოლეონ") (ბარათაშვილი 1945: 16)

\* შდრ., თუნდაც ნოვალისის შემდეგი ცნობილი საპროგრამო ლექსი “**Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren**”: „ოდეს ციფრებით და ფიგურებით // ვერ შეიცნობა ღვთის ქმნილებანი, // თუ როგორ მღერენ, ამბორს უყოფენ, // რა ველარ მისწვდნენ ღრმადგანსწავლულნი, // ოდეს სამყარო თავისუფალი // საკუთარ სულში ისევე ვლინდეს, // ოდეს შუქ-ჩრდილი განმეორებით // მოიპოვებენ ღვთაებრივ სხივებს; // ოდეს შევიცნობთ ზღაპრ-ლექსებში // ამა სამყაროს ჭეშმარიტ ამბებს, // მაშინ გაიფენს იღუმალ სიტყვა // ქაოსით მოცულ ველურ არსებებს“ (თარგმანი გერმანულიდან ჩემია – კ. ბ.).



ამ შემთხვევაში ნაპოლეონ გვევლინება თავად ბარათაშვილის პოეტურ ნიღბად და იგი (ავტორი) ხან თვითრეფერენციით (I გრამატიკული პირი), ხანაც მესამე გრამატიკული პირით ნაპოლეონის ნიღბმორგებულ გადმოსცემს და გვიცხადებს საკუთარ პოეტურ მრწამსსა და საკუთარი პოეზიის არსს. ე. წ. ნიღბების ესთეტიკა კი, ზოგადად, რომანტიზმის მახასიათებელი ტოპოსია, რომლის ფარგლებშიც პერსონაჟი თავს აიგივებს ხოლმე რომელიმე სასურველ სრულყოფილ, აბსოლუტურ სუბიექტურობასთან და ამ იდენტიფიკაციაში გაიგივების ობიექტის მისიასაც ითავსებს და ირგებს: მაგ., ნოვალისის ლირიკული გმირი “ლამის ჰიმნებიდან”, სადაც ლირიკული “მე”, როგორც *პოეტი/მგოსანი (“Sänger”)*, თავს ქრისტესთან აიგივებს და ახალ მოდერნულ დროში, როგორც ახალი “ქრისტე”, საკუთარ თავს აკისრებს კაცობრიობის ხსნის მისიას, რასაც საკუთარივე რომანტიკული პოეზიით ახორციელებს (ნოვალისი 2007: 34-41).

ბარათაშვილი კი თავის თვითიდენტიფიკაციაში ნარმოგვიდგება ქართული პოეზიის ახალ იმპერატორად, ქართული ენის ახალ დამაურვებლად, რომელიც ესთეტიკურ გადატრიალებას ახორციელებს ქართულ პოეზიაში, რისი მეტაფორაც თავად *ნაპოლეონია*. ამასთან, ლექსში ხაზი ესმება სუბიექტურობის ისეთ ტიპს, რომელიც თავის ამქვენიურ ბედს/ხვედრს იურვებს და დრო-სივრცეზე მაღლა დგება (“ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი”), რაც ნიშნავს იმას, რომ ნაპოლეონთან თვითგაიგივებული ბარათაშვილი საკუთარ თავს და საკუთარ პოეზიას გაიაზრებს აბსოლუტური “მე”-ს რეალიზების შესაძლებლობად.

მეორე “საპროგრამო” ლექსის შემდეგი სტრიქონები კი უნდა გავიგოთ როგორც საკუთარ ღმერთთანნიღნაყარ პოეზიაზე მინიშნება, რომელთან ზიარებაც მოკვდავთ, ან “მომძეთ”, როგორც თანამოაზრეთ, ანიჭებს დაბალი ყოფიერებიდან მაღალ ყოფიერებაში ამაღლების შესაძლებლობას:

“მოვედით სევდით მაშვრალნო გასვათ სასმელი ღმერთასი  
და მყის გიქარვოთ გულისა, ვით ერთი, ჭირი ათასი”.  
(„ვლოცავ დღეს ჩემის გაჩენის...“; ბარათაშვილი 1945: 49)

აქ მნიშვნელოვანი და საყურადღებო კონცეპტია “სევდით მაშვრალნო”: *სევდა, მელანქოლია*, ეს სწორედ რომანტიკოსი ლირიკული გმირის, შესაბამისად, რომანტიკული მსოფლმხედველობის ინდივიდის ძირეული სულიერი მდგომარეობაა, რომელიც გამოწვეულია ე. წ. ტრაგიკული ცნობიერებით, როდესაც რომანტიკოს ლირიკულ “მე”-ში იჭრება დუალისტური მსოფლგანცდა, რაც გულისხმობს გრძნობად და

ზეგრძნობად სამყაროთა, ანუ მდაბალ და მაღალ ყოფიერებათა შორის იმთავითვე არსებულ დაუძლეველ წინააღმდეგობის ტრაგიკულ და მოუცილებელ განცდას.

მაგრამ ეს განცდა ნეიტრალდება სწორედ რომანტიკული პოეზიის ტრანსცენდირებადი პოეტური მეტყველების წყალობით, რომელიც მოქმედებს როგორც დიონისური ბანგი (“სასმელი ღმერთასი”), და რომლის წყალობითაც შესაძლებელია ღვთაებრივი ყოვლადობის საკუთარ სულში დამკვიდრება, თუ დაკარგული პარადიზულობის საკუთარ ეგზისტენციაში დაბრუნება.

ამ მიანიშნებათა და ქვეტექსტთა გათვალისწინებით, მიმაჩნია, რომ აღნიშნულ ლექსში ბარათაშვილი გამოკვეთს, ერთი მხრივ, სწორედ საკუთარი პოეზიის ტრანსცენდირებად და დიონისურ თავისებურებებს, მეორე მხრივ, მიანიშნებს, რომ სწორედ ამ ტიპის (ტრანსცენდირებად და არსით დიონისურ) პოეზიას შეუძლია აზიაროს ადამიანი მაღალ ყოფიერებას და ასე იხსნას იგი წარმავალი და ამაო ეგზისტენციისაგან, აზიაროს იგი უკვდავ, მარადიულ, ღვთაებრივ მშვენიერებას. ყველაფერთან ერთად კი ბარათაშვილი იქვე მიანიშნებს ასეთი ტიპის პოეზიის რეცეფციის აუცილებლობაზეც – ლირიკული გმირის მკითხველისადმი მოწოდება “მოვედით”, სწორედ ასე უნდა გავიგოთ: “მოვედით” – ეს არის პოეტური კოდი, რომლითაც ბარათაშვილი, როგორც პოეტი-მოძღვარი, თავის თანამოაზრე მკითხველთა ვინრო წრეს (“მომმე(ებ)ს”), ან, ზოგადად, რეციპიენტთა ფართო წრეს მიანიშნებით ინვეეს ახალ პოეტურ “საიდუმლო სერობაზე”.

## **2. ბარათაშვილის რომანტიკული “ტერმინოლოგია”**

ბარათაშვილის პოეტური “ტერმინოლოგია” “ღამე”, “მწუხრი”, “მთვარე”, “იდუმლობა”, “საიდუმლობა”, “შემოღამება”, “ფიქრ(ნი)”, “ცნობანი”, “ვცნა”, “სევდა”, “სევდიანი”, “გული”, “გულისთქმა”, “სწრაფვა”, “ტრფობა”, “ტრფიალი”, “გრძნობა(ნი)”, “ხვედრი”, “ბედი”, “ცვარ(ნი)”, “მნათი”, “ცა”, “ციაგი”, “ციური”, “ცისიერი” და სხვ. სრულად გამოხატავს და აღნიშნავს ზოგადრომანტიკული მსოფლმხედველობისა და რომანტიზმისათვის დამახასიათებელ მისტიკურ-ესთეტიკურ შეგრძნებებს, ასევე – იმ ონტოლოგიურ და ეგზისტენციალურ პარადიგმას, სადაც მოცემულია სამყაროს გრძნობად და ზეგრძნობად, მაღალ და მდაბალ ყოფიერებად დაყოფა და „გარომანტიულების“ (ნოვალისი) პრინციპით მათი შენივთება. შესაბამისად, ეს „ტერმინოლოგია“ ზედმინვენით ზუსტად ასახავს ამ ონტოლოგიურ მონაცემებში ლირიკული გმირის მუდმივ მსოფლმხედველობრივ, ეგზისტენციალურ „რყევასა“

და „გახლართულობას“, რაც შემდგომ აყალიბებს მის ანტინომიურ სულიერ წყობას.

მსოფლმხედველობრივი და ეგზისტენციალური „რყევით“ განპირობებული ეს ანტინომიური სულიერი წყობა სქემატურად ასე შეგვიღია გამოვხატოთ:

### **ბარათაშვილის (რომანტიზმის) ლირიკული გმირი**

მელანქოლია/სევდა ↔ ლხენა/სიხარული

სასონარკვეთა ↔ აღტყინება

(ფილოსოფიური) სკეპსისი ↔ (ფილოსოფიური) რწმენა

სიმშაგე ↔ სიმშვიდე

მაგრამ ეს თითქოსდა ურთიერთგამომრიცხავი მსოფლმხედველობრივი თუ სულიერი განწყობანი რომანტიკოსი ლირიკული გმირის არსებაში ერთმანეთს განაპირობებენ, ერთმანეთს განსაზღვრავენ, ერთმანეთს აძლიერებენ, რაც, საბოლოო ჯამში, აფართოებს, აღრმავებს და აძლიერებს შემეცნების ობიექტის გონისმიერი შეცნობისა და სპირიტუალური შეგრძნების ინტენსივობას და ხელს უწყობს შემეცნებისა და ტრანსცენდირების ობიექტისადმი ლირიკული გმირის აღმავალ სვლას: კერძოდ, დაპირისპირებულ პოლუსთა თანაარსებობა აუცილებელი წინაპირობაა შემეცნებისა და სწრაფვის ობიექტის სრულყოფილი, აბსოლუტური შეცნობისათვის, რადგან უკიდურეს პოლუსთა რადიკალური ურთიერთმონაცვლეობისას მუდმივად იხსნება შესამეცნებელი ობიექტის ახალი, მანამაღე დაფარული ნახნაგი.

გარდა ამისა, ამ “ტერმინოლოგიით” მუდმივად ფიქსირებულია თავად რომანტიკოსი ლირიკული გმირის სპეციფიკური ქცევის წესი, რაც უკავშირდება მის რეფლექსიურ, ჭვრეტით, სულიერი მედიტაციის მდგომარეობაში ყოფნას. ამასთან, ეს “ტერმინოლოგია” გამოხატავს რომანტიკოსი ლირიკული “მე”-ს ფუნდამენტურ ქცევის წესსაც: ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობისაკენ მუდმივ სწრაფვას (**Sehnsucht**) და აღწერს მის ტრანსცენდირებად, გადამლახველ ქმედებას.

ბარათაშვილის ლირიკაში მუდმივად მოცემული ეს კონცეპტუალურად მარკირებული მუდამ ერთი და იგივე ლექსკური ერთეულები ასევე ასახავენ *სამყაროს ვარომანტიულების* (ნოვალისი) პროცესს, ანუ მდაბალი და მაღალი ყოფიერების ურთიერთშენივების, ურთიერთთანაზიარობის, ურთიერთგანსაზღვრის პროცესს, რასაც მისი ლირიკული “მე” მუდმივად ახორციელებს საკუთარი შემეცნებითი და ესთე-

ტიკური ნებელობის, ძალმოსილებისა (**Willkür**) (ფრ. შლეგელი) და წარმოსახვის ძალის (**Einbildungskraft**) (ფიხტი, ნოვალისი, ფრ. შლეგელი) საფუძველზე. ამასთან, ამ “ტერმინოლოგიის” ფუნქციაა არა მხოლოდ ასახოს, არამედ ტექსტში კიდევ უფრო გაამძაფროს “სამყაროს გარომანტიულების” პროცესი.

### 3. “მერანი”, როგორც ერთიანი პოეტური ტექსტის უკანასკნელი “თავი”

“მერანში”, გარდა იმისა, რომ იმავე კონტრაპუნქტულობის პრინციპით ერთმანეთს უპირისპირდება და კიდევ უფრო კულმინირებული და რადიკალიზებულია ლირიკული გმირის ორი ურთიერთსაპირისპირო ფუნდამენტური სულიერი მდგომარეობა, ერთი მხრივ, სასონარკვეთილების ტრაგიკული განცდა და, მეორე მხრივ, ლხენითაღვსილი დიონისური გზნება,\* აქ გადამწყვეტია თავად *სანრაფვის* (**Sehnsucht**), როგორც რომანტიკოსი პერსონაჟის უმთავრესი ქცევის წესის, კულმინირება, რაც შემდგომ საფუძველს უდებს ღვთაებრივ უსასრულობაში (**das Unendliche**) ღვთაებრივი ნეტარების პერსპექტივას. ეს აღყვანებითი ეგზისტენციალური მდგომარეობა ბართაშვილთან აღნიშნულია “ხსნის” პოეტური კონცეპტით.

ბართაშვილთან *ხსნა* (“დახსნა”) კონცეპტუალურად და მსოფლმხედველობრივად რუსთველურ „დამხსნას“ უკავშირდება, რაც სულის მატერიალურ განზომილებებსა („გუამსა“) და ემპირიულ სტიქიებზე მიბმულობისაგან გათავისუფლებას გულისხმობს – „დამხსნას სოფლისა შრომასა, ცეცხლსა, წყალსა და მინასა, ჰაერთა თანა ძრომასა“. ბართაშვილთან პრინციპულად სწორედ *ხსნის* ეს კონცეფციაა განვითარებული, რისი სიმბოლოც *მერანია*, ხოლო თავად ლექსში ლირიკული გმირის სწორედ „დახსნის“ გაუნელებელი სწრაფვაა გაცხადებული – „გარდამატარე ბედის სამზღვარი“, ანუ აქ ცხადდება წარმავალი და ამაო ყოფ(ნ)ის, “დაზაინ“-ისეულ შემთხვევითობაში მოხვედრილობის დაძლევის, ემპირიულ მოცემულობათა გადალახვისა და მატერიალურ ელემენტებზე სულის ამაღლების წყურვილი და ამავედროულად გაცხადებულია ტრანსცენდენტურობის დამკვიდრების ნება/ნებელობა. ეს ყველაფერი კი, ცხადია, უკავშირდება ლირიკული გმირის იმ არსობრივ ანთროპოლოგიურ მახასიათებელს, რასაც რო-

\* “მერანი” არა მარტო ფორმის მიხედვით არის შესრულებული კონტრაპუნქტის სტილის მიხედვით, არამედ შინაარსითაც, და ამიტომ ფუნოზორივი განმეორებით და წრეების კონცენტრული ზრდით მისი ჰარმონია მომაჯადოებელი ზღაპრის მსგავსად ინტენსიურდება და მასში გამოთქმული აზრების დენა განვითარების მწვერვალთან ამოსავალი ნერტილისა და დასაბამის სრულ წინააღმდეგობად იქცევა. შემოქმედებითი სტილის ეს თავისებურება რელიეფურადაა მოცემული “მერანის” ძირითადი იდეის გაშლის პროცესში” (გოგიბერიძე, 1978: 239).

მანტიკოსებისვე ტერმინოლოგიით *სწრაფვა*, „ზეენზუხტ“-ი (**Sehnsucht**) ჰქვია. აქ საერთოდ მოხსნილია ტრადიციული ცოდვა-მადლისეული განკითხვა, *მერანი*, როგორც ლირიკული გმირის ინდივიდუალიზმის, მისი სუბიექტურობის პრინციპი, გასულია „სიკეთისა“ და „ბოროტების“ ტრადიციული დიქტომიიდან. შესაბამისად, ლირიკული გმირი პასიურად ზემოდან კი არ ელოდება კურთხევასა და „ცოდვების მიტევებას“, არამედ თავად ისწრაფვის „სასუფევლის“ დამკვიდრებისაკენ და მისი მოტივაცია აქ სულაც არაა დეტერმინებული იმით, რომ თავი გამოიხსნას და გათავისუფლდეს პირველცოდვისაგან: ამ *სწრაფვაში* გაცნობიერებულია „სასუფევლის“ პირადი ესთეტიკური და შემეცნებითი ძალისხმევითა და ნებელობით დამკვიდრების აუცილებლობა.

ამასთან, ამ *სწრაფვაში* თავს იყრის, ერთმანეთს ერწყმის და ურთიერთს განაპირობებს ლირიკულ გმირში მოცემული *აპოლონური* და *დიონისური* სანყისები: კერძოდ, *აპოლონურობა* აქ ვლინდება, როგორც სუბიექტურობის, პიროვნულობის პრინციპი, როგორც ცნობიერი სწრაფვის მდგომარეობა, როგორც შემეცნებითი ნებელობა, როგორც თვითფლობის ძალმოსილება (შდრ., ლირიკული გმირის თვითრეფლექსიური რიტორიკა), ხოლო *დიონისურობა* ვლინდება, როგორც ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური შეზღუდულობის გადალახვა. *მერანი* სწორედ ლირიკული გმირის ამ ორი სანყისის სინთეზის სიმბოლოცაა: იგი ერთდროულადაა ინდივიდუალიზაციის, პიროვნული ნებელობის და ექსტაზის სიმბოლო.

ამგვარად, *ხსნა* ანუ „დახსნა“, ანუ გათავისუფლება მატერიალური ელემენტისაგან, „დაზაინ“-ის შეზღუდულობისგან და მაღალი, ჭეშმარიტი ყოფიერებისაკენ ერთდროულად ექსტატიური და ცნობიერი სწრაფვა სწორედ *მერანის* სრბოლას უკავშირდება, *მერანია* ამ *სწრაფვის* სიმბოლო. აქ *სწრაფვა (Sehnsucht)* ვლინდება, როგორც რომანტიზმის და რომანტიკოსი პროტაგონისტის ფუნდამენტური რელიგიური, ეგზისტენციალური და შემეცნებითი *დიონისური-აპოლონური* ქცევის წესი.

როგორც ეს ზემოთ ითქვა, რომანტიკოს ლირიკულ გმირში მძაფრი ფილოსოფიური სკეფსისისა და ღრმა ფილოსოფიური რწმენის, ძლიერი *სევდისა/მელანქოლიისა* და ასევე ძლიერი სულიერ-მისტიური ალტყინება-ლხენის ურთიერთმონაცვლეობა სრულიად ბუნებრივი მდგომარეობაა. სულიერ განცდათა ამ რადიკალურ მონაცვლეობაში კი კიდევ უფრო მძაფრდება ლირიკული გმირის კათარზისი და თეოზისი და პერსპექტივა იხსნება *ხსნისთვის*, რაც ბართაშვილის ლირიკაში კულმინირებულია „მერანის“ ლირიკული გმირის დიონისურ ექსტაზში: მისი ტრანსცენდირება, უპირველესყოვლისა, უკავშირდება დესაკრალიზებული ანმყოს დაძლევასა და გადალახვას („მოვმორდე“, „მოვაკლდე“) – შდრ. *სამშობლო, ოჯახი, მეგობრები, მინიერი სატროფო* სწორედ ამ

შეზღუდული ანწყოს, მდაბალი ყოფიერების ტოპოსებია – და ამ დიონისური გახელების ძალით აღესრულება “სადდასაიში”, ანუ ღვთაებრივ ყოვლადობაში დანთქმა და იქ უსასრულო ღვთაებრივი ნეტარების განცდა. საბოლოო ჯამში კი, სწორედ ასე ხორციელდება რომანტიზმში ინდივიდუალური რელიგია, ანუ დაკარგულ პირველსაწყისებთან გაფართოებული ცნობიერებითა და განვითარებული სუბიექტურობით კავშირის აღდგენა. ამ სწრაფვაში კი ბარათაშვილის ლირიკული გმირი უკიდურეს ინდივიდუალიზმს იჩენს და მხოლოდ წარმოსახულ რჩეულ თანამოაზრეთა (“მომძესა ჩემსა”) სახელით გამოდის.

ამგვარად, “მერანი”, როგორც ბარათაშვილის ერთიანი ლირიკული ტექსტის უკანასკნელი “თავი”, სრულიად ლოგიკურად ასრულებს ბარათაშვილის ლირიკის სიუჟეტურ ქარგას, გადაჰყავს რა ლირიკული გმირი სიკვდილის გავლით “სამუდამო მხარეში” (შდრ, *ცხენი*, როგორც *სიკვდილის* სიმბოლო – სიმბოლოთა... 2008: 274). თუმცა, ნებისმიერი ჟანრის რომანტიკული ტექსტის პოეტიკისათვის დამახასიათებელი *ფრაგმენტულობის*, ანუ ტექსტის სტრუქტურის ღიაობის გათვალისწინებით, ტექსტი არ უნდა დასრულდეს კონკრეტული ფინალით, არამედ უნდა “დასრულდეს” მონყვევით, მკვეთრად, იგი უნდა ტოვებდეს პრინციპულად “დაუსრულებელი”, “ფრაგმენტული” ტექსტის შთაბეჭდილებას, ვინაიდან სწორედ ასე იქმნება როგორც ტექსტის “უსასრულობის”, ისე უსასრულო ტრანსცენდენტურობის “დაზაინ-ის სასრულობაში განცდის ეფექტი. ტექსტის სწორედ ამ “ფრაგმენტულობის” საფუძველზე ხორციელდება რომანტიზმის მსოფლმხედველობის, პოეტიკისა და ესთეტიკის ფუნდამენტური დებულება, რასაც ე. წ. *რომანტიკული ირონია* (“*die romantische Ironie*”) (ფრ. შლეგელი) ჰქვია, რაც გულისხმობს პარადოქსის აღქმის ალღოს, პარადოქსის შეგრძნების ნიჭის ქონას, რაც სამყაროში არსებულ შეუთავსებელ ონტოლოგიურ მოცემულობათა ესთეტიკური შეთავსებისა და პოეტიკური ფორმირების წინაპირობაა. ამ პარადოქსს კი (ე. ი. შეუთავსებელთა შეთავსებას), პირველ რიგში, შეგვაგრძნობინებს და განგვაცდევინებს თავად რომანტიკული ტექსტი, როდესაც სასრული ტექსტი (გრძნობადობა) იტევს უსასრულო ტრანსცენდენტურობას (ზეგრძნობადობას) და გადმოსცემს მას (კრემერი 2003: 90-97). სწორედ ასეთი “დაუსრულებელი” და *რომანტიკული ირონიით* აღსავსე ტექსტია როგორც ლექსი “მერანი”, ისე მთლიანად ბარათაშვილის ლირიკა, როგორც ერთიანი ტექსტი.

ბოლოს კი შევნიშნავ, რომ ეს გადასვლა (“გარდამატარე”), უპირველეს ყოვლისა, აღესრულება ლირიკული “მე”-ს წარმოსახვაში და მხოლოდ შემდგომ, სავარაუდოდ, ესქატოლოგიური რეალური ჟამის ბოლო ფაზაზე, ვინაიდან რომანტიკულ ტექსტში, როგორც “ტრანსცენდენტალური პოეზიის” (“*Transzendentalpoesie*”) (ფრ. შლეგელი) ნიმუშში, პოეტური წარმოსახვის ძალით მიღებული ვიზიონები პრინ-

ციპულად კონსტრუირებულია, რასაც თავად რომანტიკოსები “ტრანსცენდენტალურ კონსტრუქციას” (“**transzendente Konstruktion**”) (ვ. ჰ. ი. შელინგი) უწოდებენ.

### **დამონებანი:**

**ბარათაშვილი 1945:** ნ. ბარათაშვილი, *თხზულებანი*, რედ. კ. კეკელიძე, თბილისი: “სახელმწიფო გამომცემლობა”.

**გოგიბერიძე 1978:** მ. გოგიბერიძე, „ნიკოლოზ ბარათაშვილის “მერანის” ესთეტიკურ-ენტიფიკატორული ანალიზი“ (გვ. 237-268); წიგნში: მ. გოგიბერიძე, *რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი*, ტ. IV, თბილისი: თსუ-ს გამომცემლობა.

**კრემერი 2003:** D. Kremer, *Romantik*, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler.

**ნოვალისი 2007:** ნოვალისი (ფრიდრიჰ ფონ ჰარდენბერგი), *ღამის ჰიმნები*, გერმანიიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო კონსტანტინე ბრეგაძემ, თბილისი: “მერიდიანი”.

**სიმბოლოთა... 2008:** *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von G. Butzer, Stuttgart: Metzler.

**სირაძე 1987:** რ. სირაძე, “მშვენიერება ნათელია, ზეცით მოსული”: ნ. ბარათაშვილის ლიტერატურულ-ესთეტიკური მრწამსი (გვ. 204-234); წიგნში: რ. სირაძე, *ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები*, თბილისი: “განათლება”.

## **LEVAN BREGADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **Nikoloz Baratashvili’s Romanticism**

It is discussed N. Baratashvili’s romanticism in close connection with the worldview of one of the most prominent creators and thinkers, “foremost” romanticist Novalis; on the basis of Novalis’ perception of the life romanticizing, using the technical means of polarization and potentiation it is studied how in the Nikoloz Baratashvili’s creative works the relationship with the universe, people, everyday occurrences is romanticized, the goal of which is to make the life intensive, full-blooded, to open its way towards infinity.

**Key words:** Baratashvili, Novalis, romanticism, polarization, potentiation.

## ლევან ბრეგვაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### ნიკოლოზ ბარათაშვილის რომანტიზმი

მწერალ-რომანტიკოსთა უმეტესობამ ცოტა ხანს იცოცხლა: ედგარ ალან პომ 40 წელი დაჰყო ამქვეყნად, ჯაკომო ლეოპარდი და იულიუმ სლოვაკი 39 წლისა გარდაიცვალნენ, შარლოტ ბრონტე 38 წლისა გამოეთხოვა წუთისოფელს, რობერტ ბერნსი და ალექსანდრ პუშკინი – 37-ისა, ჯორჯ გორდონ ბაირონი – 36-ისა, ხოსე მარია ერედია – 35-ისა, ჰაინრიხ ფონ კლაისტი, ხოსე დე ესპრონსედა და გუსტავო ადოლფო ბეკერი – 34-ისა, ვილჰელმ მიულერი – 33-ისა, პერსი ბისი შელი და ემილი ბრონტე – 30-ისა, ნოვალისი, ენ ბრონტე და ბრანკო რადიჩევიჩი – 29-ისა, ნიკოლოზ ბარათაშვილი – 27-ისა, მიხაილ ლერმონტოვი, შანდორ პეტეფი, კარელ გინეკ მახა და კაროლინე ფონ გიუნდეროდე – 26-ისა, ჯონ კიტსი, ვილჰელმ ჰაუფი და ვილჰელმ ჰაინრიხ ვაკენროდერი – 25-ისა... და მაინც, მცირე დროის განმავლობაში მათ შექმნეს იმ ხარისხის ლიტერატურა, რომ სამუდამოდ შემორჩნენ კაცობრიობის მეხსიერებას, რამდენიმე მათგანმა კი იმდენად ღრმა კვალი დატოვა ლიტერატურის ისტორიაში, რომ დღემდე ახდენს და კვლავაც დიდხანს მოახდენს ზეგავლენას ადამიანთა სულიერ ფორმირებაზე. როგორ მოახერხეს ეს? რა ახსნა შეიძლება მოეძებნოს ამას?

ამ გამოცანის პასუხი მათი ცხოვრების ფილოსოფიაშია საძებარი, რომანტიკულად ცხოვრების ფილოსოფიაში. რომანტიკოსებმა ისეთი რალაც იცოდნენ, რაც მათ ცხოვრებასა და შემოქმედებას სისხლსავსესა და ინტენსიურს ხდიდა. გრძნობების გამძაფრებას, ანდა ასე ვთქვათ – სინამდვილის გამძაფრებულ აღქმას – რომანტიკოსები **პოლარიზებისა** და **პოტენციურების** მეშვეობით ახერხებდნენ. სადაც პოლარობა, ანუ წინააღმდეგობრიობა სუსტად იგრძნობოდა, იქ ისინი მის გაძლიერებას (პოტენციურებას) ხელოვნურად ახდენდნენ **პოლარიზაციის ტექნიკის** გამოყენებით, რასაც ჩინებულად ფლობდნენ. ურთიერთსაპირისპირო პოლუსებს შორის, სადაც დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონია სუფევდა, პოულობდნენ ისინი სივრცეს რომანტიკული არსებობისათვის. და თუკი ფათერაკებით აღსავსე გზაზე ნაადრევად უმუხთლებდათ ბედი, ამის გამო სულაც არ იმსახურებენ სიბრალულს – ეს მათი არჩევანი იყო.

საზოგადოდ, ამ ურთულესი მოვლენის – რომანტიზმის – არსს რამდენადმე მაინც რომ ჩავწვდეთ, არქირომანტიკოს ნოვალისს უნდა მი-



ვაკითხოთ, მის ტექსტებში, ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე მის შეხედულებებში დაგვხვდება რომანტიზმის, ასე ვთქვათ, ესენცია, რასაც ამგვარი პირველადი სახით, ასე ხელშესახებად სხვა რომანტიკოსებთან ვერ ვიპოვით.

ეს მით უფრო საჭიროა დღეს ჩვენთვის, რომ საბჭოთა ლიტმცოდნეობის მიერ ნოვალისი ე.წ. რეაქციული ანუ პესიმისტური რომანტიზმის წარმომადგენლად მიიჩნეოდა, რის გამოც მისი ხსენება მხოლოდ უარყოფით კონტექსტში იყო შესაძლებელი; ნ. ბარათაშვილს კი პროგრესულ რომანტიკოსად აცხადებდნენ. ოთარ ჯინორიას მართებული შენიშვნით, „მერანის“ შემოქმედის ზოგიერთ მკვლევარს ისე ავნო ხსენებულმა კონცეფციამ, რომ როგორც კი შენიშნავს მის რომელსამე ტიპიურ-რომანტიკულ ნიშანთვისებას ან, თუნდაც, შტრიხს, რომელიც ესთეტიკური მსოფლალქმის ამ სახეობას „უარყოფითად“ (...), „ავადმყოფურ“ მოვლენად სახავს, უყოყმანოდ აცხადებს მას (ამ ნიშანთვისებასა თუ შტრიხს), ჩვენი მგოსნისთვის „შემთხვევითად“ თუ „მეორადად“ ან, სულაც, ყურადღების უღირსად“ (ჯინორია 1975: 82).

როდესაც თანამედროვე გერმანელმა ფილოსოფოსმა ვილჰელმ შმიდმა, ცხოვრების ხელოვნების ფილოსოფიის ახლად (ანუ თავიდან) დამფუძნებელმა, რომატიკულად ცხოვრების ფილოსოფიის პრინციპთა გამოკვლევა მოიწადინა, მან სწორედ ნოვალისს მიმართა. ვ. შმიდის ნაშრომი „რომანტიკულად ცხოვრების ხელოვნება“, რომელიც ავტორის თხოვნით ვთარგმნეთ ქართულად და „სჯანის“ 2001 წლის მე-2 ნომერში გამოვაქვეყნეთ, დაედო საფუძვლად ამ ჩვენს ნაშრომს. ვნახოთ, რამდენად ემთხვეოდა ბარათაშვილის ცხოვრების ფილოსოფია ნოვალისისას და ამ გზით ბარათაშვილის რომანტიკოსობის ხარისხის „გაზომვა“ ვცადოთ.

ვ. შმიდთან ვკითხულობთ:

„რომანტიზმის თეორიისა და ცხოვრების ხელოვნებისათვის ფუძემდებლურია თვალსაზრისი, რომ ინდივიდუუმსა და სამყაროს, ცხოვრებასა და ისტორიას პოლარობა ესაჭიროება, რომლის პოლუსებს შორის სიცოცხლის, ასე ვთქვათ, დენი მიედინება. ამ კონტექსტში „დენი“ იმ დროს მეტაფორა კი არ იყო, არამედ მართლაც ელექტრობას გულისხმობდა: გალვანსა და ვოლტაზე დაყრდნობით, ნოვალისი ამ პოლუსებს პლუსსა და მინუსს არქმევს. (...) არსებობის ნეგატიური მხარეები – სნეულება, შეშლილობა და სიკვდილი – უნდა ვაღიაროთ მეორე პოლუსად. ცხოვრების ხელოვნება ის როდია, ამათ თავი ავარიდოთ. ისტორია მერყეობს იდეალის დადებით პოლუსსა და ამ იდეალს მუდმივად ჩამორჩენილი რეალობის უარყოფით პოლუსს შორის: რეალურისა

და იდეალურის დაახლოების მცდელობა არასოდეს მთავრდება მათი ურთიერთშერწყმით“ (შმიდი 2001: 40).

პოლარიზების მეშვეობით ცხოვრების პოტენციურების და ამ გზით მისი გარომანტიულების შესაძლებლობა სავსებით შეგნებული აქვს ნიკოლოზ ბარათაშვილს. ეს კარგად ჩანს გრიგოლ ორბელიანისთვის გაგზავნილი იმ წერილის ერთი ფრაზიდან, რომელშიც ის შამილის მიერ ილიკო ორბელიანის დატყვევებაზე ლაპარაკობს:

„ასე გასინჯე, გოლოვინის ცოლმაც კი თქვა, რომ მე ყოველთვის იმედი მქონდა, რომ ქართველი მაგისტანა პასუხს მისცემდაო, ვითომც ილიას რომ უთქვამს (შამილისთვის) სიკვდილი მირჩევნია შენს ხელში ყოფნასაო. მახლას, ილიკო ყოჩაღად ყოფილა. (...) **ზოგჯერ ამისთანა შემთხვევაც კარგია კაცის სიცოცხლეში**“ (ბარათაშვილი 1972: 116. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.).

ბარათაშვილიც, როგორც ჭეშმარიტი რომანტიკოსი, პოლარობებს შორის ცხოვრობდა და ქმნიდა.

მასთან უმთავრეს და ყველაზე თვალსაჩინო პოლარობას ქმნიან, ერთი მხრივ, ის ყოველად უბადრუკი გარემო, რომელშიც მას რიგითი ჩინოვნიკის რანგში უწევდა ცხოვრება, და, მეორე მხრივ, მისი დიდი ნიჭიერება და მაღალი სულიერი ინტერესები. ეს პოლარობები განსაზღვრავენ დიდწილად მის ბედსაც და უბედობასაც, რაც იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ამაზე საგანგებოდ აღარ შევჩერდებით და სხვა პოლარობებზე გადავალთ, რომელთა დანახვა შეუიარაღებელი თვალით არც ისე ადვილია.

## მეცნიერება და რელიგია

ხალხში **რომანტიკოსზე** არსებობს შეხედულება, რომ იგი „მეოცნებე, გრძნობების ამყოლი ადამიანია“ (ქეგლ 1960: 454-455), ხოლო „**რომანტიკა**“ ასე განიმარტება: „განწყობილება, რომელშიც გრძნობა სჭარბობს გონებას, მიდრეკილება ოცნებისადმი“ (ქეგლ 1960: 454). მაგრამ ნოვალისთან „გრძნობა არის მხოლოდ მეორე, შემავსებელი პოლუსი მეცნიერებისა“ (შმიდი 2001: 41).

ფრაგმენტი ვილჰელმ შმიდის სტატიიდან:

ნოვალისი „თავად ლაპარაკობს (...) თავის „სიყვარულზე რამდენიმე მეცნიერების მიმართ“. მას, რომანტიკოსს, იტაცებს ცოდნის წყურვილი, და იგი აანალიზებს, ზომავს და განმარტავს მათემატიკის წესების მეშვეობით (...). უწინარეს ყოვლისა მათემატიკა იტაცებდა, ის პირდაპირ აღტაცებაში მოდის, როცა მასზე ლაპარაკობს: „უმადლესი ცხოვრება მათემატიკაა“, (...) „ჭეშმარიტი მათემატიკოსი არის

ენტუზიასტი per se. ენთუზიზმის გარეშე მათემატიკა არ არსებობს“, „წმინდა მათემატიკა რელიგიაა“, „ვინც მათემატიკის წიგნს მოწინებით არ აიღებს ხელში და ღვთის სიტყვასავით არ წაიკითხავს, ის ვერაფერს გაუგებს მას“. (...) ცოტა ძნელი კია ჭეშმარიტ რომანტიკოსში მათემატიკოსის დანახვა, მაგრამ თუ ამას შევეფუებით, ძალიან აღარ გაგვაკვირვებს, თუკი რომატიკული გრძნობის კაცს, ნოვალისს, მურა ნახშირის საბადოს საძიებო სამუშაოებით გართულს ვიხილავთ, სამთამადნო მრეწველობის მოხელედ, რომელსაც გარდა თავისი გრძნობებისა, გეოლოგიაც უყვარს“ (შმიდი 2001: 41).

საბედნიეროდ, იმ მცირერიცხოვანი მოგონებების მეშვეობით, რაც ნ. ბარათაშვილის ნაცნობ-მეგობრებმა პოეტის შესახებ დაგვიტოვეს, შეიძლება წარმოდგენა შევიქმნათ იმის თაობაზე, თუ რა დამოკიდებულება ჰქონდა პოეტს მეცნიერებასთან.

იონა მეუნარგია წერს: „ბარათაშვილი ყველა საგანს კარგად სწავლობდა. ფიზიკის მასწავლებელმა შესტაკოვმა, რომელიც დროებით სადღაც წავიდა, მიანდო იმას და ლევან მელიქიშვილს განეგრძოთ მეტეოროლოგიური დაკვირვება, მისგან დანყებული. ბარათაშვილი კარგად ასრულებდა მინდობილობას, სანამ ერთ უბედურ დღეს თერმომეტრი არ გაუტყდა. იმას უნდოდა სხვა თერმომეტრი ეყიდა, მაგრამ ფული საიდან უნდა ეშოვნა და პირშავად დარჩა თავის მასწავლებელთანაო, – გვითხრა ლევან მელიქიშვილმა“ (მეუნარგია 1968: 13).

1940-იან წლებში მიხეილ ჩიქოვანმა ლენინგრადში, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ცენტრალურ არქივში, მიაკვლია დოკუმენტებს, რომლებიც მეცნიერებასთან ნიკოლოზ ბარათაშვილის დამოკიდებულების თაობაზე იუწყებიან (ჩიქოვანი 1968: 22-33). მათზე დაყრდნობით პავლე ინგოროყვა წერს:

„ირკვევა (...), რომ ნ. ბარათაშვილი თანამშრომლობას ეწეოდა პეტერბურგის სამეცნიერო აკადემიასთან, სადაც ამ დროს ცნობილი ქართველი მოღვაწისა და მეცნიერის თეიმურაზ ბატონიშვილის ინიციატივით მოწვეული იყო აკადემიკოსი მარი ბროსე, რომელიც სათავეში ჩაუდგა საქართველოს ისტორიული წარსულის შესწავლის საქმეს (...). 1842 წელს თბილისში ჩამოვიდა მარი ბროსეს კოლეგა მეცნიერებათა აკადემიის მუშაკი ადიუნტი იული ფრიჩე, რომელსაც ბროსესაგან დავალებული ჰქონდა ქართული წიგნებისა და ძველ-ქართული ხელნაწერების შეძენა.

მოსხენებაში, რომელიც წარდგენილი იყო პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიულ-ლიტერატურულ განყოფილებაში 1843 წლის 13 იანვარს, ფრიჩე წერს:

„ერთმა ქართველმა პოეტმა (...) თავადმა ბარათაშვილმა, თანხმობა განაცხადა, თუ ეს აკადემიისათვის სასურველი იქნება, პირველად დაემზადებინა ნუსხა მისთვის ცნობილი ხელნაწერებისა, და შემდეგ, იმის მიხედვით, რასაც აკადემია ამოირჩევდა, დაემზადებინა მათი პირები. ვეშურები ვაცნობო ეს აკადემიას“.

აღსანიშნავია, რომ ამგვარ სპეციალურ საკითხზე ურთიერთობას ამყარებენ არა იმ პირებთან, რომლებიც ქართული ისტორიისა და ძველი ქართული მწერლობის ძეგლთა შესწავლის დარგში სპეციალურად მუშაობდნენ, არამედ **პოეტ** ნ. ბარათაშვილთან, რომელიც, ჩანს, ყველაზე დიდ ავტორიტეტად ითვლებოდა ამ დარგში“ (ინგოროყვა 1968: 45. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.).

იქვე ვკითხულობთ:

„...ცნობილი მეცნიერი მიხეილ ბარათაევი, ავტორი მონუმენტური ნაშრომისა „Нумизматические факты Грузинского царства“, ერთ წერილში, 1846 წლის 20 სექტემბრის თარიღით (როდესაც მიხეილ ბარათაევმა ჯერ არ იცოდა პოეტის გარდაცვალება), სწერდა ნ. ბარათაშვილის მამას მელიტონს: „მეტისმეტად გამახარებდა ჩვენი საერთო საყვარელი ნიკოლოზ მელიტონის ძე (...), თუ იგი შეავსებდა თავისი **უხვი ცოდნითა და ნიჭით** თავისი მოხუცი პაპის (ე. ი. თვით მიხეილ ბარათაევის) პირველ ნაშრომს“ (–იგულისხმება ზემოთ დასახელებული შრომა)“ (ინგოროყვა 1968: 44-45. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.)

მიხელ ბარათაევს, რუსეთში მოღვაწე გამოჩენილ მეცნიერს, უძღვნა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა „საფლავი მეფის ირაკლისა“. სწორედ ამ ლექსში ლაპარაკობს იგი განათლების უდიდეს მნიშვნელობაზე. ამ ლექსიდან ნათლად ჩანს, რომ ორი დადებითი შედეგიდან, რაც საქართველოს რუსეთთან მიერთებას მოჰყვა, ავტორის აზრით, ერთი **განათლება**ა (იგი მას პირველ ადგილზე აყენებს) და მეორე **მშვიდობა**: ქართველებს რუსეთიდან „მოაქვთ მამულში განათლება (...), მუნით ჰზიდვენ თესლთა ძვირფასს მშობელს ქვეყანად“ (ბარათაშვილი 1972: 54). (შდრ. ალექსანდრე ჭავჭავაძის სტრიქონები ლექსიდან „კავკასია“: „განისხნა გზა და ეშვათ ევერელთ სასოება, / რომე მუნით შევიდეს მათ შორის განათლება“. – ჭავჭავაძე 1940: 78)

„ოლონდ, – როგორც ვ. შმიდი შენიშნავს, – რომანტიკოსი მეცნიერულ მოღვაწეობას მუდამ იმის შეგნებით ეწევა, რომ სინამდვილე იმდენად მრავლისმომცველია, მას ერთად აღებული ყველა მეცნიერებაც კი ვერ გამოიკვლევს ბოლომდე; იგი (სინამდვილე) მუდამ საოცარი, მიუწვდომელი და იდუმალებით მოცული რჩება (...). მეცნიერება კი არ უარიყოფა, არამედ მისი ოპტიმიზმი, პოზიტივიზმი, ობიექტივიზმი მიიჩნევა ფარდობითად. რომანტიკოსი სათანადო დისტანციას

იცავს ცოდნის პრეტენზიულობის მიმართ და იმ აზრზე დგას, რომ მეცნიერების სფეროს მიღმა კიდევ არსებობს „რაღაც“, და რომც არ არსებულებოდა, უნდა გამოგვეგონებინა. საქმე ეხება არა მეცნიერებისა და რაციონალიზმის სხვა რამით ჩანაცვლებას, არამედ შევსებას. სხვაგვარად სამყარო შიშველი და ცივი, უსაშველოდ მოსაწყენი იქნებოდა“ (შმიდი 2001: 41-42).

რა არის ის „რაღაც“, რაც მეცნიერების მიღმა არსებობს? ან, სხვა სიტყვებით: სად თავდება მეცნიერების კომპეტენცია? მეცნიერების კომპეტენცია თავდება იქ, სადაც იწყება უსასრულობა – უსასრულობის წინაშე მეცნიერება უმწეოა. უსასრულობას სხვაგვარად ტრანსცენდენტს უწოდებენ, რაც ის არის, რასაც პრინციპულად ვერ მივწვდებით ცდისმიერი შემეცნებით, რაციონალური მეთოდებით, და რასთან მიახლოება მხოლოდ რელიგიური რწმენის მეშვეობით არის შესაძლებელი. ვილჰელმ შმიდის აზრით, „მოდერნის მთელი მოძრაობა, დაწყებული მეთვრამეტე-მეცხრამეტე საუკუნის გასაყარზე, ყოველგვარი რელიგიისაგან განთავისუფლებას უკავშირდება. მას შემდეგ სულ უფრო და უფრო მეტი ადამიანი ცდილობს ურელიგიოდ ცხოვრებას. (...) მაგრამ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამგვარად ცხოვრება დროთა განმავლობაში შეუძლებელი აღმოჩნდება და თვალმისაწვდომ მომავალში ეს ექსპერიმენტი წარუმატებლად დასრულდება“ (შმიდი 2001: 43).

მოკლედ, „ცხოვრება, რომელიც თავის სასრულობაში იკეტება, ვერასოდეს შეძლებს სისავსის სასურველ მასშტაბს მიაღწიოს“ (შმიდი 2001: 43-44). ეს ყველა რომანტიკოსისთვის სავსებით ცხადია, მათ შორის ბარათაშვილისთვისაც:

„ჰე ცაო, ცაო, ხატება შენი ჯერ კიდევ გულზედ მაქვს დაჩნეული!  
ანცა რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი  
შენდა მოისწრაფიან,  
მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან!

მე, შენსა მჭვრეტელს, მავინყდების საწუთროება,  
**გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს,  
ზენართ სამყოფს, რომ დაშტოს აქ ამოკება...**

მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს!“  
(ბარათაშვილი 1972: 24-25. ხაზგასმა ჩვენია. ლ. ბ.).

აქ არაჩვეულებრივი ხატოვანებით არის გადმოცემული ტრანსცენდენტის მიუწვდომლობა რაციონალისტური მეთოდების საშუალებით.

რომანტიკოსისთვის უსასრულობაში გასაღწევ ღიობს, კარიბჭეს წარმოადგენს რელიგიური რწმენა, მეცნიერების საპირისპირო პოლუ-

სი. ნ. ბარათაშვილის ღრმა რელიგიურობა ნათლად ჩანს ლექსში „ჩემი ლოცვა“.

„ჩემი ლოცვა“ არის „მერანის“ ანტიპოდი, „მერანის“ საწინააღმდეგო პოლუსი, რის გამოც ეს ლექსი დიდ უხერხულობას უქმნიდა ლიტერატურის მკვლევრებს ათეისტურ საბჭოთა ხანაში, ცდილობდნენ როგორმე შეერბილებინათ მისი მგზნებარე რელიგიური პათოსი.

მაგალითად, 1969 წელს გამოცემული „ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ მე-3 ტომში ამ ლექსის თაობაზე ვკითხულობთ:

„ქარიშხლოვან განცდებს და ვნებათა ლელვას მოუქანცავს პოეტის სული, იგი ეძებს განსვენებას, მაგრამ **„ლოცვაში“** ისმის არა ღვთისმორწმუნის ლაღადისი, არამედ განწირული ხმა ცხოვრებაზე შეყვარებული ადამიანისა, რომელსაც განუვლია ქარიშხლიანი გზა და ეძიებს ნავთსაყუდელს, არა **სინამდვილის მიღმა, არამედ ცხოვრებაში**. ამიტომაც, რომ პოეტი მოულოდნელად სცილდება აბსტრაქტულ ცნებას და მიმართავს **თვით ცხოვრების ცხოველ ძალას** სულიერი ტკივილების დასაამებლად“ (აბზიანიძე 1969: 173. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.) და ამის დასტურად მოხმობილია ეს სტროფი:

„ცხოვრების წყაროვ, მასვ წმიდათა წყალთაგან შენთა,  
დამინთქე მათში საღმობანი გულისა სენთა!  
არა დაჰქროლონ ნავსა ჩემსა ქართა ვნებისა,  
არამედ მოეც მას სადგური მყუდროებისა!“\*

შემდეგ ვკითხულობთ:

„ეს არის პოეტის ლტოლვა ნამდვილი, ადამიანური ცხოვრებისაკენ, მას სრულიად არ სურს განერიდოს საზოგადოებას, არამედ სურს თავი დააღწიოს შავბნელი სინამდვილის მღვრიე ტალღებს და დაეწაფოს **ცხოვრების წმინდა წყაროს**, ეს არის წადილი სულიერი განახლებისა, ძალთა მოკრებისა მომავალი ბრძოლისათვის „მსახვრალი ბედის“ წინააღმდეგ“ (აბზიანიძე 1969: 173. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.).

მაგრამ, „ცხოვრების წყარო“, რომელსაც ნ. ბარათაშვილი ასე გულმხურვალედ მიმართავს, რეალური ცხოვრების წყარო კი არ არის, არამედ მაცხოვრის სინონიმი.

ასევეა ინტერპრეტირებული ლექსის ეს ადგილი გიორგი ჯიბლაძესთანაც:

\* შევადაროთ ამას სრულიად საპირისპირო განწყობა, რომელიც „მერანშია“ თემატიზებული: „გაჰკვეთე ქარი, გააჰე წყალი, გარდაიარე კლდენი და ღრენი, / გასწი, გაკურცხლე და შემომოკლე მოუთმენელსა სავალნი დღენი? / ნუ შეეფარვი, ჩემო მფრინავო, ნუცა სიციხესა, ნუცა ავდარსა, / ნუ შემობრალბე დაქანცულობით თავგანწირულსა შენსა მხედარსა!“ (ბარათაშვილი 1972: 51).

„უმანკო ადამამაც ხომ შესცოდა უზენაეს მცნებას (...). ამიტომ მან (ბარათაშვილმა) რად უნდა წარიკვეთოს სასოება? არა, ის ცხოვრების შვილია და სურს „ცხოვრების წყარო“ ბოლომდე სვას. როგორც ვხედავთ, პესიმისტური ჰანგებით სავსე ლექსში ძლიერი ლტოლვაა ამქვეყნიურისაკენ და ეს სრულებით არ არის შემთხვევითი ან გამონაკლისი“ (ჯიბლაძე 1968: 232).

(ნიკოლოზ ბარათაშვილის თხზულებათა აკაკი განერელიასა და ივანე ლოლაშვილის 1972 წლის გამოცემის კომენტარებში „ცხოვრების წყარო“ მართებულად არის განმარტებული: „ეპითეტია ღვთაებისა“. – ბარათაშვილი 1972: 214).

რაკილა ნ. ბარათაშვილი „პროგრესული“, „მებრძოლი“ რომანტიკოსების ფრთას მიაკუთვნეს, ეწოთირებათ, რომ „მერანის“ დამწერი ამ ლექსში („ჩემი ლოცვა“) ღმერთს მოსვენებას შესთხოვს („და განმასვენე ვნებათაგან ბოროტ-ღელვლი“). – ბარათაშვილი 1972: 40), მყუდროების სადგურს ეძიებს („არა დაჰქროლონ ნაცსა ჩემსა ქართა ვნებისა, / არამედ მოეც მას სადგური მუდროებისა“. – ბარათაშვილი 1972: 40) და ცდილობენ ასე მოსწმინდონ ნამუსი: „რა ვუყოთ, თუ ბარათაშვილის ლირიკული გმირი ზოგჯერ ეძებს მყუდროების სადგურს?! რომელ მებრძოლს არ ენატრება ხანგრძლივი რუდუნების შემდეგ ნამით მაინც შეისვენოს და ძაღები აღიდგინოს?!“ (ჯიბლაძე 1968: 232).

ანუ მყუდროების სადგურის ძიება არარელევანტურ (არაარსებით) მოტივად არის მიჩნეული, ხოლო ბობოქარი ცხოვრებისაკენ ლტოლვა – რელევანტურად, რაც უმართებულოა. ჭეშმარიტი რომანტიკოსისთვის აქტიურობაც და მოსვენებაც რომანტიკულად ცხოვრების თანაბრად მაკონსტრუირებელი მდგომარეობებია, ის პოლარობებია, რომელთა შორის წარმოქმნილ დაძაბულობის ველში ხერხდება ისეთი ცხოვრება, როგორც მათთვის არის ღირებული. (ანალოგიისთვის შეადარეთ ერთმანეთს მიხაილ ლერმონტოვის „აფრა“ („Парус“) და მისივე „Выхожу один я на дорогу“).

რაც შეეხება აქტიურ, სისხლსავსე ცხოვრებას, იგი რომანტიკოსებს ასე ესახებათ:

„ცხოვრება კი არ (უნდა) მოგვეცეს, არამედ ჩვენ თვითონ (უნდა) შევექმნათ ის რომანივით“ (შმიდი 2001: 38), – ვკითხულობთ ნოვალისთან.

აქედან მოდის რომანტიკოსთა დიდი ინტერესი და აღფრთოვანება ნაპოლეონ ბონაპარტის პიროვნებით და ფარული შურიც იმ ადამიანის მიმართ, რომელმაც მათსავით ქალაღდზე კი არ შექმნა დაძაბულისიუფეტიანი, თავგადასავლებით აღსავსე რომანი, არამედ თავისივე ცხოვრებით, ბიოგრაფიით „დანერა“ იგი. (ისინიც კი აღიარებენ მის სიდიადეს, ვის სამშობლოსაც ბონაპარტი დამყრობლად მოველინა).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ნაპოლეონ“, როგორც კარგა ხანია შენიშნულია ჩვენი ლიტმცოდნეების მიერ (ჯიბლაძე 1968: 221-225; აბზიანიძე 1969: 172-173), გამორჩეულია იმით, რომ ავტორი საფრანგეთის იმპერატორს წარმოგვიდგენს, როგორც „მარად უკმაყოფილო არსებას, რომელსაც შინაგანი და გარეგანი წინააღმდეგობანი მტანჯველად ძიძგნიან“ (ჯიბლაძე 1968: 224), პოეტი ნაპოლეონის პიროვნებას გაიაზრებს „ზოგადად ადამიანის სურვილთა „აღუვსებელი სანყაულის“ ასპექტში“ (აბზიანიძე 1969: 172), რასაც უკავშირდება დიდი მხედართმთავრის სულიერი ბორგვა („მაგრამ მე გვამში სული ვერლა მომთავსებია!“ – ბარათაშვილი 1972: 34) და ბედის ნებიერი იმპერატორის ეჭვიანობა საკუთარი ბ ე დ ი ს მიმართ („მაგრამ ვინ იცის, იქნება, რომ ბედსაც მოვსწყინდე / და სხვა მან ჩემის სახელითა დააგვირგვინოს“. – ბარათაშვილი 1972: 34). სწორედ ამ შინაგანი დინამიკის გამო „ნაპოლეონის შესახებ დაწერილ ლექსებს შორის ბარათაშვილის ლექსი განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს თავისი ორიგინალური კონცეფციით“ (აბზიანიძე 1969: 173).

რომანტიკული მაქსიმალიზმის თვალსაზრისით საგულისხმოა ფრაზა, რომელსაც ნ. ბარათაშვილი ნაპოლეონს ათქმევინებს:

„თვითონ სამარეც მევიწროოს, თუ ტოლი მყვანდეს!“ (ბარათაშვილი 1972: 34), რაც ნიშნავს: ისეთი საგმირო საქმეები უნდა ჩავიდინო, რომ სამომავლოდაც ვერავინ გაიმეოროს ის.

### **სულიერი და ხორციელი სიყვარული**

„სიყვარულის მისეული (ნოვალისისეული. – ლ. ბ.) გაგება მგრძნობელობისა და სულიერების პოლარობათა შორის სახლობს“, ვკითხულობთ ვ. შმიდთან (შმიდი 2001: 45).

1839 წელს ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ორი ლექსი უძღვნა ეკატერინე ჭავჭავაძეს. ისინი გვერდიგვერდ იბეჭდება გამოცემებში. პირველი სიყვარულის სულიერი მხარის გამოვლინებაა:

„ხმით მშვენიერით,  
ტკბილის სიმღერით,  
ჰაეროვანო, სულს ელხინები!  
თვალთ არონინებ,  
გულს დაანყლულე  
და ღიმილითა ესალბუნები!“  
(ბარათაშვილი 1972: 35)



ხოლო მეორე სიყვარულის მგრძნობელობითი, სხეულებრივი შეგრძნების გამოხატულებაა:

„ჰოი, საყურეო,  
გრძნობით ამრეო,  
ვინ ბაგე შენ ქვეშ დაიტკბარუნოს?  
მუნ უკვდავების  
შარბათი ვინ სვის?  
ვინ სული თვისი ზედ დაგაკონოს?“  
(ბარათაშვილი 1972: 36).

ერთობ უარყოფითად აფასებს ამ სტრიქონებს კიტა აბაშიძე:

„დაიტკბარუნოს, ბატონებო, ეს მეტად ტლანქად გამოთქმულია. შეიძლება ლამაზი სიტყვაც იყოს, მაგრამ ნაზი გრძნობის აღმძვრელი კი არ არის“ (აბაშიძე 1962: 71).

კიტა აბაშიძე ბარათაშვილის შემოქმედებაში სიყვარულის მხოლოდ ერთ პოლუსს – სულიერ მხარეს – ანიჭებს მნიშვნელობას. მას ბარათაშვილის დიდ დამსახურებად ის მიაჩნია, რომ ჩვენმა პოეტმა სიყვარული „გააჰაეროვნა, რალაც უცნაურ და უხილავ მეტაფიზიკურ, წმინდა იდეალურ საგნად გადააქცია და უნდა აღვიაროთ, რომ ამამიაც ბარათაშვილს ძნელად მოუძებნით ბადალს“ (აბაშიძე 1962: 70). ხოლო სიყვარულის მგრძნობელობითი, სხეულებრივი შეგრძნების გამოხატველი სტრიქონები მას ბარათაშვილთან არაარსებით, შემთხვევით და უარსაყოფ მოვლენად მიაჩნია.

ჩვენი პოეტისთვის კი, ისევე როგორც ნოვალისისთვის, სულიერი და ხორციელი სიყვარული ერთმანეთის გამაძლიერებელი პოლუსები და, რაც მთავარია, რომანტიკულად ცხოვრების, შეიძლება ითქვას, უმთავრესი წინაპირობაა. „შესაძლოა, სიყვარულის ხელოვნება უმთავრესი რომანტიკული ხელოვნებაც კი იყოს, რაკილა საქმე მთელი ცხოვრების რომანად ქცევას ეხება, რადგანაც სწორედ სიყვარულის ხელოვნება უკავშირდება ყველაზე მეტად რომანს და ამდენად ის არის per se რომანტიკული“ (შმიდი 2001: 45).

## ჯანმრთელობა და სნეულება

„რომანტიკული ცხოვრების ერთი ტექნიკურ ხერხთაგანი გახლავთ მიმართება სნეულებასთან, რომელიც ჯანმრთელობის საპირისპირო პოლუსია. ჯანმრთელობისგანაც და სნეულებისგანაც რომანტიზმი იმას გამოელის, რომ ორივე მათგანის გამოყენება შეიძლება ინდივიდუუმის და ცხოვრების კონსტრუირებისთვის“, წერს ვილჰელმ შმიდი (შმიდი 2001: 46) და ნოვალისის ამ ფრაგმენტს იმონებს:

„სნეულებანი, მეტადრე ქრონიკულნი, ცხოვრების ხელოვნების და ხასიათის ფორმირების სფეროში განსწავლის წლების როლს ასრულებენ. უნდა ვეცადოთ მათგან სარგებლობის გამოტანას ყოველდღიური დაკვირვების გზით“ (შმიდი 2001: 47).

1844 წელს ზაქარია ორბელიანისადმი მიწერილმა ბარათმა შემოგვინახა ნიკოლოზ ბარათაშვილის განცდები, რომლებიც მას, რომელიდაც (არ ასახელებს) საშიში დაავადებით შეპყრობილს დაუფლებია:

„შენმა წერილმა, რომელიც აღსავსეა სევდითა და დაღლილობის გრძნობით ცხოვრების აზვირთებული ნაკადისაგან, ღრმა გამოხმაურება პოვა ჩემს სულში, თუმცა ჩვენ ამისათვის სხვადასხვა მიზეზი გვაქვს. მე ძალიან ავად ვიყავი; ცოტა დააკლდა ილვიოსის მინდვრებში არ გადავსახლდი. აქამდის არავითარი ავადმყოფობა არ ვიცოდი, ამიტომ მან რაღაც უცნაური გავლენა მოახდინა, შეიძლება, მთელს ჩემს სიცოცხლეზე. ჩვენი არსებობის მიზნის მიუწვდომლობამ, ადამიანის სურვილთა უსაზღვროებამ და ყოველივე ამქვეყნიურის ამაოებამ საშინელი სიცალიერით აღავსეს ჩემი სული. მე რომ პატარა დამოუკიდებელი შეიძლება მქონდეს, ახლავე მივატოვებდი ქვეყანასაც და ადამიანებსაც მათი გაუმძღვრობით და მშვიდად და მოსვენებით გავატარებდი პატრიარქალურ ცხოვრებას სადა ბუნების ნიაღში, რომელიც ეგზომ დიადი და წარმტაცია ჩვენს სამშობლოში“ (ბარათაშვილი 1972: 125).

ეს ფრაგმენტი ჩინებული დასტურია იმისა, რომ ავადმყოფობის შედეგად ადამიანი გაიაზრებს მთელ თავის ცხოვრებას, ახდენს ღირებულებათა გადაფასებას; ხვდება რის გაკეთება არ ღირდა და რისი ღირდა გავლილ ცხოვრებაში; ავადმყოფობის დროს ადამიანს უძლიერდება ჭეშმარიტი და ყალბი ფასეულობების ერთმანეთისგან გარჩევის უნარი.

როგორც ჩანს, ამ ავადმყოფობის შემდეგ წერს იგი თავის ერთ-ერთ უკანასკნელ ლექსს, „ჩინარი“, რომელშიც სწორედ „სადა ბუნების ნიაღში“ განმარტობასა და „გაუმძღვარ ადამიანთა“ საზოგადოებისაგან მოშორებით ყოფნის სიკეთეზეა საუბარი:

„განმარტოებულს ფრიალოს კლდეზე სდგას ალვის ხისა ნორჩი ახალი, მრავალ-შტოვანი, მაგრილობელი, ჰაეროვანი, ტურფა, მაღალი.

საამო არის მის ჩრდილში ოცენა, და მისთა ფოთოლთ შრიალთა სმენა და წყალთ დუღუნზე უკუღმართისა ამა სოფლისა ჭირთა დათმენა!“

(ბარათაშვილი 1972: 59).

ამავე ლექსში არის სტრიქონები:

„მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთაც და უსულთ შორის,  
და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათის საუბრის!“

(ბარათაშვილი 1972: 59).

ბარათაშვილმა „ბუნების ფილოსოფია ყველაზე მკვეთრად გად-  
მოგვცა ლექსში „ჩინარი“. ამ ლექსში პოეტმა ბუნებას ენა ჩაუდგა და  
სამეტყველა“ (აბზიანიძე 1969: 169).

მგონი, არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ იმ ავადმყოფობის ჩინებ-  
ული შედეგი, რომელზეც ბარათაშვილი ზაქარია ორბელიანისადმი მი-  
წერილ წერილში ლაპარობს, ეს ლექსიც არის.

## სიცოცხლე და სიკვდილი

„უაღრესად რომატიკულია სიცოცხლის გაძლიერება სიკვდი-  
ლის მეშვეობით. სიცოცხლის ულტიმატიური შესაძლებლობა არის  
სიკვდილი – სიკვდილი როგორც სიცოცხლის საპირისპირო პოლუსი:  
მხოლოდ მისი წყალობით იძენს სიცოცხლე დაძაბულობას („სიკვდილი  
არის მინუსი – სიცოცხლე პლუსი“), და მისი კარიბჭის გავლით ერწყ-  
მის სიცოცხლე რაღაცა სხვას (...). „სიკვდილის წყალობით ძლიერდება  
სიცოცხლე“. „სიკვდილი არის ჩვენი ცხოვრების მარომანტიზებული  
პრინციპი“ (ნოვალისი, III, 559)“ (შმიდი 2001: 47).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის დამოკიდებულება სიკვდილისადმი, რო-  
გორც ცხოვრების მარომანტიზებული პრინციპისადმი, 1838 წელს მიხ-  
ვილ თუმანიშვილისთვის მიწერილმა ბარათმა შემოგვინახა:

„საყვარელო მეგობარო! ნუ გამიჯავრდები დუმილისათვის. მარ-  
თალი გითხრა, ჩვენს ქალაქში, რომელიც სიცხეებისაგან მოსაწყენია  
და მტვრისაგან – სულის შემხუთველი, საყურადღებო არაფერია. მხ-  
ოლოდ გამოვცოცხლდები ხოლმე მთვარიან საღამოს, რომელიც ასე  
მშვენიერია თბილისში. გუშინ ერთ-ერთ ასეთ საღამოს წავედი სახ-  
ეტილოდ მოსკოვის სადარაჯოსაკენ და მოულოდნელად თავი სასა-  
ფლაოზე ამოვყავი. უნდა გამოგიტყდე, ცოტა შევშოთოდი, როდესაც  
თვალი მიმოვავლე ამ მყუდროებას; ღამის 11 საათია, არც ერთი სული!  
გარშემო მარადიული სიცალიერე; მთვარე მკრთალად ანათებს საფლა-  
ვებს, როგორც მიცვალებულის მიმქრალი ბანზა. ჩუმად და ნელად  
მოღელავს მტკვარი, თითქოს ეშინია დაარღვიოს ამ სევდიანი ქვეყნის  
მყუდროება... შენ ახლა არხეინადა ხარ და მე არ მინდა შეგაშოთო მჭ-  
მუნვარე ფიქრებით, რომლებიც გამოიწვია ჩემში ამ ზეციურ-ქვეყნიუ-  
რმა სანახაობამ! გეტყვი კი, რომ **სასაფლაო მშვენიერი გამოგონებაა;**  
**ის აუცილებელია, რათა მოკვდავი დროგამოშვებით იმაში თავის**

**ცხოვრებას კითხულობდეს!**“ (ბარათაშვილი 1972: 110. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.).

მართებულად შენიშნავს იუზა ევგენიძე, რომ აქ „სიკვდილი მიწიერ ტანჯვათაგან ხსნის გზად კი არაა ჩათვლილი, არამედ სასაფლაოს წინააღმდეგ მასზე ფიქრი მიჩნეულია ადამიანის ზნეობრივი არსებობის გამანონსანორებელ ფაქტორად. რისთვის ვცხოვრობთ და რა აშინაარსიანებს ადამიანის სიცოცხლეს? რაა ადამიანის დანიშნულება ამქვეყნად და საითკენ მიისწრაფვის ადამიანი საერთოდ? აი, ამ კითხვებს დასტორიალებს თავს ნ. ბარათაშვილი“ (ევგენიძე 1982: 210).

### **სიზმარი/ოცნება და სინამდვილე**

ნოვალისთან „რომანტიკულია *სიზმრის* შეფასებაც, სიზმრისა, როგორც ნორმალურობის საპირისპირო პოლუსისა, როგორც უცნობ სამყაროში, X-ში გასაღწევი ღიობისა. მაშინ როცა კარტეზიანული აზროვნებიდან სიზმარი განდევნილი იყო, რომანტიკული აზროვნების პოეზია მის ლეგიტიმაციას ახდენს, რადგან სიზმარს უზარმაზარი მნიშვნელობა აქვს ცხოვრების ხელოვნებისათვის: ის არის „დამცავი საშუალება ცხოვრების მონოტონურობისა და ჩვეულებრივობის წინააღმდეგ“ (ნოვალისი, I, 199) (შმიდი 2001: 46).

1842 წელს ნიკოლოზ ბარათაშვილი მაიკო ორბელიანს სწერს:

„შენი ავადმყოფობა შევიტყვე, რა დაგემართა? თუ ფიქრობ, ასეთს რას იფიქრებ, რომ ბოლო არა ჰქონდეს, ასეთს რას მიიღებ, რომ არ დაკარგო? მიჩვენე კაცი, რომ მადლიერი იყოს ამ წუთის-სოფლისა. (...) სხვათა ბედნიერებათა სოფლისათა უყურე გულგრილად, ამაყად და გრწამდეს, რომ იგინი შეურჩენელნი არიან! თუმცა აქიმბაში არა ვარ, მაგრამ ეს წამალი **სიზმარში** მაქვს ნასწავლი და, თუ დამიჯერებ, იმედი მაქვს, რომ გარგოს“ (ბარათაშვილი 1972: 119. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.).

აქედან ჩანს, რომ ნ. ბარათაშვილი სერიოზულად ეკიდება სიზმარს (საგანი, რის შესახებაც ის მსჯელობს, იმდენად სერიოზულია, რომ, ჩვენი ფიქრით, ამ სიტყვების – „ეს წამალი სიზმარში მაქვს ნასწავლი“ – ირონიული წაკითხვა შეუძლებელია). და მაინც ციტირებული პასაჟი ჩვენთვის საინტერესო კუთხით ისე მნიშვნელოვანი არ არის, როგორც სასაფლაოს თაობაზე გამოთქმული მისი შეხედულება. ამიტომ **ოცნებას** მოვიშველიებთ, რაც მით უფრო გამართლებულია, რომ ნოვალისის მშობლიურ ენაზე **ოცნებაც** და **სიზმარიც** ერთი სიტყვით აღინიშნება – *der Traum*.

ოცნების მეშვეობით უბადრუკი სინამდვილის პოტენციურების (გარომანტიულების) თაობაზე არის ლაპარაკი „ჩინარის“ ამ ტაყეებში:

„საამო არის მის (ჩინარის. ლ. ბ.) ჩრდილში **ოცნა**,  
და მისთა ფოთოლთ შრიალთა სმენა  
და ნყალთ დუდუნზე უკულმართისა ამა სოფლისა ჭირთა დათმენა!  
მოქშუის მტკვარი, მოჰქრის ნიავი და შრიალითა არხევს ჩინარსა,  
და გადმოსცემენ სახიობასა, ტკბილის **ოცნებით** დამაძინარსა!“  
(ბარათაშვილი 1972: 59).

აქ ოცნება (ოთხი სტრიქონის ფარგლებში ორჯერ ნახსენები) აშკარად უპირისპირდება რეალობას, ვითარცა მისი საწინააღმდეგო პოლუსი, რომლის მეშვეობითაც მიიღწევა სინამდვილის რომანტიზება და ხერხდება „ამა სოფლისა ჭირთა დათმენა“.

### **რომანტიკული ირონია**

ურთიერთგანმაპირობებელი, ურთიერთდამაბალანსებელი პოლარობების როლისა და მნიშვნელობის გაცნობიერება იწვევს ე.წ. რომანტიკულ ირონიას, რომელიც არსებითად განსხვავდება ყოფითი ირონიისაგან.

ამიტომაც ლექსის „ფიქრნი მტკვრის პირას“ ბოლო ოთხ ტაეპში გამოთქმული აზრი სოფლისთვის ზრუნვის აუცილებლობის თაობაზე პროპაგანდისტულ მონოდებად კი არ უნდა აღვიქვათ, არამედ – სწორედ რომანტიკული ირონიის გამოვლინებად. ლექსში თემატიზებული ეკლესიასტეს მოტივი, შესახებ იმისა, რომ „ყოველივე ამაოა“ (რამაც ეჭვის შეტანა შეუძლებელია, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ ადამიანი „აღუვსებელი სანყაულია“, და მეორეც იმის გამო, რომ ერთხელაც ამ სოფელს მართლა მოეღება ბოლო, როგორც რელიგია და მეცნიერება გვრწმუნებენ) „სოფლისთვის ზრუნვის“ მოტივით არის დაბალანსებული, რაც ჩვენი ნებისგან დამოუკიდებლად ხდება, მარტო იმის გამო, რომ კაცნი ვართ და სხვაგვარად არ ძალგვიძს! („მაგრამ რადგანაც კაცნი გვექვიან – შვილნი სოფლისა, / უნდა კიდევც მივსდიოთ მას, გვესმას მშობლისა. / არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს, / იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს“. – ბარათაშვილი 1972: 31). ამ ორ პოლუსს შორის – ყოველივე რომ ამაოა, მაგრამ მაინც რომ უნდა ვიზრუნოთ სოფლისთვის – მიმდინარეობს ადამიანთა ცხოვრება, რაც პარადოქსია, მაგრამ ამავედროულად გარდუვალი რეალობაცაა. ყოფითი ირონიისაგან განსხვავებით, რომელშიც სუბიექტური მომენტი ქარბობს, რომანტიკული ირონია ღრმა, ობიექტური ირონიაა, რომლის ფესვები თვით სამყაროს ობიექტურ წინააღმდეგობრიობაში არის საძიებელი.

## „ბედი ქართლისას“ პოლარობები

ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ბედი ქართლისას“ გამო კიტა აბაშიძეს უწერია: „ყველამ, რასაკვირველია, კარგად ვიცით, რომ ამ პოემას საგნად აქვს ალგვიწეროს უკანასკნელი ხანა ჩვენი ისტორიული ცხოვრებისა, როცა მეფე ერეკლემ საქართველოს ბედი გადასწყვიტა. ამ მოვლენის შესახებ თავისი აზრი არა ჰქონოდა ისეთ მახვილ გონებიანსა და გრძნობიერს პოეტს, როგორიც ბარათაშვილი იყო, შეუძლებელია, მაგრამ ამ აზრის გამორკვევა ამ პოემის შემწეობით შეუძლებელია. მართალია, პოეტს ხანდახან თავი ვერ დაუჭერია და აქა-იქ წამოსცდენია ალტაცება ხან „ჩვენის დედებით“, ხან მეფისა და მის მოყმეთა, ერის მამაშვილური კავშირით, მაგრამ ეს ისე მიკერებული აქვს პოემას და სრულიადაც რომ გამოაკლოთ ეგ ლექსები, არაფერი დაუშავდება პოემის თანდათანობას და ერთიანობას“ (აბაშიძე 1962: 86).

ჩვენი პროფესიული სალიტერატურო კრიტიკის პატრიარქი მართალია, როცა ამტკიცებს, რომ შეუძლებელია გამოვიცნოთ მეფე ერეკლესა და სოლომონ მსაჯულის კამათში ავტორი ვის მხარეზეა, და ამას პოემის რეალისტურ ხასიათს უკავშირებს – მისი სიტყვით, ამ პოემის ავტორი „არის რეალიზმის შემომღები ჩვენს პოეზიაში“ (აბაშიძე 1962: 86). ჩვენი აზრით კი, სწორედაც ერთობ რომანტიკულია ის ამბავი, რომ ნ. ბარათაშვილი პოემის პროტაგონისტთა თვალსაზრისების პოლარიზაციას ახდენს ისე, რომ ორივე მხარეს მოეპოვება თავისი სიმართლე. პოემის მიხედვით (და სინამდვილეშიც!) საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრება მიმდინარეობდა დაძაბულობის იმ ველში, რომელიც წარმოიქმნა ორ პოლუსს, ორ რადიკალურად ურთიერთგანსხვავებულ პოლიტიკურ შეხედულებას, შორის: 1. „ეხლა კი დროა სოლომონ, რომა / მშვიდობა ნახოს საქართველომ... / მან საფარს ქვეშე მხოლოდ რუსეთის / ამოიყაროს ჯავრი სპარსეთის“ – ეს არის ერეკლე მეფის პოზიცია (ბარათაშვილი 1972: 75) და 2. „მაგრამ შენ, მეფევ, ვინ მოგცა ნება / სხვას განუბოძო შენს ყმათ ცხოვრება, / მისდევდე შენსა გულისკვეთებას / და უთრგუნავდე თავისუფლებას“ (ბარათაშვილი 1972: 77), „ესრეთ რას არგებს კაცსაც დიდება, / თუ მოაკლება თავისუფლება?“ (ბარათაშვილი 1972: 79) – ამ აზრზე დგანან სოლომონ მსაჯული და მისი მეუღლე სოფიო.

ორივე ამ პოზიციას ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში პოემის გარდა კიდევ თითო ლექსი უმაგრებს მხარს: ერეკლე მეფისას – „საფლავი მეფის ირაკლისა“, სოლომონ მსაჯულისა და მისი მეუღლისას – „სუმბული და მწირი“. სრული სიმეტრიაა!

ჩვენი აზრით, „არარომატიკულია“ საკითხის ასე დასმა: ვის ემხრობა ნიკოლოზ ბარათაშვილი, მეფე ერეკლესა თუ სოლომონ მსაჯულს?

ისევე, როგორც „არარომანტიკული“ იქნება ვიკითხოთ: ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირას“ თემატიზებული ორი პოზიციიდან – 1. ყოველივე წარმავალია და ამაო, ადამიანი აღუვსებელი სანყაულია, მოსვენებული არც კეთილი და არც ბოროტი ადამიანი (მეფეთა ჩათვლით!) არ არის და ვერც ვერასოდეს იქნება, და 2. „არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს, / იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს“ (ბარათაშვილი 1972: 32) – რომელი გამოხატავს ავტორის პოზიციას? ანდა, როდის არის უფრო გულწრფელი ნ. ბარათაშვილი, როდესაც „მერანში“ ბობოქარ ცხოვრებას ესწრაფვის თუ როდესაც ლექსში „ჩემი ლოცვა“ სიმშვიდესა და მოსვენებას ნატრობს?

რომანტიკული ცხოვრების კონსტრუირებისთვის და რომანტიკული მხატვრული ტექსტების შესაქმნელად პოლარობები აუცილებელია. სხვაგვარი ცხოვრება და სხვაგვარი შემოქმედება რომანტიკოსებს არ აინტერესებთ, ვინაიდან სჯერათ, რომ „პოლარობა სიცოცხლის პირობაა და მასში არ უნდა დავინახოთ სიცოცხლის მტერი, მეტიც: იქ, სადაც პოლარობა არასაკმარისი დოზით გვხვდება, საჭიროა გავაძლიეროთ იგი პოლარიზების ტექნიკის საშუალებით. ვისაც სურს იცოდეს, რას ნიშნავს იყო რომანტიკული, უნინარეს ყოვლისა ამ პუნქტს უნდა მიმართოს და განმაცვიფრებელ აღმოჩენებს მოახდენს“ (შმიდი 2001: 40).

#### **დაამოწმებანი:**

**აბაშიძე 1962:** კიტა აბაშიძე. *ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1962.

**აბზიანიძე 1969:** გიორგი აბზიანიძე. ნიკოლოზ ბარათაშვილი. კრებულში: *ქართული ლიტერატურის ისტორია*, ტ. III. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

**ბარათაშვილი 1972:** ნიკოლოზ ბარათაშვილი. *თხზულებანი*. აკაკი განერელიასა და ივანე ლოლაშვილის რედაქციით. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

**ინგოროყვა 1968:** პავლე ინგოროყვა. ნიკოლოზ ბარათაშვილი. წიგნში: ნიკოლოზ ბარათაშვილი. *თხზულებანი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

**მეუნარგია 1968:** იონა მეუნარგია. *ცხოვრება და პოეზია ნიკოლოზ ბარათაშვილისა*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

**ქეგლ 1960:** *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*, ტ. VI. თბილისი: მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1960.

**შმიდი 2001:** ვილჰელმ შმიდი. *რომანტიკული ცხოვრების ხელოვნება*. გერმანულიდან თარგმნა ლევან ბრეგვაძემ // „სჯანი“, 2001, № 2.

**ჩიქოვანი 1968:** მიხეილ ჩიქოვანი. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ბიოგრაფიის ერთი მომენტი // ნიკოლოზ ბარათაშვილი. საიუბილეო კრებული. თბილისი: „მეცნიერება“, 1968.

**ჭავჭავაძე 1940:** ალექსანდრე ჭავჭავაძე. *თხზულებანი*. თბილისი: „ფედერაცია“, 1940.

**ჯიბლაძე 1968:** გიორგი ჯიბლაძე. ბარათაშვილის პოეტური გენია. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

**ჯინორია 1975:** ოთარ ჯინორია. *ნიკოლოზ ბარათაშვილის რომანტიზმისათვის // თბილისის უნივერსიტეტის შრომები*, 163. ლიტერატურათმცოდნეობა. თბილისი: 1975.

## **LIA KARICHASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **“Rustaveli” by Alexander Orbeliani**

Contents of the poem “Rustaveli” by Alexander Orbeliani, the romanticist poet consists of three sections: 1. divine origin of Rustaveli; 2. worldly life; 3. eternal world.

Of the main motifs of Rustaveli’s art, Alexander Orbeliani emphasizes love, friendship and high morality; generosity. Rustaveli’s worldly life is covered with mystery. Alexander Orbeliani mentions his native land as something like Eden.

Finally, the poet looks with the spiritual gaze to Rustaveli’s being in heaven. His poetical power exceeds even the one of David the Psalmist.

Alexander Orbeliani’s assessment of Rustaveli’s art is compatible with the attitude of Georgian romanticists towards the great poet. The image of new Rustaveli is associated with the restored, powerful Georgia.

**Key words:** romanticist, Alexander Orbeliani, poem “Rustaveli”

## **ლია კარიჭაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **ალექსანდრე ორბელიანის „რუსთაველი“**

ალექსანდრე ორბელიანი (1801-1869) მე-19 საუკუნის ქართველი საზოგადოების გამოკვეთილი ფიგურაა. მისი მოღვაწეობა და შემოქმედება აღბეჭდილია ღრმა პატრიოტიზმითა და რომანტიზმისთვის ნიშანდობლივი ტენდენციებით, ეს ორი ფაქტორი კი ალექსანდრე ორბელიანის შემოქმედების ძირითად ნიშნად განსაზღვრავს „რომანტიკულ



პატრიოტიზმს“. ერეკლე მეორის უმცროსი ქალიშვილის, თეკლე ბატონიშვილისა, და ვახტანგ ორბელიანის ვაჟი მამულიშვილობის ერთგვარ სიმბოლოდ იქცა. მის შესახებ ბიოგრაფიული რომანის ავტორი როსტომ ჩხეიძე წერს: „ალექსანდრე ორბელიანი თავისი მრწამსითა და ცხოვრების სტილით არის სახიერი სიმბოლო იმ შეხედულებისა, რაც ასეთი სრულყოფილებით გამოითქმის ვაჟა-ფშაველას საპროგრამო ესეიში „პატრიოტიზმი და კოსმოპოლიტიზმი“.... კაცობრიობის სიყვარული საკუთარი ერის სიყვარულით იწყება (ჩხეიძე 1996: 292-293). ალ. ორბელიანის მსოფლმხედველობა, შემოქმედების თემატიკა და განწყობა დიდწილად განაპირობა სწორედ სამშობლოს პოლიტიკურმა მდგომარეობამ.

ალექსანდრემ კეთილშობილთა სასწავლებელი დაამთავრა. შემდგომში მას თანმიმდევრული განათლება არ მიუღია, შეიძლება ითქვას, თვითგანათლებას ეწეოდა. მისი შემოქმედება, როგორც მხატვრული, მემუარული, ისე პუბლიცისტური წერილები, წარმოაჩენენ ღრმად მოფიქრალ, ანალიტიკური გონების ადამიანს, რომელსაც აქვს დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი სამყარო და პრინციპული შეხედულებები შემოქმედებით, სამეცნიერო თუ საზოგადოებრივ საკითხებზე.

ალ. ორბელიანის ლიტერატურული მემკვიდრეობა არც ისე დიდია, მას ეკუთვნის ლექსები, დრამები, პიესები, მემუარული და პუბლიცისტური წერილები. 1853 წელს ჟურნალ „ციკარში“ გამოქვეყნდა მისი ლექსი „რუსთაველი“, ავტორისავე მინაწერით ლექსი შექმნილია 1852 წელს ალგეთის ხეობაში, წმ. სამების მთაზე.

აღნიშნული ლექსი შესწავლილია სამეცნიერო ლიტერატურაში. მასზე ყურადღება გაამახვილეს ალ. ორბელიანის და, ზოგადად, ქართული რომანტიზმის მკვლევარებმა, მათ შორის: მიხეილ ზანდუკელმა, შალვა რადიანმა, გერონტი ქიქოძემ, სერგი ჭილაიამ, ვახტანგ კოტეტიშვილმა, აპოლონ მახარაძემ, ალექსანდრე კალანდაძემ, რევაზ სირაძემ და ნინო ვახანიამ. ლექსის შეფასება არაერთგვაროვანია. ის მიიჩნევა ტრივიალურ შესხმა-ქებად რუსთაველისა, ან საყურადღებო ტექსტად როგორც შინაარსის, ისე პოეტური ფორმის თვალსაზრისით. ცალსახა ერთი რამ: მასში ჩანს რუსთაველის შემოქმედების ღრმა ცოდნა, მეტიც, იკითხება ორბელიანის რუსთველოლოგიური კონცეფცია. ეს არის, შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი პირველი ცდა, გამოიკვეთოს რუსთაველის შემოქმედების უმთავრესი მოტივები და პოემის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა. უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ლექსი შექმნილია რუსთველოლოგიის საწყის ეტაპზე, როდესაც სამეცნიერო ნარკვევები საკმაოდ მწირია. 1852 წლამდე არსებობს პოემის ორიოდე გამოცემა: „ვეფხის ტყაოსანი“, 1712 წელი (ვახტანგი-

სეული), და „ვეფხისტყაოსანი“ მარი ბროსეს, დ. ჩუბინაშვილისა და ზ. ფალავანდიშვილის რედაქციით, მარი ბროსეს წინასიტყვაობით, 1841 წელი. გამოქვეყნებულია რუსთველოლოგიური ნარკვევები, რომლებსაც დიდი ალბათობით პოეტი იცნობდა. ესენია: ევგენი ბოლხოვიტინოვის (წიგნში „ქართველი ერის კულტურა და მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა“, 1802); მარი ბროსეს, პლატონ იოსელიანის, დავით ჩუბინაშვილის, ანტონ პირველის, ტიმოთე გაბაშვილის წერილები და თეიმურაზ ბაგრატიონის „განმარტება პოემა ვეფხისტყაოსნისა“, 1843.

ამ ნარკვევებში რუსთაველის შემოქმედების შეფასება არაერთგვაროვანია (ვგულისხმობთ ანტონ პირველისა და ტიმოთე გაბაშვილის კრიტიკულ პოზიციებს), ამიტომაც სრულიად საფუძვლიანია ვახტანგ კოტეტიშვილის დაკვირვება: „ის სითამამე, რომელსაც იჩენს ავტორი (აღლ. ორბელიანი, ლ.კ.) რუსთაველის შეფასებაში, ააშკარავებს მისი აზროვნების დამოუკიდებლობას და უშიშრობას. მან რუსთაველი ყველაზე მაღლა დააყენა მთელი ქვეყნის პოეტთა შორის, და, ერთგვარად, წინამორბედად ექცა ცნობილ რუს პოეტს ბალმონტს, რომელმაც 1917 წელს თითქმის იგივე სთქვა....“ (კოტეტიშვილი 1965: 230).

ლექსი „რუსთაველი“ სტრუქტურულად სამი მონაკვეთისგან შედგება: 1. პოეტის ღვთაებრივი წარმომავლობა 2. ამქვეყნიური ცხოვრება და 3. მარადიული სამყოფელი.

რუსთაველის გენია, პოეტის აზრით, ღვთაებრივია, ამიტომაც ელოდება ზეცისგან კითხვებზე პასუხებს („ნეტავი მითხრან, ანუ ზეცითგანა გადმომძახონ“). ლექსი განმსჭვალულია გაცეებით და აფრთოვანებით. ჭარბობს კითხვითი ნაცვალსახელები: „ვინ“, „ვილაც“ „რომელს“, „რამდენი“ ..... რაც რუსთაველის ფენომენის იდუმალებას და ზეციურ წარმომავლობას მიანიშნებს. ტექსტი, ფაქტობრივად, შედგება კითხვებისგან რუსთაველის შესახებ. „ვინ“, ტრადიციულად, ღმერთის სახელს „ფარავს“, რუსთაველის ღვთიურობას მიმანიშნებელია ისიც, რომ „ვილაც მკურნალმა“ მას უკვდავება ასვა, იგი მზეშემოსილია.

რევაზ სირაძე წერილში „სული დავნებული სურვილითა“ განიხილავს ლექსის მხატვრულ სახეებსა და ცნებებს („რტო“, „ცთომილთ მოგფინეს მზის პოდირი“, „ცა პატივს გცემს ღრუბლის გრგვინვითა...“) სასულიერო მწერლობისა და „დავითიანის“ პარადიგმულ სახისმეტყველებათა გათვალისწინებით და ასკვნის, რომ „აღლ. ორბელიანის პოეტური სიტყვასმარება მიმართულია ორმხრივ: ღვთისა და რუსთაველისკენ. ამის გაუთვალისწინებლად გაუგებარი დარჩება ლექსის მთელი რიგი პასაჟები, რომლებიც უბრალო კონვენციურ ფრაზეოლოგიად ჩაითვლება და მეტიც, შეიძლება აღმოსავლური ტროპიკიდან მომდინარედაც კი მიგვაჩნია, რაც გამორიცხულია ამ ლექსისთვის... ეს

ყველაფერი, უპირველეს ყოვლისა, ბიბლიურია და ფსალმუნურ-ჰიმნოგრაფიული, შემდეგ რუსთველური და ამ გზით რომანტიზებული“ (სირაძე 1997: 49). ზოგადად, ალ. ორბელიანის შემოქმედებისთვის ნიშანდობლივია სიახლოვე კლასიციზტურ პოეზიასთან.

ორიგინალურ მხატვრულ სახეში – „სული დავენებული სურვილითა“ – რევაზ სირაძე საღვთო სიყვარულს ხედავს, რამდენადაც „სული“ და „სურვილი“ პეტრინულ-რუსთველურია, სურვილი ამ კონტექსტში საღვთო სწრაფვაა, „მომეც მიჯნურთა სურვილი, სიკვდიმდე გასატანისა,“ (2,3) – ამ ტაეპში რუსთაველი ღმერთს სთხოვს სიყვარულის, საღვთო სწრაფვის უნარს, რომელიც სიკვდილამდე გაჰყვება.

ორბელიანის ლექსში გამჭვირვალე მინიშნებებია რუსთაველის სტრიქონებზე: („ვინ გადაიპო თავისი გული ლესულ აღმასითა და იმაში ანთებული სიყვარული ვინ გაჩვენა“? ცხადია, სტრიქონი შთაგონებულია რუსთაველის ტაეპით – „გასტეხს ქვასაცა მაგარსა გრდემლი ტყვიისა რბილისა“ (5,4). აქვე ჩანს სხვა რემინისცენციებიც: ორბელიანი: „ის რა ტყე არის, შენგნით მოღბნენ მხეც-ნადირნი გააფთრულნი,“ – რუსთაველი: „სმენად მხეცნი მოვიდიან,“ (967,1) ორბელიანი: „რომელს მდინარეს მოუთხრობდი შენს გულის ნადილს?“ – რუსთაველი: „რა წყალი ნახის გარდახდის, უჭვრეტდის ჭავლსა წყლისასა“ (840,2). ორბელიანი: „რომელს მინდორზე ილოცავდი, რომელ ცთომილთა მოგფინეს მზის პოდირი,“ – მოგვაგონებს ავთანდილის საუბარს მნათობებთან.

ალ. ორბელიანის აქცენტებმა რუსთველოლოგიის საკვანძო საკითხები მონიშნა: მაგალითად, პოემის უმთავრესი მოტივი: სიყვარული („ვინ გადაიპო თავისი გული ლესულ აღმასითა და იმაში ანთებული სიყვარული ვინ გაჩვენა“?), რუსთაველის ეთიკური კრედო: („ვინ გასწავა ცხოვრებისა წესი – მეგობრობა და ზნეობა“); ჰუმანიზმი, რომელიც ქრისტიანული მსოფლმხედველობიდანაა ამოზრდილი – („ვინ მოგიტანა დიდსულოვნობის რტო სასუფეველიდან?“).

ალექსანდრე ორბელიანის თქმით, რუსთაველის სიტყვა სავსეა ცრემლით და, ამავე დროს, სიტკბოებით („ვინ გაურია შენს მტკინვარეს ცრემლში აურაცხელი სიტკბო“). მან იცის, რომ პოეტმა პირადი ტკივილი გადმოსცა პოემაში; ჩანს, რაღაც სიმწარე აგემა წუთისოფელმა:

„როგორ, საიდან სცან ტკივილი სოფლის გულისა?  
ნეტა რად ილმე ტკინვა მისი, დაუდგრომლისა?“

რუსთაველის ამქვეყნიური ცხოვრება ბურუსითაა მოცული. ალექსანდრე ორბელიანი მის მშობლიურ მხარეს ედემის ბაღად წარმოიდგენს. სურს იცოდეს, ვინ იყვნენ მისი აღმზრდელები, ბრძენნი, ვისაც იგი დაულოცავთ, რომელ სოციალურ ფენას ეკუთვნოდა იგი და სხვა.

დასასრულ, პოეტი სულიერი თვალთვლით განჭვრეტს რუსთველის ყოფას ზესთასოფელში. ის ნეტარებაშია. სიმდიდრე და დიდება მასთან არარაობაა. დავით მეფესალმუნესაც კი ჯაზნის მისი პოეტური ძლიერება:

„რა უნდა იმ შენს მტერს დავითს შენგნით:  
შენი შურით თავის ქნარი უკეანეს ზღვაში გადაუგდია  
და მწარედ დასტირის სანყალი ზედა“.

„მტერი“ აქ, ცხადია, უნდა გავიგოთ, როგორც მოქიშპე პოეზიაში. ალ. ორბელიანის აზრით, რუსთაველის ხმოვანება მთელი ქვეყნის ლექს-მგოსნების ლაღადებას აღემატება.

ლექსი ვერსიფიკაციის თვალსაზრისითაც საყურადღებოა. როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია შენიშნულია ფაქტობრივად, ის ჩანს თეთრი ლექსის სათავედ და წინ უსწრებს ისეთ ნიმუშებს, როგორებიცაა გრ. ორბელიანის „მუშა ბოქულაძე“, უილიამ შექსპირის მაჩაბლისეული თარგმანები, ი. ჭავჭავაძის „მუშა“, „აჩრდილის“ ცალკეული ადგილები და სხვა. ლექსი პროზაული ჰიმნოგრაფიის ნიმუშებს მოგვაგონებს. პროზაულ ფორმას, ამ შემთხვევაში, თავისი მხატვრული დანიშნულება აქვს, ის „ლექსში მედიტაციურობას აძლიერებს“ (რ. სირაძე). რუსთაველის ფენომენის ღვთიურობამ უბიძგა პოეტს ამ ფორმისაკენ, თითქოს მისი აღფრთოვანება და აღტაცება რუსთაველით ვერ „დაიტია“ რითმამ, სათქმელმა „დაარღვია“ პოეტური რითმისა და საზომის საზღვრები. ზოგადად, „ამაღლებულის ესთეტიკამ მიიყვანა ქართული ჰიმნოგრაფია ფორმით პროზაულ ლირიკამდე. დიდი წილი ჩვენი ჰიმნოგრაფიული მემკვიდრეობისა სწორედ პროზის ფორმითაა დაწერილი. ასეთია „აბოს წამების“ მეოთხე თავი, „ქებაი და დიდებაი აბოსი“ ან იოანე ზოსიმეს „ქებაი და დიდებაი ქართულისა ენისაი“. პოეზიაში გაბატონდა აზრი, აზრს დაექვემდებარა ფორმა“ (სირაძე 2000: 238).

„რუსთაველს“ თავისუფალი ლექსის სათავედ მიიჩნევენ ვახტანგ კოტეტიშვილი და ალექსანდრე კალანდაძე: „როგორც ვერსიფიკაციის, ისე საერთოდ სტილის განვითარების ასპექტში გიორგი ერისთავის „ცისკარში“ დაბეჭდილი ნაწარმოებებიდან საგანგებო ინტერესს იმსახურებს ალ. ორბელიანის ბრწყინვალე ლექსი „რუსთაველს“. უწინარეს ყოვლისა, ანტონ ბაგრატიონის იამბიკო აქ ტექნიკურ სრულყოფას აღწევს, ახალი თვისობრიობით – „თავისუფალი ლექსის“ სახით გვევლინება, იქცევა მოგვიანებით უფლებამოპოვებული „თავისუფალი ლექსის“ უშუალო სათავედ“ (კალანდაძე 1986: 176).

აპოლონ მახარაძე, მსგავსად ზემოდასახელებული მკვლევრებისა, ფიქრობს, რომ პირველი ნიმუში ვერლიბრისა სწორედ ალექსანდრე ორბელიანმა მოგვცა. მისი აზრით, გავრცელებული შეხედულება, რომ

ივ. მაჩაბლისეული ვერსიფიკაციის სათავე ნიკოლოზ ბარათაშვილის მედიტაციური პოეზიაა, კორექტივს მოითხოვს.

ალექსანდრე ორბელიანი რუსთაველსა და „ვეფხისტყაოსანზე მსჯელობს“ ქართული სალიტერატურო ენის საკითხებზე დანერილ სტატიებში. წერილში „ქართული უბნობა, ანუ წერა“, რომელიც 1860 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ გამოქვეყნდა, ალ. ორბელიანი „ვეფხისტყაოსანს“ ასახელებს, როგორც ენობრივად სანიმუშო ნაწარმოებს: „შოთა რუსთაველის ვეფხისტყაოსანი იმისათვის არის ისე კარგი, რომ ქართული სიტყვა თავის კავშირებით ისე შეწყობილია თავ-თავის ადგილს ყველა, ვითარცა საგანგებოს ხელოსნისგან შეწყობილი მარგალიტი ძვირფასი“ (ორბელიანი 1879: 183). სალიტერატურო სტილის თვალსაზრისითაც იდეალური ვეფხისტყაოსანია: „შოთა რუსთაველის ქართულ სიტყვიერებაზედ სხვა უკეთესი ქართული ენა ვერ მოიგონება და არც უნდა ვიფიქროთ ამისათვის.“

ალექსანდრე ორბელიანი „ვეფხისტყაოსანს“ ეხება აგრეთვე წერილში „ზოგიერთი შემცნევა“. იგი თამარ მეფის სვებედნიერ დროს უკავშირებს რუსთაველის სტროფს:

“ყოვლთა სწორად წყალობასა ვითა თოვლსა მოათოვდეს,  
ობოლ-ქვრივნი დაამდიდრეს და გლახაკნი არ ითხოვდეს,  
ავთა მქმნელნი დააშინეს, კრავნი ცხვართა ვერ უწოვდეს,  
შიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს“. (1664,1)

ამავე დროს, ალ. ორბელიანი აქ ხედავს რუსთაველის ჰუმანისტური აზროვნების დიდ სიახლეს, საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და სოციალური თანასწორობის იმ მოდელს, რომლისკენაც განვითარებული სახელმწიფო უნდა ისწრაფოვდეს.

შემდგომმა რუსთაველოლოგიურმა ძიებებმა დაადასტურა, რომ ალ. ორბელიანის კითხვები, შეხედულებები და შეფასება რუსთაველის შემოქმედებისა დღესაც რელევანტურია. ის თანხვედბა სხვა ქართველ რომანტიკოსთა დამოკიდებულებას დიდი პოეტისადმი. მათთვის ის არის „შოთა უკვდავი“, რომლის პოეტური ხელოვნება ყველა დროის დაუძლეველი მწვერვალია. ახალი რუსთაველის სახება კი მხოლოდ აღორძინებულ, ძლიერ საქართველოს უკავშირდება.

## დამოწმებანი:

**კალანდაძე 1986:** კალანდაძე ალ., „ალექსანდრე ორბელიანი“, წიგნში: „გვაქვს საგანძური“, XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურა, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1986, გვ. 174-186.

**კოტეტიშვილი 1965:** კოტეტიშვილი ვ. *ალექსანდრე ორბელიანი, რჩეული ნაწერები* 2 წიგნად. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1965.

**მახარაძე 1982:** მახარაძე ა., „ალექსანდრე ორბელიანი“. წიგნში *ქართული რომანტიზმი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1982.

**ორბელიანი 1853:** ორბელიანი ალ. „*რუსთაველი*“. უ. ცისკარი, 1853, № 1.

**ორბელიანი 1879:** ჯამბაკურ-ორბელიანი ალ. ქართული უბნობა ანუ წერა, თ. ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანის ნაწერი და ოთხი ლექსი, ზ. ჭიჭინაძის გამოცემა, თბილისი: 1879, გვ. 173-185.

**ორბელიანი 1865:** ორბელიანი ალ. „ზოგი ერთი შემცნევა“, „ცისკარი“, 1865, № 8, 31 გვ.

**რუსთაველი 1966:** რუსთაველი შოთა, *ვეფხისტყაოსანი*, თბილისი: 1966.

**სირაძე 2000:** სირაძე რ., ქართული კულტურის საფუძვლები. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2000.

**სირაძე 1997:** სირაძე რ. „სული დავნებული სურვილითა“, ალ. ორბელიანის საზოგადოება, I სამეცნიერო კონფერენცია. თბილისი: „ლომისი“, 1997. გვ. 48-51.

**ჩხეიძე 1996:** ჩხეიძე რ., ალექსანდრე ორბელიანი, ბიოგრაფიული რომანი. თბილისი: „ლომისი“, 1996.

## **DAREJAN MENABDE**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### ***My Journey from Tiflis to Petersburg by Grigol Orbeliani in the Context of Georgian Travel Literature***

In the diary of Grigol Orbeliani *My Journey from Tiflis to Petersburg* the writer's public views and worldview discourse are obvious. In the presentation attention is focused on the descriptive part of the work, the basic concepts and characteristics are accentuated which bring the *Journey* by Grigol Orbeliani even closer to the general tendencies of works of his contemporary authors of the same genre (G.Ratishvili, N.Onikashvili, Gr.Bagratiioni, I.Khelashvili, T.Bagratiioni) and fully demonstrate the place of this composition in the context of Georgian travel literature.

**Key words:** Grigol Orbeliani, Georgian Travel Literature.

## დარეჯან მინაბდი

საქართველო, თბილისი

მოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

### გრიგოლ ორბელიანის „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურამდის“ ქართული სამოგზაურო ლიტერატურის კონტექსტში

გრიგოლ ორბელიანის სამგზავრო დღიური „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურამდის“ ქართული სამოგზაურო ლიტერატურის მრავალმხრივ საინტერესო ნიმუშია. უნდა ითქვას, რომ ტექსტის პუბლიკატორები და მკვლევრები უმეტეს შემთხვევაში გამოცალკევებულად ამახვილებდნენ ყურადღებას კონკრეტულ ეპიზოდებზე (ბუნების სურათები, დიალოგი ივანე აბხაზთან, ურთიერთობა რუსეთში გადასახლებულ ბატონიშვილებთან...) და ნაკლებად ეხებოდნენ დღიურის აღწერილობით ნაწილს. სამოგზაურო ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე კი, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, თუ როგორ გადმოგვცემს მწერალი საკუთარი თვალთ ნანახსა და განცდილს. მით უმეტეს, რომ გრიგოლ ორბელიანმა საკმაოდ ვრცლად აღწერა თბილისიდან პეტერბურამდე ყველა ქალაქი, სოფელი თუ მდინარე, ციხესიმაგრეები, ჩრდილოკავკასიელი ხალხებისა და რუსების ყოფა, ტრადიციები, მოსკოვისა და პეტერბურგის სიძველენი, დედაქალაქების კულტურული ცხოვრება, სამხედრო დაწესებულებები, მუზეუმები და ა. შ. საგულისხმოა, რომ მწერლის დაკვირვებული თვალი რუსული სინამდვილიდან არცთუ იშვიათად გამოარჩევს ევროპული ყოფის მახასიათებლებს და საგანგებოდ მსჯელობს მათ შესახებ (ზოგან ერთმანეთს ადარებს ევროპულ და აზიურ ცხოვრების წესსა და ტრადიციებს).

ჩვენი კვლევის საგანია ტექსტის აღწერილობითი ნაწილი, ის ძირითადი კონცეპტები და მახასიათებლები, რომლებიც გრიგოლ ორბელიანის „მგზავრობას“ აკავშირებს ამ ჟანრში მოღვაწე მის თანამედროვე ავტორთა (გ. რატიშვილი, ნ. ონიკაშვილი, გრ. ბაგრატიონი, ი. ხელაშვილი, თ. ბაგრატიონი) ნაწერების ზოგად ტენდენციებთან და წარმოაჩენს ამ თხზულებას ქართული სამოგზაურო ლიტერატურის კონტექსტში [არანაკლებ საინტერესო აღწერილობები გვხვდება XVIII საუკუნის იმ მწერალთა (გ. გელოვანი, ვ. ორბელიანი, ი. გედევანიშვილი, რ. დანიბეგაშვილი) ნაწერებშიც, რომლებმაც საქართველოდან რუსეთში იმოგზაურეს. აღსანიშნავია, რომ თავად პოეტი გრ. ორბელიანი არ მიმართავს იმ დროისათვის გავრცელებულ (გ. რატიშვილი, თ. ბაგრატიონი) ლექსჩართულ თხრობას].

ამთავითვე უნდა განვასხვავოთ ამ მოგზაურობათა მიზნები და ამოცანები. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მწერლებთან, რომელთა უმეტესი ნაწილი იძულებით, ისტორიული ვითარებიდან გამომდინარე, აღმოჩნდა რუსეთში (და, შესაბამისად, მათ ნაწერებში აისახა ის მძიმე განწყობა, რომელიც რუსეთში მოგზაურობას, უფრო ზუსტად, იძულებით ემიგრირებას, ახლდა). გრიგოლ ორბელიანი რუსეთში სულ სხვა მიზნით მიემგზავრებოდა, მაგრამ ტკივილი და საფიქრალი მასაც დაახლოებით იგივე ჰქონდა. მისი ფიქრი უკვე იმ შედეგებს ეხებოდა, რომლებიც რუსეთის ოცდაათწლიანმა ბატონობამ მოიტანა საქართველოში. ქვეყნის დამოუკიდებლობის, მისი პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი ამ თხზულებაშიც ისევე აქტუალურია, როგორც მოგვიანებით დაწერილ ტექსტებში „ბედი ქართლისა“ და „მგზავრის წერილები“.

გრ. ორბელიანის დღიურის პირველი მკვლევარი და გამომცემელი პ. ინგოროყვა (ინგოროყვა 1928) მართებულად მიიჩნევდა, რომ „ტექსტი „მგზავრობისა“ წარმოადგენს არა უბრალო დღიურს, არამედ წმინდალიტერატურულ ნაწარმოებს, რომელსაც საფუძვლად პოეტის დღიური დასდებია. „მგზავრობა“-ს შენარჩუნებული აქვს დღიურის თხრობის ქარგა, რაც მას დოკუმენტალური პროზის ხასიათს ანიჭებს“ (ინგოროყვა 1940: 88). გრ. ორბელიანის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში მრავლადაა წერილები, დღიურები (პოლონეთსა და ბალტიის ქვეყნებში მოგზაურობისა), მაგრამ „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურგამდის“ გამორჩეულია თავისი ლიტერატურული და მხატვრული ღირსებებით (განსაკუთრებით საინტერესოა მგზავრობის აღწერა თბილისიდან სტავროპოლამდე, რომელიც გადათეთრებული და რედაქტირებულია თვით ავტორის მიერ). როდესაც გრ. ორბელიანის ეს ტექსტი იწერებოდა, „დღიური“ ევროპულ მხატვრულ ლიტერატურაში საკმაოდ გავრცელებული იყო და ქართულ მწერლობაშიც იმკვიდრებდა ადგილს (სულხან-საბა ორბელიანი, თეიმურაზ ბაგრატიონი).

გრ. ორბელიანის ბიოგრაფიიდან ცნობილია, რომ მან 1831 წლის ივნისში ადგილობრივი სამხედრო ხელისუფლების დავალებით ნოვგოროდში დაბანაკებული საგანგებო ქვეითი პოლკისათვის რუსეთში წაიყვანა კავკასიის კორპუსში შერჩეული ჯარისკაცები; გზად რამდენიმე დღე დაყო მოსკოვში, შემდეგ ჩავიდა პეტერბურგში, ხოლო ამის მერე – ნოვგოროდში. ნოვგოროდში 1833 წლის 11 მარტს გრ. ორბელიანი მოულოდნელად გაჩხრიკეს, დააპატიმრეს და დაკითხვის შემდეგ საქართველოში დააბრუნეს. მას ბრალად ედებოდა 1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილეობა. დაპატიმრების დროს პოეტს ჩამოართვეს წიგნები და ხელნაწერები. ხელნაწერთა შორის იყო ვრცელი დღიური, რომელსაც გრ. ორბელიანი საქართველოდან რუსეთში მგზა-



ვრობის დროს გზადაგზა წერდა (საინტერესოა, რომ ერთ-ერთ პირად წერილში (1835) გრიგოლ ორბელიანი თავის ძმას, ილიასაც, ურჩევდა: „სამხედრო სამსახური ამით არის კარგი, საცა არ გგონია, იქ მიხვალ, ამისათვის ყოველივე უნდა ყურადღებით გასინჯო, გამოიკითხო და დასახსომებლად ჩასწერო ჟურნალში“ – ორბელიანი 1936: 37).

როგორც აღვნიშნეთ, მეცნიერები, რომლებიც ამ ტექსტს იკვლევდნენ (პ. ინგოროყვა, მ. ზანდუკელი, ლ. ასათიანი, ა. განურელია, ჯ. ჭუმბურიძე, ი. ევგენიძე, ნ. საღირაშვილი, ვ. შადური, მ. გოცაძე, ნ. ვახანია და სხვ.), ძირითადად განიხილავდნენ თხზულების პირველ ნაწილს – მართლაც რომანტიკოსის თვალთ დასახულ და არაჩვეულებრივად წარმოდგენილ ბუნების სურათებს, არაგვისა და თერგის მიდამოებს, დარიალის ხეობას (ბუნების ასეთი შთამბეჭდავი სურათები სამოგზაურო ტექსტებში არცთუ ხშირია)... ავტორის ფიქრებსა და ემოციებს მცხეთისა და სვეტიცხოვლის დათვალიერების დროს და ა. შ. თხზულების გამორჩეული მონაკვეთია „უბნობა ჩვენი“ – დიალოგი ივანე აფხაზსა და გრიგოლ ორბელიანს შორის (ორბელიანი 1959: 172-175), რომელიც არაერთი მეცნიერის მსჯელობის საგნად იქცა. სამგზავრო დღიურს, შეიძლება ითქვას, ფონად გასდევს 1832 წლის შეთქმულების საყოველთაო განწყობა, სტრუქციონებს შორის სრულიად ნათლად იკვეთება ავტორის დამოკიდებულება „ფარული საზოგადოებისადმი“. ტექსტში შეთქმულებასთან დაკავშირებული საკმაო ინფორმაციაა გაბნეული – დღიურის დასაწყისშივე მწერალი ახსენებს თავის „გულითადასა და ჭეშმარიტ“ შეთქმულ მეგობრებს, რომლებმაც გააცილეს იგი და მადლიერია მათთან სიახლოვისა: „ვაკურთხებ მარადჟამს მხვედრსა მას, რომელმანც შეგვკრა ჩვენ განუწყვეტელითა მეგობრობისა ჯაჭვითა“ (ორბელიანი 1959: 156; სხვათა შორის, თავის თანამოაზრე „ჭეშმარიტ“ მეგობრებს პოეტი სხვაგანაც ახსენებს – როდესაც ნოვგოროდიდან პეტერბურგისკენ მიემგზავრება: „ჩემი ფიქრები დიახ შორს ფრინვიდნენ ამ ღამეს, ესე იგი, თქვენთან, მეგობარნო ჩემნო! მე ვიყავ თქვენ შორის უხილავად და თქვენ კი ვერა მგრძნობდით მე“ – ორბელიანი 1959: 219); საქართველოს სამხედრო გზაზე გავლისას მწერალი დეტალურად აღწერს რუსების საჯარისო დისლოკაციის ადგილებსა და ჯარების რაოდენობას. ჯერ კიდევ პ. ინგოროყვამ შენიშნა, რომ გრ. ორბელიანი საქართველოს სამხედრო გზასა და ჩრდილოეთ კავკასიის რაიონებში დაწვრილებით აღწერდა, „თუ სად არის მეფის ჯარების შესაკრებელი ადგილები, სად რამდენი რეგულიარული ჯარი არის დაბანაკებული და რა ხასიათის იარაღი აქვს ამ ჯარს... ცნობებს ჯარის დისლოკაციის შესახებ გრ. ორბელიანი, ჩანს, აწვდიდა თბილისში შეთქმულთა მთავარ კომიტეტს სანდო პირთა საშუალებით“ (ინგოროყვა 1940: 93);

შეთქმულების საკითხებსვე უკავშირდებოდა გრ. ორბელიანის შეხვედრები მოსკოვსა და პეტერბურგში გადასახლებულ ქართველ ბატონიშვილებთან, რასაც ქვემოთ ცალკე შევეხებით.

თუ საქართველოს სამხედრო გზასთან დაკავშირებით მწერალს სტრატეგიული მიზნებიც ამოძრავებდა (მაგალითად, „ფასანაურს დგას ნახევარი როტა სალდათი“, „შევისვენეთ კაიშაურს, სადაცა დგას ერთი როტა სალდათი და ერთი ზარბაზანი“, „შუა გზაზედ არის გაკეთებული პოსტი, სახელად დარიარი, სადაცა არს ერთი როტა ერთის ზარბაზნით“ და სხვ.), ჩრდილოეთ კავკასიიდან იგი უკვე სულ სხვა თვალთ იწყებს გარემოს გაცნობასა და აღწერას; აქ კლიმატური პირობებიც იცვლება და ლანდშაფტიც, ვლადიკავკაზის სიახლოვეს „თერგიცა ჰკარგავს ნელნელად გიჟურსა სირბილსა“ (ორბელიანი 1959: 162; საინტერესოა პარალელი ილიას „მგზავრის ნერილებიდან“). მწერლის ჩრდილოკავკასიური შთაბეჭდილებებიდან განსაკუთრებით საყურადღებოა ყაბარდოს აღწერა, რაც ამ მხარის ერთგვარ ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მიმოხილვას წარმოადგენს (ორბელიანი 1959: 164-168).

ჩრდილოკავკასიელი ხალხების ყოფა, ტრადიციები, ზნე-ჩვეულებები, ქალაქები და სოფლები მეტ-ნაკლებად აღწერილია სხვა სამოგზაურო ტექსტებშიც, რომელთა ავტორები საქართველოდან რუსეთისკენ მიემგზავრებოდნენ. ჯერ კიდევ ვახტანგ VI-ის ამალის წევრი გაბრიელ გელოვანი (გარდ. 1754 წ. შემდეგ) თავის „მცირე ანდერძში“ (გელოვანი 1963: 175-177) გვანვდის ცნობებს ჩრდილოკავკასიელ მთიელთა ძალმომრეობაზე ვახტანგის ამალის მიმართ. აღწერს ყალმუხთა ჯარის წყობას, მათს გარეგნობას: „ჩრდილოეთისა სპათა მხედრობანი, რაოდენნიმე ათასნი ჩინგიზთა მხედრობათა სპანი, თვალთ წვრილნი, პირით პრტყელნი, სრულიად ქარქამ-ხილფოსანი“ (გელოვანი 1963: 175); გზა მცირე ყაბარდოდან მოზდოკისა და ჩერქესკისაკენ აღწერილია გაბრიელ რატიშვილის (1771-გარდ. წ. უცნობია) თხზულებაში „მცირედი რაიმე მოთხრობა როსიისა“ (რატიშვილი 1962: 156-301), რომელშიც ცალკე სათაურითაა გამოყოფილი „ან გკადროთ ვითარება მოსდოკისა“ (რატიშვილი 1962: 164-171). მოზდოკი იყო პირველი ქალაქი, რომელიც გ. რატიშვილმა საქართველოს გარეთ ნახა. იგი განაცვიფრა მოსახლეობის მრავალეროვნულმა შემადგენლობამ: „არიან მუნ მოსახლენი ჩერქეზნი და ოვსნი მრავლად, არიან რუსნი მცირედ, ქართველნი, სომეხნი და ფრანგნიცა (=კათოლიკენი – დ. მ.) მრავლად სრულიად საქართველოსანი“ (რატიშვილი 1962: 164). თავისი შთაბეჭდილება ავტორმა ლექსითაც გამოხატა: „მოსდოკი მცირე ქალაქი არს სავსე ქართველთ ძეებით, / კარგნი პურადნი კაცნი და ქალნიცა მათთან მწეებით...“ (რატიშვილი 1962: 165); ცნობები მცირე ყაბარდოზე,

მოზდოკსა და ჩერკესკზე გვხვდება აგრეთვე ნიკოლოზ ონიკაშვილის (დაბ. და გარდ. წწ. უცნობია) თხზულებაში „მოგზაურობა თბილისიდან პეტერბურგამდე“ (მეფარიშვილი 1971: 192-236), რომელშიც აღწერილია, თუ როგორ ჩავიდნენ „პატარა ყაბარდოდ ნოდებულსა ადგილსა, უცხოდ და საამოდ მსახლობელთა ხალხთა...“ (მეფარიშვილი 1971: 194); მოზდოკი და ჩერკესკი მოკლელაა აღწერილი თეიმურაზ ბაგრატიონის (1782-1846) დღიურში „მოგზაურობა ტფილისიდან პეტერბურგამდის“ (თეიმურაზ ბაგრატიონი 1962: 310-317). ავტორი აღწერს მოზდოკის მართლმადიდებელ ეკლესიას: „არის სობორო ესე ძველი, ფიცრისაგან ნაშენი, კეთილის კანკლით და კრებულით შემკობილი“, რომლის შორიახლოს „არს ეკლესიანი ფრანგთა და სომეხთა“, სადაც მწერალს იეზუიტი პატრებიც უნახავს (თეიმურაზ ბაგრატიონი 1962: 311) და სხვ.

ეს აღწერილობები თავისთავად საყურადღებოა, მაგრამ არც ერთ მათგანში არ ჩანს ისეთი ფართო და სიღრმისეული ინტერესი ამ კუთხის მოსახლეობისადმი, როგორც გრ. ორბელიანის „მგზავრობაშია“. ასეთი დაკვირვებითა და ცოდნით დაწერილი დახასიათება ჩრდილო კავკასიისა ჩვენს სამოგზაურო ლიტერატურაში მართლაც იშვიათია. გრ. ორბელიანი დეტალურად აღწერს ყაბარდოელთა ცხოვრების წესს, მათს ტრადიციებს, ზნე-ჩვეულებებს. დღიურის ეს მონაკვეთი იწყება ყაბარდოს გეოგრაფიული მდებარეობის აღწერით და გრძელდება თავისუფლებისმოყვარე ყაბარდოელთა ისტორიული წარსულის გადმოცემით:

„ვლადიკავკასიიდან დაიწყების ყაბართოს მამული: ყაბართო განიყოფების ორად, დიდად და მცირედ. ამ ორთა განჰყოფს მდინარე თერგი... უწინ ძლიერი ხალხი იყო; გარნა საშინელმან ჭირმან განყვიტა, და შემდეგ ბრძოლამან პირისპირ რუსთა. უმეტესი ნაწილი ხალხისა, წინააღმდეგი ყოვლისა მორჩილებისა, გაიქცა ყუბანის იქით. – ყაბართოელნი არიან თავისუფლების მოყვარენი, რომლისათვისცა ებრძვიან ესოდენთა წელთა რუსთა, რომელთაცა შეაინროეს ფრიად, დაამცირეს და დაიპყრეს მთელი ყაბართო; გარნა სიყვარული თავისუფლებისა ვერა აღხოცეს მათ შორის. ესენი არიან მხნენი და ყოველთვის საომრად განმზადებულნი და მარადის ეძიებენ შემთხვევასა, რათა დაიხსნან მამული თვისი რუსთაგან“ (ორბელიანი 1959: 164).

მწერალი საგანგებოდ გამოყოფს ყაბარდოელთა სტუმართმოყვარეობასა და ქალისადმი პატივისცემას: „სტუმართმოყვარეობასა არათუ ოდენ ყაბართოელნი, არამედ ყოველნი კავკასიისა ხალხნი ჰრაცხვენ უწმიდეს მოვალეობად. – სტუმარი, გინა იყოს უცნობი, შევალს რა მათდა სახლსა შინა, იქმნების შეუხებელ ყოველთა მისთა მტერთაგან და პატივცემულ ყოვლისა სახლობისაგან... – დედაკაცი არიან მათ

შორის პატივცემულნი, ესრეთ რომელ ვინმე მისდევდეს სასიკვდილოდ მტერსა თვისსა, და ამან უკანასკნელმან მიახწივა დედაკაცთან, მაშინ მფარველობასა ქვეშე დედაკაცისასა იქმნების შეუხებელ“ (ორბელიანი 1959: 164-165).

მწერლის სიტყვით, „საქმე მათი არს იარალი, ცხენი და ბრძოლა“ (ორბელიანი 1959: 165). გრ. ორბელიანის დაკვირვებით, ყაზარდოელები ფლობენ საომარ ხელოვნებას და აქვთ სათანადო ტრადიციებიც: ახალგაზრდების სამხედრო აღზრდა ბავშვობიდანვე იწყება, საომრად გამოდიან განსაკუთრებული ჩაცმულობითა და აღჭურვილობით, დაღუპულ მეომარს არასოდეს ტოვებენ ბრძოლის ველზე, ტყვედ ჩავარდნას სიკვდილს ამჯობინებენ... შემთხვევითი არ არის, რომ გრ. ორბელიანი, თვითონ სამხედრო პირი, ასე დეტალურად აღწერს ყაზარდოელთა სამხედრო მომზადებას. დღიურიდან კარგად ჩანს, რომ მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია ყაზარდოელთა საომარ წარსულს და ერთგან იმასაც აღნიშნავს, რომ ცხენზე ჯდომას, იარალის ხმარებასა და ვაჟკაცობას ყაზარდოელთა მსგავსად ყმანვილებს წინათ ქართველებიც ასწავლიდნენო: „ჩვეულება ესე იყო ოდესმე საქართველოშიც“ (ორბელიანი 1959: 165). დღიურში საინტერესო ცნობებია დამნაშავის დასჯის მეთოდებისა და ფორმების შესახებ, ნაჩვენებია ყაზარდოელთა საოჯახო ყოფა, ეტიკეტი, სამეურნეო საქმიანობა და სხვ. ყაზარდოს აღწერა გრ. ორბელიანის „მგზავრობის“ ერთ-ერთი გამორჩეული ეპიზოდია.

თხზულებაში ვრცლად არის აღწერილი დონის კაზაკთა ცხოვრება. ცნობები კაზაკთა შესახებ ქართულ სამოგზაურო ლიტერატურაში ნაკლებად გვხვდება. ამ მხრივ საინტერესოა გ. რატიშვილის, ნ. ონიკაშვილისა და თ. ბაგრატიონის ტექსტები, რომლებმაც შემოგვინახა მასალა დონის კაზაკთა იმდროინდელი ყოფის შესახებ. გ. რატიშვილის „მცირედ მოთხრობაში“ წარმოდგენილია კაზაკთა სამხედრო ფენა: „ყაზახნი – კაცნი მხენი და მამაცნი, უხვნი, სტუმართმოყვარენი, მონყალენი, უცხოთა შემწყნარებელნი და პატივისა მიმცემნი, თვით სჯულითა მართლისა სარწმუნოებისა აღმსარებელნი; ტანთა საცმელი მათი, მათნი იარაღნი და მათთა ცხენთა იარაღნი ემზავსება ჩერქეზისა იარაღთა თვინიერ მშვილდ-ისრისა, ქუდნი ქართული და არა ჩერქეზისა. ქალნი მათნი მშვენიერნი“ (რატიშვილი 1962: 171); ნ. ონიკაშვილის თხზულებაში ქალაქ ჩერკესკის მოსახლეობაზე ვკითხულობთ: „ქალაქსა მას შინა სახლობენ ჩინებულნი ხალხნი, დონისა ყაზახისანი და მცირედი რუსნიცა. ტანისამოსი აცვიათ წესისამებრ მათისა, კაცნი ჩინებულნი, მხენი, მამაცნი, ასაკოვანნი და სახითა საამოვნონი, უხვნი, მონყალენი, უცხოთ შემწყნარებელნი და სტუმართმოყვარენი“ (მეფარიშვილი 1971:

198); თ. ბაგრატიონი დაწვრილებით აღწერს „ჩერქეზ ქირმანს“, მის შემოგარენს, ქალაქის მოსახლეობასა და ღირსშესანიშნაობებს: „არის გამოღმით სოფელი ესე ორთა წყალთა, სადაცა იწყებთან აქ დიდნი წყალნი: დონცკი, რომელი ჩამოუდის ძველსა ჩერქეზ ქირმანსა აღმოსავლეთით და დასავლეთით წყალი აკსაი. და ორთა ამათ წყალთა შორის არს ძველი ჩერქეზ ქირმანი... არიან ამა ქალაქსა შინა მცხოვრებნი ყაზახნი ყოველნივე და არს ერთ კერძ გორასა ზედა შესახლებული ქალაქი ესე, რომელიცა დაყურებს წყალსა“ (თეიმურაზ ბაგრატიონი 1962: 97).

გრ. ორბელიანი „მგზავრობაში“ აღწერს მდინარე დონის მიდამოებს, დონის კაზაკების ცხოვრებას, ტრადიციებს, ზნე-ჩვეულებებს, ქცევას, ჩაცმულობასა და ა. შ. (ორბელიანი 1959: 177-184). ტექსტის მიხედვით არ ჩანს, რომ ავტორი რაიმე წყაროს ეყრდნობოდა. ეს არის მწერლის თვალთ დანახული უცხო ხალხის ცხოვრება: „გამოჩნდნენ ქალაქნი როსტოვი, ნახჩევანი, სოფ. აქსაი და ჩერკასკი ქალაქი და სხვანი მრავალნი ყაზახის სტანიცები მდინარესა დონზე გამსკრივებულნი“ (ორბელიანი 1959: 178); აღწერილია დონზე ნავებით, ტივებითა და სავაჭრო გემებით ნაოსნობა; აქაურ კაზაკთა ჩაცმულობა და გარეგნობა: „ყაზახის ქალები არიან რუსისა ჩამომავალნი, გარნა სხვადასხვათა ერთა თანა შერევითა სახეცა აქვსთ დედაკაცთა ფრიად განსხვავებული რუსთაგან: შავთვალნარბნი აქვსთ ჩერქეზული, სახისა დაწყობილება აქვსთ ნოლური და კალმუხური, სითეთრე აქვსთ რუსისა“ (ორბელიანი 1959: 179); ცხოვრების წესი: „აქაურთა კეთილშობილთა არ შეუძლიანთ ჰყვანდესთ ყაზახნი ყმად: ესენი არიან თავისუფალნი და მხოლოდ მოვალენი, რომ თავის ცხენით და იარაღით უნდა საომრად გავიდეს, როცა ერგება რიგი“ (ორბელიანი 1959: 180).

რუსეთის დედაქალაქების გზაზე გრ. ორბელიანმა მოკლედ აღწერა ეკატერინობურგი, სტავროპოლი, ვორონეჟი, ტულა, სხვა მცირე ქალაქები თუ სოფლები და ბოლოს ჩავიდა რუსეთის ძველ დედაქალაქში – მოსკოვში.

„მოსკოვი“ ანუ „მოსკოვის აღწერა“ დღიურის ის ნაწილია, რომელზეც მწერალს საგანგებოდ არ უმუშავია. არსებითად ეს არის დღიურის შავი, დაუმუშავებელი ნაწილი, რომელიც ხელნაწერის სახით იყო შემორჩენილი და მხოლოდ 1956 წელს გამოქვეყნდა (გოცაძე 1956: 169-180). ტექსტის პუბლიკატორის, მ. გოცაძის, აზრით, ეს აღწერა ავტორს დაუმთავრებელი დარჩენია. მისივე დასკვნით, ამ ტექსტის წერისას გრ. ორბელიანი ხშირად ეყრდნობოდა ნ. კარამზინს და ზოგჯერ მისი ისტორიის თარგმნასაც კი მიმართავდა (გოცაძე 1956: 169-171).

მოსკოვის აღწერა გვხვდება არაერთ სამოგზაურო ტექსტში. მოსკოვსა და იქ მცხოვრებ ქართველ ემიგრანტებზე ცნობები არის იონა

გედევანიშვილის (1737-1821; იონამ სიცოცხლის უკანასკნელი წლები „დიდსა რუსეთსა შინა, სამეფოსა მოსკოვს“ გაატარა) „მიმოსვლაში“ (გედევანიშვილი 1852: 143-145); მოსკოვის აღწერას მთელი გვერდი ეთმობა რაფიელ დანიბეგაშვილის (დაბ. და გარდ. წწ. უცნობია) ნიგნში „მოგზაურობა ინდოეთში“. ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ მწერალი ჩავიდა მოსკოვს: „ბოლოს, განგების წყალობით, მეღირსა მოსკოვის ხილვა... მე საკუთარი თვალთ ვიხილე ის დიდებული შენობები, ის უზარმაზარი ტაძრები და კოშკები, მცხოვრებთა ის სიმრავლე, მათი ის სიმდიდრე, რაც ყველაზე ძვირფასია, გონებათა ის განათლებულობა, გულთა ის ღმობიერება და სიკეთე, ის სტუმართმოყვარეობა და თავაზიანობა, რომელთა შესახებ აქამდე მხოლოდ მსმენოდა თვით უშორეს ქვეყნებში“ (დანიბეგაშვილი 1962: 154-155); მოსკოვი აღწერილია გაბრიელ რატიშვილის „მცირედ მოთხრობაში“. ამ მონაკვეთის სათაურია „ვითარება მოსკოვის ქალაქისა, ვითა ჩემ მიერ შესაძლებელ იქმნების აღწერად“, თუმცა ავტორი ქალაქის საგანგებო ქებისაგან თავს იკავებს: „რად ეჭირება ან ჩემგან ქება მას ძველად ქებულსა“ (რატიშვილი 1862: 180). მიუხედავად ამისა, გ. რატიშვილმა აღწერა ქალაქი (ადგილმდებარეობა, არქიტექტურა, ნაგებობათა შიდა მოწყობილობა და მოხატულობა, მცხოვრებთა ყოფა და სხვ. – რატიშვილი 1962: 180-192); ცნობები მოსკოვის შესახებ შემოუნახავს ნიკოლოზ ონიკაშვილის „მოგზაურობასაც“. მწერალმა დაათვალიერა და აღწერა მოსკოვის ეკლესია-მონასტრები, სასახლეები, მუზეუმები, განსაკუთრებული ინტერესით გაეცნო კრემლის სიძველეებს, ბაღებსა და ბაზრებს, შეკრიბა ცნობები მოსახლეობაზე, დაესწრო ღვთისმსახურებასა და სახალხო დღესასწაულს. ამ „ფრიად სასიამოვნო“ ქალაქში მწერლის თვალი მიიზიდა „ქუჩათა უცხოთა და სასახლეთა კარგ ხელოვნებითა ნაშენთა“ ნახვამ (მეფარიშვილი 1971: 201).

გრ. ორბელიანის „მოსკოვი“ ზოგ შემთხვევაში დღიურის სახითაა წარმოდგენილი, ზოგან კი ავტორი გაბმულ თხრობას მიმართავს. „მოსკოვი“ შედგება რამდენიმე ქვეთავისაგან: „სამრეკლო, რომელსაცა პრევიან ივან ველიკი ანუ იოანე დიდი“, „უსპენსკის სობორი“, „ორუყეინის პალატა (ანუ საჭურველისა)“, „სამეფო ტახტნი სხვათა ხელმწიფეთაგან ნაჩუქებნი“, „კიტიას ქალაქის ნაწილი (კრასნი პლოშადი ანუ წითელი მოედანი, ესე იგი ლამაზი)“ (ორბელიანი 1959: 188-211).

ამთავითვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გრ. ორბელიანის მოსკოვის აღწერა განსხვავდება ყველა იმ ტექსტისაგან, რომლებიც ზემოთ ვახსენეთ და აი, რითი: დასახელებული ავტორები გადმოგვცემენ პირად შთაბეჭდილებებს, აღწერენ იმას, რაც თავად ნახეს, გამოხატავენ თავიანთ დამოკიდებულებასა თუ ემოციას. გრ. ორბელიანთან კი სხვა

ვითარებაა. ის არის ავტორი, რომელიც აღწერს არა მარტო თვალთ  
ნანახსა და განცდილს, არამედ ცდილობს, მასალა წარმოადგინოს  
მთელი სისრულით, მოგვცეს ძეგლისა თუ სანახაობის არა უბრალოდ  
აღწერა, არამედ შექმნის, აშენების, გამოყენებისა და ა. შ. ისტორია.  
მოსკოვის აღწერა იწყება ბორის გოდუნოვის ეპოქიდან: „ისტორია  
მოგვითხრობს...“, – წერს ავტორი და ეს ისტორიული აღწერა გრძელ-  
დება მწერლის თანამედროვე ეპოქამდე. ჩვენ წინაშეა ფართო ინტერე-  
სებისა და ერუდიციის ავტორი, რომელსაც მიზნად დაუსახავს არა მხ-  
ოლოდ ნანახის აღწერა, არამედ უცხო ქვეყნის ისტორიის, კულტურის,  
ხელოვნების გაცნობა ქართველი მკითხველისათვის. ჩვეულებრივ,  
დღიურის ავტორი (მით უმეტეს, მწერალი) ქვეცნობიერად ვარაუ-  
დობს, რომ ამ ტექსტს ოდესმე მკითხველი ეყოლება. გრ. ორბელიანი  
სწორედ ის ავტორია, რომელიც ტექსტის წამკითხველზეა ორიენტირე-  
ბული და ცდილობს, ყოველივე ნანახი ისტორიულ კონტექსტში წარ-  
მოუდგინოს მას. ამიტომაც ხშირად მიმართავს საისტორიო მასალას  
და იყენებს ისტორიული სურათის აღსადგენად. როგორც აღნიშნავენ,  
„თვით პოეტს ერთ-ერთი ჩვენების დროს საგამომძიებლო კომისიისთ-  
ვის განუცხადებია, რომ საკუთრივ რუსეთის ისტორიისა და ძეგლების  
დანვრილებით აღწერას ის მიზანი ჰქონდა, რომ მე მსურდა თანამე-  
მამულეებისათვის გამეცნო რუსეთის სიძლიერე... და თუ ჩემს კეთილ-  
განზრახვას ყოველთვის შესაფერისად ვერ ვასრულებ, – ყოველ შემ-  
თხვევაში, იქ სამსახურში მყოფ და აღზრდილ ქართველთაგან მე ვარ  
პირველი, რომელმაც ეს ღირსშესანიშნაობანი აღწერეო“ (ჭუმბურიძე  
1959: 0102-0103). მართალია, გრ. ორბელიანი არ არის პირველი, ვინც  
აღწერა მოგზაურობა საქართველოდან რუსეთში, მაგრამ ტექსტის ასე-  
თი სისრულისა და ისტორიული მასალით შევსების თვალსაზრისით ის  
მართლაც გამორჩეული ავტორია.

დღიურის ეს ნაწილი იწყება მოსკოვის კრემლისა და წითელი მოედ-  
ნის გაცნობით. აღწერილია კრემლის დიდი სამრეკლო, „მეფე ზარი“.   
კრემლის მიძინების ტაძრის, „უსპენსკის სობოროს“, შესახებ თხრობას  
მწერალი ასე იწყებს: „პირველად ვიდრე შევიდოდეთ ამა სობოროს გა-  
საჩხრეკლად, გავსინჯოთ ისტორია. რუსეთმა განაგდო მძიმე უღელი  
თათართა, რომელნიცა აოხრებდნენ უმეტეს ორისა საუკუნოისა და  
იყვნენ მისა მბრძანებელ“ (ორბელიანი 1959: 191) და ა. შ. ასეთია გრ.  
ორბელიანის წერის მანერა, ასე გვაცნობს იგი ღირსშესანიშნაობათა  
უმეტეს ნაწილს. ამდენად, აღარც გასაკვირია, რომ იგი ხშირად მიმარ-  
თავს საისტორიო ცნობებს.

მწერალი განსაკუთრებით დაუინტერესებია „ორუწყინის პალა-  
ტას“. იქ მას მეფეთა მრავალრიცხოვან გვირგვინებს შორის უნახავს

ქართველ მეფეთა რეგალიებიც: „გვირგვინი საქართველოს სამეფოსი, – ემზავასების იმპერატორის გვირგვინს, არს ჩამოსხმული ოქროსი, შემკობილი თვლებითა გვირგვინზე არს ვაშლი ანუ ბურთი და ჯვარი, ეგრეთვე ოქროსი; სკიპტრა საქართველოს მეფისა, არწივით თავზე, – არს ოქროსი მწვანეს (ემალით) დაფარული და შემკობილი თვლებით“ (ორბელიანი 1959: 201); ხოლო სხვა ხელმწიფეთაგან მირთმეულ სამეფო ტახტთა შორის იხსენიება ტახტი, „მირთმეული საქართველოს მეფის თეიმურაზის დავითის ძისა მიერ მეფე ალექსისადმი 1655 წელსა“ (ორბელიანი 1959: 206); ავტორს იქვე, მრავალი ქვეყნის საჭურველთა შორის, უნახავს „სრულიადი შეჭურვა ქართული“ (ორბელიანი 1959: 208).

მოსკოვში გრ. ორბელიანი დაესწრო წარმოდგენას თეატრში, რასაც მასზე დაუენიყარი შთაბეჭდილება მოუხდენია: „სალამოზე წაველით დიდს თეატრში. – რა შეველ, გავოცდი, ერთბაშად არ ვიცოდი, რა მეხილვა პირველად... არ შეიძლება აღწერა თეატრისა, უთოოდ უნდა იხილოს თვით, რომ იგრძნოს ყოველივე სიამოვნება და ის გონების მიტაცება“ (ორბელიანი 1959: 186).

მოსკოვის კრემლის ეზოში გრ. ორბელიანმა ნახა და აღწერა ნოვგოროდიდან ჩამოტანილი უზარმაზარი ზარი, რომლის ნახვამ მას ნოვგოროდის წარსული გაახსენა: „აქვე არს ნოვგოროდის ზარი... რომლისა ხმაზე შეიკრიბებოდნენ ნოვგოროდელნი რესპუბლიკის დროსა, გარდასაწყვეტლად მძიმის რესპუბლიკის საქმისათვის, ქალაქს გარეთ. ნოვგოროდელთა ზარი ესე გამოაცილეს დიდის ტირილითა. ვითარ არა ეტირნათ ამა ზარისათვის, რომლისა ხმა რაოდენსამე საუკუნესა შეჰკრებდა ვეჩეს, ანუ შესაკრებელსა ადგილს და მოაგონებდა მათ თავისუფლებასა, რომელიცა მიანიჭა მათ დიდმან თავადმან იაროსლავმან. – ვიდრემდის ზარი ესე ეკიდა ნოვგოროდს, რესპუბლიკური სული და აღრეულობა არა განქარდა მათ შორის“ (ორბელიანი 1959: 189); ხოლო როდესაც ნოვგოროდს მიუახლოვდნენ, იგი წერდა: „ფიქრმა ნოვგოროდისათვის არ დამაძინა დიდს ხანს... გონებაში წარმომიდგა რესპუბლიკური უწინდელი ამათი მმართველობა... ვოჩევოს ზარი, რომლითაც შეიკრიბებოდა ხალხი მძიმის საქმის გადასაწყვეტლად... გარნა ან აღარც აჩრდილი ჰსჩანს უწინდელისა მის შემძლებელობისა. – რკინის ხელმან შეიპყრა და განაქარვა ყოველი დიდება მისი“ (ორბელიანი 1959: 216). ამ ციტატების მიხედვით ნათლად ჩანს გრ. ორბელიანის იმდროინდელი გატაცება რესპუბლიკური იდეებით.

გრ. ორბელიანის დღიურის მომდევნო ნაწილია „პეტერბურლი“. ამ ტექსტის ნაწყვეტები პირველად 1957 წელს ვ. შადურმა დაბეჭდა (შადური 1957: 169-177), ხოლო სრული ტექსტი მოგვიანებით გამოქვეყნ-



და (ორბელიანი 1959: 223-265). პეტერბურგში გრ. ორბელიანი ოთხი თვე დარჩა და ამ ხნის განმავლობაში ბევრი რამის ნახვა და აღწერა მოასწრო.

ცნობილ ისტორიულ გარემოებათა გამო XIX საუკუნის დასაწყისში პეტერბურგში თავი მოიყარა ბევრმა ქართველმა მწერალმა, მთარგმნელმა თუ მეცნიერმა. მათ შორის იყვნენ იოანე, დავით და თეიმურაზ ბატონიშვილები, გ. ავალიშვილი, ი. ხელაშვილი, გ. რატიშვილი, ნ. ონიკაშვილი და სხვ. „ჩრდილოეთის დედაქალაქში“ მცხოვრები ქართველები ხშირად წერდნენ პეტერბურგზე. განსაკუთრებით საინტერესო იმ მწერალთა თხზულებებია, რომლებიც უშუალოდ გაეცნენ პეტერბურგსა და მის ღირსშესანიშნაობებს. პირველი ასეთი მწერალია ვახტანგ ორბელიანი (1700-1752), რომელიც იმყოფებოდა „სამეფოსა ქალაქსა პეტერბურგს“, მოინახულა პეტერგოფი და თავის თხზულებაში „ამბავნი პეტერლოფისა სრა-სახლთა და ბაღჩა-ბაღთანი“ (ორბელიანი 1962: 99-109) აღწერა კიდევ იგი. ცნობები პეტერბურგის შესახებ გვხვდება გაბრიელ გელოვანის („მცირე ანდერძი“) ნაწარმოებში. XIX საუკუნის დასაწყისის პეტერბურგი აღწერეს გ. რატიშვილმა (რატიშვილი 1962: 194-290), ნ. ონიკაშვილმა (მეფარიშვილი 1971: 207-210), თეიმურაზ ბაგრატიონმა (თეიმურაზ ბაგრატიონი 1962: 185-186), ი. ხელაშვილმა თავის თხზულებებში „რონინი“ და „პეტერგოფის აღწერა“ (ხელაშვილი 1962: 305-309; მეფარიშვილი 1986: 60-64), იოანე ბატონიშვილმა „კალმასობაში“ (იოანე ბატონიშვილი 1948: 155-161; თემის გარშემო ვრცლად იხ.: მენაბდე 2003<sup>ა</sup>: 135-145; მენაბდე 2003<sup>ბ</sup>: 163-170).

გრ. ორბელიანს პეტერბურგიც ისეთივე სიზუსტითა და დაკვირვებით აქვს აღწერილი, როგორც მოსკოვი. ჩანს საისტორიო ლიტერატურის კვალიც (ნ. კარამზინი, ა. რადიშჩევი – იხ. შადური 1962: 67), მაგრამ დღიურის ამ მონაკვეთში ავტორი უფრო უშუალოა მკითხველთან, უფრო ხშირად ურთავს სუბიექტურ შეფასებებს. გრ. ორბელიანი აღწერს ნევის სანაპიროს, პეტერბურგის გამყოფ არხებსა და პატარ-პატარა მდინარეებს, კუნძულებს... მან იცის, რომ ქალაქში სამი ათასამდე ქვითკირის სახლია და ხუთი ათასი – ხისა, რომლებშიც ცხოვრობს 400 000-მდე მცხოვრები; რომ ქალაქში არის 117 მართლმადიდებლური და 28 სხვა სარწმუნოების ეკლესია, 9 აკადემია, ბიბლიოთეკები, საერო სასწავლებლები, „რომლისა თავი არს უნივერსიტეტი, ყმანვილნი ჰსწავლობენ უფულოდ“ (ორბელიანი 1959: 224); რომ სახელმწიფოს ხარჯით არსებობს „თოთხმეტი ღოშპიტალი და ბოლნიცა“ (ორბელიანი 1959: 224); რომ ერმიტაჟში „ირიცხება უმეტეს ოთხი ათასი კარტინა, ერთმანეთზედა უმშვენიერესნი“ (ორბელიანი 1959: 253) და ა. შ. და ა. შ. დღიურში აღწერილია ალექსანდრე ნეველის ლავრა, ყაზანის ტაძ-

არი, პეტრე-პავლეს ციხესიმაგრე, ერმიტაჟი, თეატრები და სხვ. გრ. ორბელიანის სიტყვით, „ვისაცა ჰსურს ხილვა ამა დიდშემკობილისა და უმშვენიერესისა ქალაქისა, – აღვიდეს ქალაქის კოშკსა ზედა და გადმოხედოს მუნიტ, ვითარი დიდებულებითი და საამო სახილველი წარმოუდგების წინაშე თვალთა!“ (ორბელიანი 1959: 224).

აღსანიშნავია გრ. ორბელიანის დაინტერესება თეატრალური ხელოვნებით. ჯერ კიდევ მოსკოვში, მცირე თეატრის სცენაზე, მან ნახა ცნობილი რუსი მსახიობის, პ. მოჩალოვის, თამაში, ხოლო პეტერბურგში დაესწრო „სანწყლის, უდროოდ მომკვდარის ღრიბოედოვის“ პიესის „ვაი ჭკუისგან“ წარმოდგენას (ორბელიანი 1959: 260). ნაკვეთში „საზოგადო სალხინო ადგილი“ გრ. ორბელიანი საგანგებოდ მსჯელობს თეატრის როლსა და მნიშვნელობაზე ერის კულტურულ ცხოვრებაში: „პირველი სალხინო ადგილი არს თეატრი, რომელიცა გამოაჩენს ხარისხსა ერის განათლებისასა და აქვს დიდი ძლიერება ზნეობასა ზედა, რამეთუ თეატრი არს ცხოვრებისა ჩვენისა წარმოდგენა... ძლიერ შეეწევის თეატრი სარწმუნოებასა ჩვენსა. – თეატრი რაოდენცა არს უკეთეს, ეგოდენ ერი, ანუ საზოგადოება არს განათლებულ, ხოლო ქვეყანასა მას, სადაცა არა არს სრულიად თეატრი, მუნცა არ არს განათლება ერისა. თეატრი არს პირველი განმმენდელი ზნეობისა ჩვენისა ყოველთა სიბილწეთაგან, მუნ ვხედავთ ყოველთა ჩვენთა ნაკულლოვანებათა“ (ორბელიანი 1959: 257).

დღიურში მწერალმა ვრცლად აღწერა აგრეთვე პეტერბურგის მახლობელი ქალაქები: პეტერგოფი, ორანიენბაუმი, ცარსკოე სელო, პავლოვსკი და სხვ. გამორჩეულია აღწერა პეტერგოფისა (ორბელიანი 1959: 262-263), რომლის შესახებაც ავტორი ასკვნის: „ღირსი არს პეტერგოფი, რომ რამდენიმე ათასი ვერსი გამოვლო განგებ ამის სანახავად მხოლოდ“ (ორბელიანი 1959: 263).

საზგასმით უნდა ითქვას, რომ პეტერგოფი და ზოგადად პეტერბურგული ყოფა და სანახაობა ავტორში აღძრავს ევროპული კულტურის არეალში მოქცევის განცდას, რაც არაერთხელ მკაფიოდ ჩანს ამ ტექსტში. გრ. ორბელიანი ერთმანეთისაგან გამიჯნავს, ერთი მხრივ, აზიურ ყოფასა და ტრადიციებს და, მეორე მხრივ, ევროპული ცხოვრების წესს და ეს უკანასკნელი მას პეტერბურგის მთავარ მახასიათებლად მიაჩნია: „აზიასა შინა არა უწყიან არცა ბალისა და არცა სახლისა შემკობა ესრედ დიდშვენიერად და ესრეთ გემოვნებით, ვითარცა აქ, და არცა საკვირველ არს, ვინაითგან აზია დიახ შორს ჰსდგას განათლებასა შინა ევროპიისაგან“ (ორბელიანი 1959: 221).

დღიურში აღწერილია გრ. ორბელიანის შეხვედრები რუსეთში გადასახლებულ სამეფო ოჯახის წევრებთან (მარიამ დედოფალი, ირაკლი,

ლუარსაბ, თეიმურაზ ბატონიშვილები და სხვ.), მათ შორის, 1832 წლის შეთქმულების ინიციატორებთან: მოსკოვში – ოქროპირ, ხოლო პეტერბურგში – დიმიტრი და ფარნაოზ ბატონიშვილებთან. ნიშანდობლივია, რომ თავის დღიურში გრ. ორბელიანი ხაზგასმით მიუთითებს, თუ რა თემაზე ჰქონდა საუბარი: „[ოქროპირ ბატონიშვილთან] ლაპარაკი გვქონდა მეფე ირაკლიზე, ქართლის ცხოვრებაზე, ქართულს ლექსებზე...“ (ორბელიანი 1959: 188), „[დიმიტრი და ფარნაოზ ბატონიშვილებთან] ლაპარაკი გვქონდა პირველთა მუზიკანტებზე: მოცარტზე... როსინზე...“; შემდეგ შეხვედრაზე: „გვქონდა უბნობა მხატვრობაზე: რაფაელი... მიქელანჯელო...“; შემდეგ: „ლაპარაკი იყო ლეოლრაფიაზე... სალამოზე მე და დიმიტრი ბატონისშვილმა [ვისაუბრეთ] საქართველოს სილარიბზე, რომელიცა ჰსწარმოებს მცხოვრებთა უცოდინობისაგან, თუ ვითარ და ანუ სადით ისარგებლოს. – ფაბრიკების გაკეთება და სხვანი ამგვარნი“ (ორბელიანი 1959: 263-264). რასაკვირველია, რუსეთში გადახვენილ ბატონიშვილებთან საუბრის თემა მხოლოდ მუსიკა, მხატვრობა და „ლეოლრაფია“ არ იქნებოდა. 1832 წლის აგვისტოში, სავარაუდოდ, შეხვედრების მთავარი თემა შეთქმულებისათვის მზადება, საქართველოს დამოუკიდებლობაზე, მის მომავალზე მსჯელობა იქნებოდა. ამ შეხვედრებზე უთუოდ ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხები განიხილებოდა, რომელთა დაფარვა მწერალმა საჭიროდ ჩათვალა და საკუთარ დღიურში არ გაამხილა (საინტერესო დეტალი: გრ. ორბელიანი არაფერს ამბობს, თუ რა თემებზე ესაუბრებოდა ირაკლი, ლუარსაბ და თეიმურაზ ბატონიშვილებს. იქნებ იმიტომ, რომ ისინი არც იყვნენ ჩაბმული შეთქმულთა მოძრაობაში).

### **დამონებიანი:**

**განერელია 1959:** განერელია ა. გრიგოლ ორბელიანი (კრიტიკულ-ბიოგრაფიული ნარკვევი). // გრ. ორბელიანი თხზულებათა სრული კრებული. ა. განერელიას და ჯ. ჭუმბურიძის შესავალი წერილებით, რედაქციითა და შენიშვნებით. თბილისი: საბჭოთა მწერალი. 1959.

**გედევანიშვილი 1852:** მიმოსულა ანუ მგზავრობა იონა რუისისა მიტროპოლიტისა (პ. იოსელიანის გამოცემა). თფილისი: 1852.

**გელოვანი 1963:** გელოვანი გ. „მცირე ანდერძი“. // ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (შ კოლექცია). III. შედგენილია და დასაბეჭდად დამზადებული: თ. ენუქიძის, ე. მეტრეველის, მ. ქავთარიას, ლ. ქუთათელაძის, მ. შანიძისა და ქ. შარაშიძის მიერ, ე. მეტრეველის რედაქციით. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. 1963.

**გოცაძე 1956:** გოცაძე მ. გრიგოლ ორბელიანის „მოსკოვის აღწერა“. „მნათობი“, 1956, № 3.

**დანბეგაშვილი 1962:** დანბეგაშვილი რ. მოგზაურობა ინდოეთში. // ქართველი მწერლები რუსეთის შესახებ. შემდგენელი ვ. შადური. თბილისი: საბჭოთა საქართველო. 1962.

**თეიმურაზ ბატონიშვილი 1962:** თეიმურაზ ბატონიშვილი [რუსეთში მოგზაურობის დღიური]. // ქართველი მწერლები რუსეთის შესახებ. შემდგენელი ვ. შადური. თბილისი: საბჭოთა საქართველო. 1962.

**ინგოროყვა 1928:** ინგოროყვა პ., გრ. ორბელიანის ახლად აღმოჩენილი ნაწერები. „ქართული მწერლობა“, 1928, №6-7.

**ინგოროყვა 1940:** ინგოროყვა პ., გრ. ორბელიანის „მგზავრობა“. „მნათობი“, 1940, № 2.

**იოანე ბატონიშვილი 1948:** იოანე ბატონიშვილი. კალმასობა. II. კ. ეკელიძისა და ალ. ბარამიძის რედაქციით. თბილისი: სახელგამი. 1948.

**მენაბდე 2003<sup>ა</sup>:** მენაბდე დ. პეტრე პირველი და მისი ქალაქი ძველ ქართულ მწერლობაში. ჟ. „ლიტერატურა და სხვა“, ივნისი (5), 2003.

**მენაბდე 2003<sup>ბ</sup>:** Менабде Д. Петербург глазами грузинских мемуаристов. „Литературная Грузия“. №1-3. 2003.

**მეფარიშვილი 1971:** მეფარიშვილი ლ. რუს და ქართველ ხალხთა კულტურული ურთიერთობის ისტორიიდან (ნ. ონიკაშვილის მოგზაურობა თბილისიდან პეტერბურგამდე). „საისტორიო მოამბე“, № 25-26, 1971.

**მეფარიშვილი 1986:** მეფარიშვილი ლ. იონა ხელაშვილის საერო ხასიათის თხზულება. „მაცნე“ (ელს), 1986, №2.

**ორბელიანი 1936:** ორბელიანი გრ. წერილები. ა. განერელიას რედაქციით და შენიშვნებით, კ. გორდელაძის წინასიტყვაობით. ტ. I. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა. 1936.

**ორბელიანი 1959:** ორბელიანი გრ. თხზულებათა სრული კრებული. ა. განერელიას და ჯ. ჭუმბურიძის შესავალი წერილებით, რედაქციითა და შენიშვნებით. თბილისი: საბჭოთა მწერალი. 1959.

**ორბელიანი 1962:** ორბელიანი ვ. ამბავნი პეტერლოფისა... // ქართველი მწერლები რუსეთის შესახებ. შემდგენელი ვ. შადური. თბილისი: საბჭოთა საქართველო. 1962.

**რატიშვილი 1962:** რატიშვილი გ. მცირედი რაიმე მოთხრობა როსიისა. // ქართველი მწერლები რუსეთის შესახებ. შემდგენელი ვ. შადური. თბილისი: საბჭოთა საქართველო. 1962.

**შადური 1957:** შადური ვ. გრიგოლ ორბელიანის „პეტერბურლი“. „მნათობი“, 1957, № 6.

**ჭუმბურიძე 1959:** ჭუმბურიძე ჯ. გრიგოლ ორბელიანის პროზა. // ორბელიანი გრ. თხზულებათა სრული კრებული. ა. განერელიას და ჯ. ჭუმბურიძის შესავალი წერილებით, რედაქციითა და შენიშვნებით. თბილისი: საბჭოთა მწერალი. 1959.

**ხელაშვილი 1962:** ხელაშვილი ი. რონინი. // ქართველი მწერლები რუსეთის შესახებ. შემდგენელი ვ. შადური. თბილისი: საბჭოთა საქართველო. 1962.

# ბარათაშვილი და მსოფლიო რომანტიზმი Nikoloz Baratashvili and the World Romanticism

---

**NANA GONJILASHVILI**

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

## **For Understanding of Nikoloz Baratashvili's "Pegasus"**

N. Baratashvili's art is based on the Christian worldview.

It is well known that the first (the author's) title of the poem is "Desperate Rider" correlating with the Christian ideals of a hero and heroism – holy horseman and riding. The poem demonstrates the inner nature (knightly bravery, high spirits, permanent fight with the fate, internal struggle etc.) of the lyrical subject as a desperate rider.

In our opinion, the Pegasus is the symbol of the soul as only knightly brave soul is able to overcome all distances and obstacles (whether visible or invisible) and have super-aspirations.

If the Pegasus is regarded as the symbol of soul, Baratashvili's poetry can be presented symbolically, according to and within the area of the titles of his three poems – "The Orphaned Soul", "The Evil Spirit" and "Pegasus" (or the Soul).

**Key words:** Pegasus, Rider, Spirits struggle.

## **ნანა გონჯილაშვილი**

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

## **ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანის“ გააზრებისათვის**

ქართულ პოეზიაში, ვგონებ, არ იძებნება ლექსი, რომელიც გააზრებათა პლურალიზმითა და ტიპოლოგიურ მიმართებათა მრავალრიცხოვნებით ნ. ბარათაშვილის „მერანს“ გაუტოლდეს. დღესაც გრძელდება მისი ინტერპრეტაცია. ჩვენი ნაშრომი ერთ-ერთი ასეთი მოკრძალებული ცდაა.

უპირველეს ყოვლისა, გვმართებს ილია ჭავჭავაძის აზრის გამოკვეთა. ილიამ „მერანი“ სულის ქროლად მიიჩნია, მერნის ფრენა – „ადამია-

– „ადამიანის ამღვრეულ გულის ქარტეხილისაგან მოვლენილი“ „ჭკუა-გონების ქროლად“ (ჭავჭავაძე 1984: 663), ბედი ადამიანის გონების დამსაზღვრელად. თუ „სად გარბოდა“, საით მიისწრაფოდა მხედარი, ილიას აზრით, ამის პასუხს „მერანში“ ვერ ვიპოვით, მაგრამ „იგი მარტო ამას გვიქადაგებს, რომ ძებნა უნდა ამასაო თავგანწირულად და უშიშრად“ (იქვე).

„მერანის“ პრობლემეტიკის განხილვამდე, ყურადღებას ნაწარმოების სათაურზე შევაჩერებთ. ცნობილია, რომ 1842 წელს ნ. ბარათაშვილის ხელითვე გადაწერილ კრებულში ლექსის სახელწოდებაა „თავგანწირული მხედარი“, დანარჩენ სამ ხელნაწერში (1842-43 წ.წ) – „მირბის, მიმაფრენს“, ხოლო 1863 წელს დ. ჩუბინაშვილმა პეტერბურგში გამოცემულ „ქართული ქრისტომათიის“ II ნიგნში ლექსი შეიტანა სათაურით „მერანი“.

რ. სირაძე ყურადღებას ამახვილებს ავტორისეულ სათაურზე. „ძველი სათაურით („თავგანწირული მხედარი“ – ნ.გ.) ლექსის უმთავრესი იდეაა ხაზგასმული – ესაა თავგანწირვა და ამისათვის გამჟღავნებული უდიდესი ადამიანური ძალისხმევა, რომელიც რჩეულთა ხვედრია“ (სირაძე 1987: 232); მ. კვაჭანტირაძის აზრით, თავდაპირველი სახელწოდების შეცვლა „...იმაზე მიგვითითებს, რომ მისთვის ძირითადი აღსანიშნავი არც მარტოოდენ მხედარია და არც მარტოოდენ მერანი, არამედ ის მოძრაობა, რომელსაც მხედარი მერანთან ერთად ახორციელებს“ (კვაჭანტირაძე 2006: 37).

ზემოთხსენებულ შეხედულებებს სავსებით ვიზიარებთ. აღნიშნულთან დაკავშირებით ვფიქრობთ, რომ ნ. ბარათაშვილის მიერ ლექსის თავდაპირველი სახელწოდება პოეტის გულიდან მომდინარეა და შემოქმედებითი პროცესის თანამდევი ემოციური განწყობის წარმომაჩენელი (გავიხსენოთ, გრ. ორბელიანისადმი გაგზავნილ წერილში ლექსის დაწერამდე და შემდგომ პოეტისაგან საკუთარი სულიერი მდგომარეობის გადმოცემა – „ილიას დაჭერა რომ შევიტყვე, სწორე გითხრა, ძალიან შევწუხდი, ასე, რომ სამი დღე გაბრუებული ვიყავ ათასის სხვა და სხვა უცნაურის ფიქრებით და სურვილით და რომ ეკითხათ კი ჩემთვის, მეც არ ვიცოდი, რა მინდოდა. ბოლოს მესამე დღეს ეს ლექსები დაწერე და თითქოს ამან რაღაც შვება მომცაო“, ბარათაშვილი 1945: 75). სახელწოდებაში – „თავგანწირული მხედარი“ – წამყვანია „ტრფობისა მთაზე შადგომის“ მოსურნე მერანის უფალი-მხედარი. იგი წარმართავს, გეზს აძლევს მერანს, რათა „გიჟურ ლტოლვას“ მიეცეს და უკან დასახვევი გზა არ დაიტოვოს. ლექსის სათაურის შეცვლა კი, სავარაუდოდ, პოეტის განსჯილ-ნაფიქრის შედეგი უნდა იყოს. „მირბის, მიმაფრენს“ ერთიანად იტევს „ბრძენ გულს“, გამოხატავს რა გზა-კვალზე დამდ-

გარი ლირიკული გმირისა და მერნის ერთ სულ და ერთ ხორც მყოფობას, მათს სწრაფვათა თანხმეობას. შესაბამისად, ამ სახელწოდებით აზრის მთელი სიმძიმე ქროლაზეა გადატანილი და მიზნისაკენ სავალი „გზის შემოკლების“ და მომავლის სიკეთის რწმენითაა აღბეჭდილი.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის ყველგანაა საუბარი მხედრის თავგანწირვასა და სულისკვეთებაზე, არ იხილვება უმთავრესი. ლექსის თავდაპირველი სათაური თვალნათლივ გააცხადებს, რომ **თავგანწირული მხედარი** მთელი თავისი შემართებით **ქრისტიანი მხედარია**, რასაც ლექსის მთელი შინა-არსი, ყოველი სიტყვა და ყოველი ტაეპი ამონმებს.

ლექსიდან, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გამოიყოს და გამოიკვეთოს მერნის, „შავი ყორანის“, „ბედის სამძღვრის“ და „უვალი გზის“ საზრისი, რაც ლირიკული გმირის უმთავრესი სათქმელის მართლწვდომისათვის გზას გაკვალავს.

ჩნდება კითხვები – რა არის მერანი? რისი სიმბოლოა იგი? ჩვენს ხელთ არსებულ სამეცნიერო ნაშრომებში აღნიშნულის შესახებ ორიოდ ნაშრომი დაიძებნა, კერძოდ, რ. სირაძის აზრით, „ნ. ბარათაშვილისეული სიმბოლოს რაობის გასაგებად ძალზე საყურადღებოა, რომ არაერთი მისი მყარი სიმბოლო, გარეგნულად კონკრეტული სახისაა (მაგალითად, მერანი ან – ბედის ვარსკვლავი), სინამდვიეში კი, მთლიანად სულიერი რაობანი არიან. ე.ი. მათში სულის ფორმაც სულია“ (სირაძე 1987: 222); ა. გომართელის შეხედულებით, „...მოყვასისათვის ვნებული და გზის გამკვალავი მაცხოვრის სახე ...იდენტიფიკაციას მერანთან ჰპოვებს, მერანიც მაცხოვრის სახე-სიმბოლოდ აღიქმება“ (გომართელი 2017: 7) და „მერანი ქრისტეს (ძე ღვთისას) კაცებრივ ბუნებას განასახიერებს“ (იქვე: 8), რასაც ვერ დავეთანხმებით. შესაძლებელია, რომ მხედარი „ქრისტეს კაცებრივ ბუნებას“ მოუწოდებდეს, ამხნეებდეს და წარმართავდეს? ან „ქრისტეს კაცებრივი ბუნების“ მიერ განვლილი გზა „მაინც დარჩეს“?

მაშ, რა არის მერანი? რა შეიძლება იყოს ისეთი, რაც ადამიანს ყოველგვარ დაბრკოლებას (შინაგანსა და გარეგანს), დროსა და სივრცეს გადააღახვინებს და მიუწვდომელს სანვდომს გახდის? ეს არაა ფიქრი და წარმოსახვა-ოცნება, რამეთუ, ნ. ბარათაშვილისვე თქმით, „ცის ლაჟვარდს“ მსწრაფლნი „ფიქრნი“ იქამდე ვერ მიაღწევენ „და ჰაერშივე განიბნევიან!“ (ბარათაშვილი 1976: 5).

აღნიშნულ კითხვებზე სავსებით სარწმუნო პასუხს იძლევა რ. სირაძე – „სულია მერანიც. ისაა პიროვნული სულის ყველაზე მაღალი გამოვლინება...“ (სირაძე 1987: 216).

და მართლაც, მხოლოდ მხედრული შემართებით აღვსილ მღვიძარე სულს ძალუძს ბუნების ბატონობას, მინიერ საზრუნავსა და ამსოფ-

ლიურ ამოებას დაუსხლტეს და თავისი მხედარი „ბედის სამძღვარს გარდაატაროს“, მარადისობას შერთოს. მხოლოდ სული და მისი სრბოლის უსაზღვროებაა „ძღვევაჲ საკვირველი“.

სამეცნიერო ლიტერატურაში (დ. უზნაძე, პ. ინგოროყვა, ა. განერელია, გრ. კიკნაძე, გ. ქიქოძე, რ. სირაძე, თ. შარაბიძე, ა. გომართელი და სხვ.) არაერთგზისაა აღნიშნული, რომ „მერანში“ ნ. ბარათაშვილის შემართება პიროვნული თავისუფლების მოპოვებისთვის გამართული ბრძოლაა, რასაც სავსებით ვეთანხმებით.

რაც შეეხება „მერანის“ სხვა სახე-სიმბოლოებსა და სახე-იდებებს. „შავი ყორანის“ სიმბოლური დატვირთვის შესახებ სხვადასხვა მოსაზრებაა გამოთქმული, კერძოდ, იგი არის ბრმა აუცილებლობის მტრული ძალები (გ. ასათიანი), პოეტის თანამედროვე ეპოქა (შ. ლლონტი), უხილავი მეორე „მე“ – ბოროტი სული (ბ. კილანავა), შავად მღვღვარი ფიქრი (რ. სირაძე), დემონური ძალა, კაცობრიობის მტერი (მ. ყიფიანი), რაციონალური აზროვნება (ა. გომართელი), უარყოფითი სახე-ხასიათით მიესადაგება ბედისა და ბედისწერის მითოლოგიამათა არქაულ გაგებას (ა. არაბული) და ა.შ.

ჩვენი აზრით, თუ ლირიკულ გმირს ქრისტიან მხედრად დავსახავთ, ძნელი არ უნდა იყოს მხედრის მადევარი „თვალბედითი შავი ყორანის“ საზრისის ამოცნობა. ვფიქრობთ, იგი თავისუფლების მოპოვებისათვის მებრძოლი მხედრის სულში გამართული ბრძოლის, სიკეთის მარკენალ „ბოროტ ზრახვათა“, ამქვეყნიურ ქვედამზიდველ ძალთა სიმბოლოა, სიცოცხლის ბოლომდე რომ „მისჩხავის“, სულის დაპატრონებას რომ ცდილობს, აღმაფრენას რომ ელოდება და „წყაროს წყალს“ დანაფების სურვილით აღვისიდ „წრფელ ზრახვათ“ რომ ებრძვის. „შავი ყორანი“ „გონების და სიცოცხლის აღმაშფოთი“ ბოროტი სულის გამოვლენაა, „სულის მშვიდობისა“ და რწმენის წარმწყმედი, ცრუ დაპირებებით („ჯოჯოხეთის სამოთხედ ქვევის“, „ტანჯვათა შორის სიამეთა დასახვის“ და „ამა სოფლად თავისუფლების“ მინიჭების) რომ ხიბლავს მოკვდავთ; ქვეყნად „უსაგნოდ“ და „ჭკუით ურწმუნო, გულით უნდო, სულით მახვრალს“ რომ ტოვებს მის ბრმა მინდობილთ. საგულისხმოა, რომ სიტყვა „თვალბედითი“, რომელიც ავი, ბოროტის შინაარსის გამომხატველია, ბედითაა განსაზღვრული; ბედი კი წუთისოფლისეულია, მისი თანამდევია. საგულისხმოა ისიც, რომ ნ. ბარათაშვილი სიცოცხლის ბოლომდე „ბოროტ ზრახვათა“ წინააღმდეგ შეჭურვილი მეომარია, რასაც მოწმობს ის ფაქტიც, რომ „მერანის“ შემდგომ დაინერა მისი „სულო ბოროტო“. ადამიანის სული სიკეთისა და ბოროტების გამუდმებული ბრძოლის ასპარეზია და ამ ბრძოლას მხოლოდ სიკვდილი ასრულებს.

ზემოაღნიშნულ სახე-სიმბოლოებთან ერთად, მნიშვნელოვანია ბედისა და „ბედის სამძღვრის“ გააზრებანი. ამ შემთხვევაშიც მეცნიერ-



მკვლევართა სხვადასხვაგვარი შეხედულება ვლინდება,\* კერძოდ, ბედისწერა, ფატალიზმი (დ. უზნაძე, გ. ქიქოძე), მიწიერი ხუნდები (ა. განერელია), ბრძოლა „მესი თავისთავთან“, თავის საბედისწერო საზღვრებთან (გ. ქიქოძე), პოეტის ანმყო (ვ. კოტეტიშვილი) და ობიექტური სინამდვილე (გ. ასათიანი), ცხოვრებისეული შეზღუდულობა (რ. სირაძე), ბედის იქით რეალური ბედის ძიება, არსებულის გარდაქმნა (ბ. კილანავა), ბედისწერა – აღარც ღვთიურია და აღარც კეთილი“ (კ. ჯამბურია), გონების მიერ ორ სამყაროს შორის გავლელული საზღვარი (თ. შარაბიძე), განგების (ღმერთის) ნების წინააღმდეგ გალაშქრება (ნ. ვახანია) და სხვ.

„ბედის სამძღვარი“, ვფიქრობთ, ყოველგვარ ამქვეყნიურს ითავსებს, ტკობობა-სიამეთაც (ცხოვრებით ღმერთის სიხარულს) და ტანჯვათაც (ფიზიკურ თუ სულიერ განსაცდელს). საკუთარი ხვედრის შეცნობისკენ მსწრაფი, სულის მოხილვის გზაზე შემდგარი ნ. ბარათაშვილი ორივეს ეზიარა. ვფიქრობთ, ერთს (სოფლის სიამეთ – ნვეულებებს და სხვ.) – გამიზნულად, რათა „ბედი უბედოს“ მიერ მისთვის შემოსაზღვრული ცხოვრების (რაც სამხედრო კარიერის და სატრფოს „ვერ-მიხვდომისა წყენაში“ გამოიხატა) ჭეშმარიტი საზრისისათვის მიეგნო და „სულით ობლობა“ დაეძლია. თუმცა, ყოველივე ამაო იყო: „ჩვენი არსებობის მიზნის მიუწვდომლობამ, ადამიანის სურვილთა უსაზღვროებამ და ყოველივე ამქვეყნიურის ამაოებამ საშინელი სიცარიელით აღავსეს ჩემი სული“ (ბარათაშვილი 1945: 82) და „ძნელი არის მარტოობა სული-სა... ოხვრა არის შვება უბედურისა!“ (ბარათაშვილი 1976: 19).

რ. სირაძის აზრით, „როცა ირგვლივ ყველაფერი დახშულია... გახსნილია მხოლოდ ერთი გზა – გზა შინაგანი სულიერი ცხოვრებისა. ესაა მერანის ქროლის დიდი და თავისუფალი ასპარეზი. მთლიანად

სულიერი ცხოვრებით ცხოვრების უნარი დიდი თავისუფლების მომნიჭებელია... მხოლოდ პოეზია ქმნიდა საშუალებას სულიერად გადალახულიყო „ბედის სამზღვარი“ (სირაძე 1987: 229).

ჩვენი მხრივ, დავძენთ – იმის შეგნებამ, რომ „არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს...“, პოეტის სულის მოძრაობა საპირისპირო ამპლიტუდით წარმართა და ხსნის ჭეშმარიტ საზრისამდე გზა გაუკვალა. რაც შეეხება რ. სირაძის მოსაზრებას, რომ მხოლოდ პოეზიაში იყო შესაძლებელი „ბედის სამძღვრის“ გადალახვა, ვერ გავიზიარებთ, რამეთუ პოეზიაში ამოთქმულს (თუკი ის ჭეშმარიტად ნაგრძნობ-განცდილია), მეტწილად, რეალურ ყოფაში პიროვნების შინაგან სამყაროში მიმდინარე ძვრები ესაძირკვლება, ამ კონკრეტულ

\* ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში ბედის სხვადასხვა დატვირთვის შესახებ იხ. – ვ. კოტეტიშვილი, რჩეული ნაწარები, თბ., 1965.

შემთხვევაში – პოეტის სულში გადახდილი დიდი ბრძოლა (რაც რეალურადაც გამოვლინდა – პოეტის განცდები „მერანის“ შექმნისას).

დ. უზნაძის სიტყვები – „...მთელი მისი სალიტერატურო შემოქმედება მხოლოდ „ოდისეა“ მისი თვითგამორკვევისადმი მიმსწრაფი სულისა“ (უზნაძე 1922: 246) – ვფიქრობთ, ერთიანად განმსაზღვრელია ნ. ბარათაშვილის ცხოვრებისა და პოეზიისა.

მართალია, „მერანი“ ნ. ბარათაშვილმა ილიკო ორბელიანს უძღვნა, მაგრამ, თავისთავად, ეს მის პიროვნებაში დიდი ხნის მანძილზე ნაფიქრ-ნასიტყვის შეჯამება, დასკვნითი სიტყვა იყო. „მერანის“ შექმნით ნ. ბარათაშვილი თავის „ლექსსაც ამოთქვამს“, რომელიც დიდხანს სულს უფორიაქებდა. ლექსმა პასუხი გასცა მის უმნიშვნელოვანეს კითხვებს, როგორ იცხოვროს სულით ობოლმა რეალურ სივრცესა და დროში, როგორ დაძლიოს გაუცხოება, ამაღლდეს „გონებისა და გულისათვის უსარგებლო“ ყოფაზე, როგორ გაარღვიოს მის ირგვლივ დრო-სივრცით შემორკალული წრებრუნვა, ტკივილით, უნდობლობით, უიმედობით რომ აღავსებს. ვფიქრობთ, ილიკოს ტყვეობა იქცა ბიძგად პოეტის სულის ტყვეობიდან გასათავისუფლებად. საკუთარმა ლექსმა ერთიანად შეძრა. თითქოს აღმოაჩინა, რომ ამ წუთისოფელში ლოდინი მისი მხსნელი კაცისა, რომელიც „ამ პატარა ღრე-კლდეს“ გაიყვანდა და „გაშლილს ადგილს“ დააყენებდა, ჭეშმარიტ თავისუფლებას ვერ მოუტანდა. „თავგანწირული მხედრის“ სიტყვებმა მიაგნებინა ეს „გაშლილი ადგილი“, თავისუფლად ამოსუნთქვის საშუალებას რომ მისცემდა; ჩასწვდა უმთავრესს – გარეთ სახილველი შიგნით უნდა მოეხილა.

მ. ბუბერის (ბუბერი 1979) თქმით, ყოველდღიური ამაოებიდან თავის დასაღწევად ადამიანმა, რომელიც კაცთა შორის ცხოვრობს და რომელსაც ყველაფერი ეწინააღმდეგება, ეგოცენტრისტული „მე“ უნდა სძლიოს და უნდა დაამკვიდროს პიროვნების „ღრმა“ „მე“.

ილიკოსადმი მიძღვნილი „მერანი“, ვფიქრობთ, პოეტისაგან ერთგვარი ცდაა მხედრული სულის გაღვიძებისა, ხაროში მყოფის გამხსნელება და ხსნის გზათა ჩვენება (ამ გზით, თანამოდმეთათვისაც), რომ ფიზიკური ტყვეობა სულიერი თავისუფლებით იძლევა. მისი სიტყვების – „ვიცი, გულში ჩაიცინებს (ილიკო – ნ. გ.) და არ იქნება, მით არა ენუგემოს რა“ (ბარათაშვილი 1945: 75), მიხედვით, ილიკოს „ჩაიცინება“, ალბათ, დისწულისგან აღნიშნულის შესხენებას უკავშირდება, ლექსით აღძრული ნუგეში კი მისი შინა-არსით იქნება გამონვეული.

სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზისაა განხილული მხედრის „თელილი“ „უვალი გზის“ საზრისი. ვფიქრობთ, „გზა უვალი“ არ უნდა უკავშირდებოდეს „ახალის აზრებისა და ახალი ცხოვრებისათვის“ ქადაგებას (ა. ფურცელაძე), „ისტორიის პროგრესისა“ და კაცობრიობის

უკეთესი მომავლის რწმენას (ა. ქუთელია, ბ. კილანავა, ა. არაბული), „პესიმიზმისა და ინდივიდუალიზმის“ დაძლევის გზას (ა. ქუთელია), „მომავლის გმირის“ მოვლინების წინასწარმეტყველებას (პ. ინგოროყვა), „ახალი საქართველოსათვის“ მოყვასისადმი სიყვარულის „ახალი მოძღვრების“ „ქურუმიდ“ გააზრებას (გ. ასათიანი), „პოლიტიკურ პათოსს“ (შ. ლლონტი), ჭეშმარიტების გონების თვალთვალთ განჭვრეტას (თ. შარაბიძე), განკაცებული უფლის მიერ გაკვალულ გზას (ა. გომართელი) და ა.შ.

აზრთა სხვადასხვაგვარობის მიუხედავად, მეცნიერთა უმრავლესობა ერთხმად აღიარებს, რომ ნ. ბარათაშვილი „მერანში“ რაღაც ახალი თქვა. სავსებით გასაზიარებელია, რომ „ბედის სამძღვრების“ გადალახვა რწმენითაა შესაძლებელი. მაგრამ ეს „ახლის თქმასა“ და „უვალი გზის“ გაკვალვას გულისხმობს? მაშ რაა ის ახალი, რა აღმოაჩინა და რას მიაკვლია პოეტმა?

ვფიქრობთ, ლექსში „უვალი გზა“, სხვა ფაქტორებთან ერთად, მერანის „უგზო-უკვლოდ“ „ფრენას“ უკავშირდება. ნ. ბარათაშვილის თავგანწირვის გზა – „მამულიდან გაჭრისთვის“ სრული მზაობა, სულიერ გაჭრას გულისხმობს. ლირიკულმა გმირმა არ იცის ცხოვრებაში ამ რეალური გზის რაობა და ამიტომაც მისი სული თავდაუზოგავად და „უგზო-უკვლოდ“ მიჰქრის; თუმცა, მისი საზრისი სავსებით გათავისებული აქვს და მთელი არსებით ეძლევა ამ „გიჟურ ლტოლვას“ (აქ გვახსენდება გიორგი მერჩულეს სიტყვები ქართლიდან მიმავალი გრიგოლისა და მისი თანამზრახველების შესახებ: „...სიხარულით წარემართნეს გზასა მას, რომელი არა უწყოდეს, არამედ უმეცარ იყვნეს, რამეთუ უფალი მხოლოდ უძლოდა მათ, ხედვიდა რაი გულსა მათსა წმიდასა და წყაროებრ დაუწყუედელსა ლოცვასა და ცრემლთა...“ – გიორგი მერჩულე 1963: 252). ლირიკული გმირის მიერ შინაგანი სამყაროს მოხილვა-„გათელვა“, რომელიც დიდ ტკივილს უკავშირდება და უდიდეს ძალისხმევას ითხოვს („მწარეა ტანჯვა და ბრძოლა მისი“ – ბარათაშვილი 1945: 77), ლექსის დასასრულს „უვალი გზის“ საზრისად აღიქმება. ამდენად, ეს მხოლოდ მისი პირად-ინდივიდუალური, ახალი გზაა, რომელიც მოძმეთ შეენევა და ნიშნად (პარადიგმად) „დარჩება“. ისმის კითხვა – რაა ამ გზაში ახალი?

„ნ. ბარათაშვილის აზრთა წყობის საფუძველია თვითშემეცნება. „მეს“ გარეშე თითქმის არსად არა ჩანს „ჩვენ“, არც მისი ეროვნული და არც ზოგადსაკაცობრიო შინაარსით“ (სირაძე 1987: 225).

ნ. ბარათაშვილი ამ ცხოვრებაში ეძიებს ყველგან – შინ, საკუთარ სულში, თუ გარეთ. ცდილობს, ყველა სფერო შეიცნოს. მარტო დარჩენილი კი ფიქრობს, მსჯელობს და წუხს. მას ეს ქვეყანა კი არ სძულს და კი არ „წყევლის“ (ი. მეუნარგია), მისთვის იგი „უსაგნოა“. რა გზით

დააღწიოს თავი? ამის გარკვევას ესწრაფვის.

„ჩვენ უნდა ვეძიოთ სიცოცხლის საზრისი არა ჰორიზონტალური და ვერტიკალური მიმართულებით, ცალ-ცალკე რომ წარმოიდგენენ ხოლმე, არამედ სიცოცხლისეული ამ ორი ხაზის გაერთიანებაში, იქ, სადაც ისინი გადაეჯვარებიან“ (ტრუბეცკოი 1994: 293).

ნ. ბარათაშვილის ლირიკა ძიებაა ამა თუ იმ სფეროთა (წუთისოფელი, „აღუვსებელი სანყაული“, ადამიანის მოვალეობა, მშვენიერება, სიყვარული და სხვ.) წვდომისა და შეცნობისა. ეს ჭეშმარიტებისაკენ მიმსწრაფი სულის საფეხურიდან საფეხურზე აღმასვლაა (იოანე სინელის „კლემაქსის“ სულის სათნოებათა კიბის საფეხურებზე სვლის კვალობაზე). მისი პოეზია და ცხოვრება თვითშემეცნების გზაა, დიალოგიზირებული მონოლოგია მკითხველთან. რ. სირაძე აღნიშნავს, რომ სევდა ახლავდა მის ყოველგვარ ფიქრს და ამის კომპენსაციას ახდენდა უზომო მხიარულებით, „ეს გაორება არაა. ესაა ფსიქოლოგიურად შინაგანად გამართლებული მონაცვლეობა განწყობილებებისა. მთლიანპიროვნული განწყობა... ასეთი პიროვნება მთელი სიმძაფრით განიცდის სევდა-სიხარულის პოლარიზაციას“ (სირაძე 1987: 227).

„უვალი გზა“ წმინდანობის გზა არაა, მაგრამ მისი „მობაძავია“. ნ. ბარათაშვილი „ბედის სამძღვრების“ გადამლახავი „უვალი გზის“ გაკვალვაში სულიერი უდაბურების, სულით ობლობის ძლევის გზას უნდა გულისხმობდეს, რამეთუ ეს გზა ერთიანად მსჭვალავს მის პოეზიასა და პირად წერილებს და ყველა სატკივარზე მეტადაა თავჩენილი. ესაა პოეტის უმთავრესი „ზრუნვის საგანი“ – „მაგრამ სულ ამაოა ჩემთვის... კიდევ მამნახა ჩემმა ჩვეულებრივმა მოწყინებამ. ვისაც საგანი აქვს, ჯერ იმის სიამოვნება რა არის ამ საძაგელს ქვეყანაში, რომ ჩემი რა იყოს, რომელიც, შენ იცი, დიდი ხანია ობოლი ვარ... სიცოცხლე მამძულებია ამდენის მარტოობით. შენ წარმოიდგინე მაიკო სიმწარე იმ კაცის მდგომარეობისა, რომელსაც მამაცა ჰყავს, დედაც, დებიც, მრავალნი მონათესავენი და მაინც კიდევ ვერვის მიჰკარებია, მაინც კიდევ ობოლია ამ სავსე და ვრცელს სოფელში!“ (ბარათაშვილი 1945: 76-77). სულით ობლობის დაძლევის გზას ეძებს იგი ამქვეყნიურ ცხოვრებაში, მეგობართა და ნათესავთ შორის, წვეულებებსა და სალონებში, მაგრამ – ამაოდ. კარიერული წინსვლა თუ სხვა რამ ქვეყნიური ასპარეზი, რომელიც, პოეტის თქმით, „თავისუფლად ამოსუნთქვის“ და თავისი „ასპარეზის“ „ხელმწიფურად გარდახედვის“ საშუალებას მისცემდა, ვფიქრობთ, მხოლოდ დროებით დააძლევინებდა „ძნელს“, სულით მარტოობას, რადგან „მას ელტვიან სიამენი სოფლისა“. „სული შენი ეძებს ახალ საზრდოს, აზრი შენი ეტრფის უფრო დიდ საქმიანობას, უფრო ძლიერსა და პათეტიკურ სცენებს. და სანამ ის თავის დანიშნულებამდე

მივიდოდეს, მოწყენილი და ნაღვლიანია“ (ბარათაშვილი 1945: 82) – ზაქარია ორბელიანისადმი მიწერილი ეს სიტყვები პოეტის საკუთარი სულიერი გამოცდილების ნაყოფია. ნ. ბარათაშვილისთვის მარტოსულობის დაძლევა „ზეგარდმო მადლით ცხებული“ სიყვარულითაა შესაძლებელი, თუმცა „სულ ამო“ აღმოჩნდა იმედი სულის „განსასვენებელი“, „თავის მისადრეკი“ ტრფობის სასუფევლის მოპოვებისა. სულის მოხილვის გზაზე მდგარი პოეტისათვის „...ტფილისი ისევ ქალაქია, უსარგებლო გონებისა და გულისათვის“ (ბარათაშვილი 1945: 73).

მოკვდავისათვის მარტოსულობის გადალახვის გზის სწავლებას ნ. ბარათაშვილი ვერსად პოულობს, ვერც ცხოვრებასა და, ვფიქრობთ, ვერც მრავალსაუკუნოვან ქართულ მწერლობაში. მართალია, აგიოგრაფიაში (რიგ შემთხვევებში) მარტოსულობის განცდა თავჩენილია, მონამეობის გზაზე შემდგარი ადამიანისათვის ეს არაა მთავარი საზრუნავი. იგი ღვთისაკენ სწრაფვის, სიხარულით ნასაზრდოებ ტანჯვაგვემის გზაზე მონამის ადამიანური ბუნების გამოვლინებად აღიქმება (რომლის პარადიგმად გოლგოთაზე უფლის წარმოთქმული სიტყვები მიიჩნევა). „ცხოვრებათა“ ჟანრის გმირების შემთხვევაში, ღმერთთან მუდმივი თანაყოფის სურვილი და ამ გზაზე აღსრულებული ღვწა მარტოსულობის შეგრძნებისათვის ადგილს არ ტოვებს. მომდევნო ხანის საერო თხზულებების („ამირანდარეჯანიანსა“ და სახოტბო პოეზიაში, ჟანრობრივი თავისებურებათა გათვალისწინებით) გმირებთანაც არ ჩანს მარტოსულობის კვალი. „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟებთანაც იგი მთავარ საზრუნავს არ წარმოადგენს და მხოლოდ წუთისოფლის სიმუხბთლის ერთ-ერთ საყვედურად ისმის. მართალია, თინათინისაგან ავთანდილის წასვლა „მზის მიფარებად“ განიცდება, მაგრამ გმირთაგან დასახული საქმე უმთავრესია; მარტოდმარტო და „უგზო-უკვლოდ“ მოხეტიალე ავთანდილი („უგზოდ ვლიდეს, თუნდა გზეთსა“) გულით მუდამ ღმერთს, სატრფოსა და „ძმადფიცს“ დაატარებს. „სიკვდილს მიახლებული“ ვეფხისტყაოსანი ტარიელიც მუდამ ნესტანთანაა და მარტოსულობის განცდა მისი ვერპოვნით აღძრულ გაუსაძლის ტკივილში იძირება. აღნიშნული თვალსაზრისით, ნ. ბარათაშვილისთვის ყველაზე ახლობელი ქართულ მწერლობაში პირად-ინდივიდუალურის პირველგამომთქმელი, თვითშემეცნების გზას დამდგარი დავით გურამიშვილი იხილვება. ვფიქრობთ, მასთან მარტოსულობის განცდა „უძეობაზე“ ჩივილში ვლინდება, რომელიც „დავითიანის“ „შვილებით“, მისი „გაზრდითა“ და ყმანვილთათვის სწავლა-რგების სულისკვეთებით იძლევა. თითქოს გზაც ნაჩვენებია, მაგრამ ეს ყოვლისმომცველი გზაა და არა მხოლოდ მარტოსულთა და მიუსაფართათვის განკუთვნილი. თუმცა, ნ. ბარათაშვილის გზაც საბოლოოდ მას უერთდება, რამეთუ მარტო-

სულობასთან ბრძოლა მხოლოდ ჭეშმარიტ რწმენას ძალუძს – „...ასე გულცივად ჯერ განსჯა არა მქონია. ასეთი თავისუფალი ფიქრი მაქვს და ასეთი მტკიცე გული, რომ სამოცი წლის მოხუციც კი ვერ იქნება ჩემისთანა უსყიდელი მსაჯული... ყმანვილობითვე შერვეული რაზედმე სული, ძნელადღა გარდაიცვლის ჩვეულებას და ვიდრემდის სრულიად გარდაეჩვევა, მწარეა ტანჯვა და ბრძოლა მისი“ (ბარათაშვილი 1945: 77). ეს სიტყვები ერთგვარად შეესიტყვება „მერანის“ შინა-არსს; აქ „გულცივი განცდა“ (მართლჭვრეტა) ყოველგვარი სუბიექტური გრძობისაგან განრიდება გულისხმობს, რასაც მისი „თავისუფალი ფიქრი“, „მტკიცე“, შეუძრავი გული და „სამოცი წლის მოხუცზე“ აღმატებული უსყიდველი მსაჯულობა მოწმობს (აქ გვახსენდება „მოხუცებულობა გონებისა“). მიუხედავად იმისა, რომ მას ადამიანის დანიშნულების საზრისის მიუწვდომელობა აფიქრებს, საკუთარ თავს და სხვათა ც თვითჩარმავეებისა და თვითშემეცნებისაკენ მოუწოდებს („ღრმად ჩაიხედე შენს გულში...“).

ბასილი დიდის სწავლებით, „უძნელეს არს ყოვლისავე ცნობა თავისა თვისსა... არა უმეტეს იცნობების ცისაგან და ქუეყანისა ღმერთი, ვითარ – იგი აგებულებისაგან ჩუენისა, უკუეთუ ვინმე გულისკმისმყოფით გამოიკულევდეს თავსა თვისსა“ (ბასილი დიდი 1948: 112).

ნ. ბარათაშვილის კითხვას – „სად განისვენოს სულმა, სად მიიღრიკოს თავი?“ – „მერანი“ სცემს პასუხს. პოეტის „ღრმა მე“ დიდი ფიქრისა და შინაგანი ბრძოლის შემდეგ მარტოსულობის დაძლევის ერთადერთ ჭეშმარიტ, პიროვნული თავისუფლების მოპოვების გზას ირჩევს. „ნუ გძინავსო“ – ეუბნება შინაგანი ხმა და პასუხად თქმული: „მე არა მძინავს, მაგრამ კაცი მინდა, რომ ამ პატარა ღრე-კლდეს გამიყვანოს...“ (ბარათაშვილი 1945: 78) – მაუწყებელია, რომ სულიერი მღვიძარება ჯერ კიდევ არაა დამდგარი; „მერანში“ კი ამაოებიდან განრიდებადული და დრო-სივრცის გადამლაზავი „თავგანწირული“ ახოვანი სული „ზენაართ სამყოფისაკენ“ გზას თავად მიიკვლევს.

სულის მარტობასთან გამართული „მწარე ტანჯვა და ბრძოლა“, „კუეთება“ მშვენიერია („და შენს მშვენიერს, აღტაცებულს, გიჟურსა ლტოლვას!“). ნ. ბარათაშვილმა ღვთის ხატობის („და კაცთა შორის ვით კერძოსა ღვთაებობისა“) დაჩენით, მინიერ სიამეთა დათმობით („სხვათ ბედნიერებათა სოფლისათა უყურე გულგრილად, ამყად და გრწამდეს, რომ იგინი შეურჩენელნი არიან!“ – ბარათაშვილი 1945: 77), მონოდებით – „დაიმარხე მშვენიერება სულისა, უმანკოება გულისა“ (იქვე), რომელიც მისთვის არის „ჭეშმარიტი ბედნიერება, უმაღლესი სიამე, რომელსაც კაცი წაიღებს ამ სოფლისგან“ (იქვე), სწვდება ყოფიერების საზრისს და აღასრულებს ადამიანის მოვალეობას: „...და ჩემს შემდგო-

მად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!“ (ბარათაშვილი 1976: 53). მარტოობის ძლევისათვის რწმენით ცხოველყოფილი სულის „მშვენიერი ლტოლვა“ „უმაღლესი სიამეა“. ამგვარი მშვენიერი „კუთებით“ აღვსილ მშვენიერ სულშია უკვდავება.

ზ. კიკნაძე ერთობ საყურადღებო ნაშრომში წერს, რომ „ამაო იყო მისი იმედი, რომ „გზა უვალი, ჩემგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება“. ყველა გზა ინდივიდუალურ-პიროვნულია, ყველასათვის საკუთრივ გასათელ-გასავლელი“ (კიკნაძე 2006: 85) და რომ „...ასე უგზო-უკვლოდ გაჭრილ პოეტს ერთადერთი იმედი ჰქონდა, რომ მისი გაჭრა მამულიდან... მის მოძმეებს (ანუ მასავით სულით ობოლთ) გზას გაუკაფავდა... მათი ბედისწერის მძლეველ ჰუნედ... გადაიქცეოდა... მაგრამ თუ გადავხედავთ მომდევნო ხანის ქართულ ლიტერატურას, იქ ვერ ვიხილავთ მერნის ფლოქვების კვალს, ვერც „გზას, მისგან თელილს“, იგი წუთისოფლის შამბმა დაფარა“ (იქვე: 90).

სავსებით ვეთანხმებით მოსაზრებას, რომ მერანი „მასავით სულით ობოლთ“ „გზას გაუკაფავდა“, თუმცა, ვერ გავიზიარებთ შეხედულებას, რომ პოეტის სულისკვეთება და „თელილი გზა“ „შამბმა დაფარა“. მომდევნო ხანის ქართულ ლიტერატურაში შესაძლოა, მართლაც აღარ ჩანს მისი მერნის „ფლოქვების კვალი“, მაგრამ, ვფიქრობთ, მოძმეთათვის „სულით ობოლობის“ ძლევის სწორედ ეს პირად-ინდივიდუალური გზის ჩვენებაა ნიმუში, პარადიგმა. ესაა დემონსტრირება იმისა, რომ ბედისაგან დასაზღვრულ წუთისოფელში შესაძლებელია, ადამიანმა (მის მსგავსად) „ქალაქ ჰყოს“ სულის უდაბურება (მანამდე ეს გზა, როგორც აღვნიშნეთ, ქართულ მწერლობაში „უვალი“ ჩანს). ეს არაა მხოლოდ ლირიკული „მეს“ პოეტური „განმინდავება“. ეს სიტყვა არა მხოლოდ პოეზიაში უკვდავყოფისთვის ხმიანობს, არამედ, უმთავრესად, მოკვდავთათვის. მხოლოდ პიროვნული თავისუფლების მოპოვების გზით შეძლო მან ბედის საზღვრებისგან თავის დაღწევა, მაგრამ ეს არაა მისთვის საკმარისი. ამ გზის სხვათათვის ჩვენებაა ნ. ბარათაშვილისათვის უმთავრესი საოცნებო, რისთვისაც ღირს მამულიდან გადახვეწა და სიკვდილი (გვახსენდება ავთანდილის სიტყვები – „მე იგი ვარ, ვინ სოფელსა არ ამოვჰკრებ კიტრად ბერად, ვის სიკვდილი მოყვრისთვის თამამად და მიჩანს მღერად“ – რუსთაველი 1966: სტრ. 786). პოეტური სიტყვით ხორცშესხმული და დასახული ეს გზა სულით ობოლობის ძლევის მაძიებელ მკითხველ-მსმენელთა გულეებში მიიკვლევს გზას და, ვფიქრობთ, ესაა მისი მთავარი მიზანი და არა ოდენ ლიტერატურულ ფენომენად დარჩენა.

„ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის...“ – ეს არა მარტო აღსარებაა, როგორც ამას რ. სირაძე სახელდება, არამედ სწავლება, ქადაგება-დამოძღვრა სულიერი წვრთნის, შეუპოვარი ბრძოლისა და დაუცხრომელი სწრაფვის შესახებ (მსგავსად დ. გურამიშვილის „დავითიანისა“, რომელიც ყმანვილთა და, ზოგადად, ქართველთათვის უფლისკენ სწრაფვის და თვითშემეცნებისკენ მიმართულ მოწოდებად, სწავლა-დარიგებად და მოძღვრებად წარმოდგება). „ადამიანი განსაზღვრავს თავის თავს, სჭედს თავის იმ ადამიანურ სახეს, რომელიც გადავა მარადიულობის საუფლოში ან მეორე სიკვდილს შეენიერება. შექმნა თვით საკუთარი სახისა ღვთის ხატობისა და მსგავსების შესატყვისად, არის სწორედ ის ჭეშმარიტი, სუბსტანციური და შემოქმედებითი საქმე, რომლისთვისაც მოწოდებულია ადამიანი“ (ტრუბეცკოი 1994: 487).

მერნის „უსამძღვრო ჭენება“ სიკეთისათვის წარმართული სულისკვეთებაა. ნ. ბარათაშვილისათვის ესაა „ჭეშმარიტი ბედნიერება, უმაღლესი სიამე“. მოყვასისათვის ამგვარ თავგანწირვასა და ცხოველმყოფელი სიყვარულის დაჩენას „ცისა სხივით აცისკროვნებს მშვენიერება, და უკვდავებით აგვირგვინებს ჭეშმარიტება!“ (ბარათაშვილი 1976: 55).

სამეცნიერო ლიტერატურაში „მერანის“ დასასრულის ტონალობაზე საუბრისას განსხვავებული მოსაზრებებია გამოთქმული, კერძოდ, მეცნიერთა ერთი ნაწილი თვლის, რომ აქ ოპტიმიზმის გამოვლენაა (ა. განერელია, გრ. კიკნაძე, ბ. არევაძე, რ. სირაძე, ბ. კილანავა, ა. გომართელი და ა.შ.), სხვები კი მას ტრაგიკული განწყობილების (დ. უზნაძე, ვ. კოტეტიშვილი, გ. ქიქოძე, ზ. კიკნაძე და ა.შ.) და ტრაგიკული ოპტიმიზმის გამომხატველად მიიჩნევენ (გ. ასათიანი).

როგორია „მერანში“ თავჩენილი ლირიკული გმირის განწყობილება და რაგვარი პათოსი მსჭვალავს ლექსს, ამაზე პასუხს მის შინაარსზე დაკვირვება გამოკვეთს.

ვფიქრობთ, „მერანი“ არაა ტრაგიზმის გამომხატველი ლექსი. თავგანწირული მხედარი არ მარცხდება და არც შეიძლება, დამარცხდეს (ტრაგიკულობას აქ არ ქმნის მხედრის ფიზიკური სიკვდილი). მხედრის თავგანწირვას (რომელიც, ჩვენი აზრით, ქრისტიანული მხედრობაა) და მერნის (სულის) უსაზღვრო ფრენას ტრაგიკულობასთან საერთო არ აქვს, რამეთუ აქ მხედრის სულში ამქვეყნიურ ამაოებასთან გამართული ბრძოლის ძლევამოსილი შედეგია (მინიერი არტახებისგან გათავისუფლებისა) ნაჩვენები. სულიერ სამყაროში მიმდინარე ტანჯვასთან წილნაყარი ძვრა და ჭიდილი თავისუფალი ნების არჩევანია. ეს ტანჯვა-ბრძოლა დაუსრულებელი სწრაფვის, შესაძლებლობათა უსაზღვროების ნეტარება-სიხარულის (მიზნისკენ სწრაფვისა) განცდებითაა



„შემოსილ“-ნასაზრდოები, ვერანაირი დაბრკოლება, ვერც სულიერი (მამულისა და სწორ-მეგობართა, მშობელთა და სატრფოს დაშორება-დატოვება) და ვერც ფიზიკური, („თვალბედითი შავი ყორანი“, „კლდენი და ღრენი“, უგზო-უკვლობა) რომ ვერ შეაფერხებს; პირიქით, შეგნება და სრული მზაობა მონობის დაუმორჩილებლობისა („...არც ან ემონოს შენი მხედარი“) გამობრძმედს თავგანწირულ მხედარს და შესაძლებლობათა სრული რეალიზების საფუძველს ქმნის (მხედრის მონოდებები, შეძახილები კიდევ უფრო მეტად აძლიერებენ მხედრის ალტკინებული სწრაფვის სიხარულს). „მერანი“ სულის ქროლვისა და სწრაფვის „ალუესებელი სანყაულის“ განცდას ბადებს. გმირის სწრაფვის ამგვარი შინა-არსი, ჭეშმარიტებად და სიკეთედ რომ განიცდება, მერნის გიჟურ სრბას „მშვენიერ, გიჟურ ლტოლვად“ განასახოვნებს, რომელსაც რწმენა, სასოება და სიყვარული ესაძირკვლება (ერთი მხრივ – ღვთის რწმენა, სასოება და სიყვარული, მეორე მხრივ – რწმენა სულის ახოვანებისა, იმედი ხსნისა, სიყვარული მამულისა და მოძქეთა). ამის კვალობაზე, გვახსენდება ბიბლიური სწავლება – თუ არ აქ, მაშ სად? თუ არ დღეს, მაშ როდის? თუ არ მე, მაშ ვინ? ნ. ბერდიაევის (ბერდიაევი 1936) თქმით, „შინაგანი თვითგანსაზღვრა მოითხოვს ასკეზს. ადამიანი არის არსება, რომელსაც ძალუძს ამაღლდეს თავის თავზე, და ეს ამაღლება თავის თავზე, ტრანსცენტირება თავისი თავისა, თავისი თავის დახურული საზღვრებიდან გასვლა არის შემოქმედებითი აქტი თავისი თავისა. სწორედ შემოქმედებით გადალახავს თავის თავს ადამიანი; შემოქმედება არის არა თვითდამკვიდრება, არამედ თვითგანსაზღვრა.

და მართლაც, თავგანწირული მხედრისათვის სამშობლოს დატოვება, ვფიქრობთ, არაა გამოსავალი. სიკვდილის შიშის დამთრგუნველი პიროვნება გმირობას თავისსავე სივრცულ გარემოში აღასრულებს და, უპირველესად, საკუთარ თავში ამარცხებს „თვალბედით“ ძალებს და მარტოსულობის დრო-სივრცეს თავისუფლების დრო-სივრცედ გარდაქმნის.

ზ. კიკნაძე ნ. ბარათაშვილის განჯაში სიკვდილთან დაკავშირებით სვამს კითხვებს – „სად იყო მისი მერანი? სად იყო მხედარი? სად იყო ბედისწერის საზღვრის გადალახვა?“ (კიკნაძე 2006: 86) და „...სად მიდის ჩვენი პოეტი ანუ მისი სული, რომელმაც თითქოს დააღწია თავი წუთისოფლის (ანუ ბედისწერის) საკვრელებს. იგი გაექცა ბედის საზღვრებს, რათა უდაბურებასა და არარაობაში მოხვედრილიყო? თუმცა ეს კანონზომიერია: ერთი წლით ადრე დანერილ ლექსში „ვპოვე ტაძარი“ (1841) ის წუხს ნაპოვნი ტაძრის გაუჩინარებაზე – „განქრა ტაძარი და უდაბნო ჩემი მდუმარებს“ – ანუ რწმენის დაკარგვაზე ან მის შეუძლებლობაზე სეკულარულ XIX საუკუნეში, რომელიც ეს-ეს არის, იწყება“

(კიკნაძე 2006: 91). აღნიშნულის „კანონზომიერებად“ მიჩნევისათვის, ვფიქრობთ, არაა მიზანშეწონილი მისი ერთი წლით ადრე დაწერილი ლექსის („ვპოვე ტაძარის“) მოხმობა, რამეთუ ამქვეყნიურ არსებობაში ადამიანის სულში მიმდინარე ბრძოლა მუდმივია და იგი მხოლოდ გარდაცვალებით სრულდება. მღვიძარე სულის ამ მუდმივი ჭიდილის ნიმუში ნ. ბარათაშვილის ლირიკაა; თუნდაც ის ფაქტი, რომ „მერანის“ შემდგომ მისი „სულო ბოროტო“ იწერება. მომდევნო ლექსებშიც რწმენის დაკარგვაზე ჩივილი არ ჩანს, რაც, ვფიქრობთ, ცხადად მეტყველებს თვითშემეცნების გზას დამდგარი პოეტის სულის ახოვანებაზე, პიროვნული „მე“-ს შეუძვრელობაზე. აღნიშნულს საკვებით მიესადაგება კ. იასპერსის სიტყვები: „შეინყნარებს რა თავის ამქვეყნიურ არსებობას, იგი მაინც დაბეჯითებით მიელტვის ყოფიერებას (ყოფიერების სათავეს – ნ. გ.) ...იგი გადააბიჯებს თავისი მინიერი მყოფობისა და სამყაროს საზღვრებს, მათს საფუძვლებამდე აღწევს, მიისწრაფვის იქითკენ, სადაც მას თავისი საწყისთა (ფესვთა) რწმენა ეუფლება, და ამ დროს იგი თითქოს შესაქმის აქტში მონაწილეობს... თავის ცხოვრებაში იგი ეძებს მარადიულს საწყისსა და მიზანს შორის“ (იასპერსი 1994: 455).

„მერანში“, როგორც ითქვა, ურვა-შეჭირვებასა და მწუხარებას ადგილი არ აქვს, არც ერთ სიტყვაში სინანული არ ვლინდება. აქ პოეტის სიყვარულით წარმოთქმული ფოლადივით ნაჭედი ფრაზები ისმის (გვახსენდება რუსთაველის თქმული: „სილბო ჰქონდა ნაქსოვისა და სიმტკიცე – ნაჭედისა“, რუსთაველი 1966: 1137), ურყევი გადაწყვეტილებების დამამოწმებელი, კითხვის ნიშნისა და კითხვითი ინტონაციისგან დაცლილი. აქ იკვეთება, რომ სულს და მის სწრაფვას „არ აქვს სამძღვარი“. სული სპეტაკია, ფიქრი კი – მინიერი, დასაზღვრულ-შეზღუდული; იგი სხვაა, „შავად მღელვარია“. იგი ღელავს (ზღვისდარად), სული კი ფრენს (ჰაეროვნებით); ფრენა-ქროლა კი ღვთაებრიობით სუნთქავს – „და სული ღმრთისაჲ იქცეოდა ზედა წყალთა“ – დაბ. 1, 2). სპეტაკი სულის ფრენა-ქროლვამ უნდა გაფანტოს ფიქრის შავი ღელვა, რომელიც მხედარს უკანდადევნებულს „თვალბედითი შავი ყორნის“ ზრახვათა გამოძახილია. „მირბის, მიმაფრენს“ – ეს სიტყვები მინიერ-ხორციელ მერანს და სულს, მის ფრენა-აღმაფრენას ითავსებს. ნ. ბარათაშვილმა ამ ორი სიტყვის მოხმობით, საფიქრებელია, ადამიანის ბუნებაში სულისა და ხორცის მთლიანობა გამოკვეთა. მხედრის შეძახილი, რომლის მიზანი მერანის გამხნეება-„გაგულვანებაა“, გრძელდება და ახლა იგი თანამზრახველს სივრცული გარემოს, ამქვეყნიური დაბრკოლებების (ქარის, წყლის, კლდე-ღრეთა) გადალახვისაკენ მოუწოდებს. მოქმედების გამომხატველი ლექსიკური ერთეულები, ზოგადად, მხედრის სულისკვეთების შესატყვისია, რომელიც „გა“ ზმნისწინითაა

გამძაფრებული. „გაჰკვეთე“ და „გააპე“ – აქ მახვილს უკავშირდება. სულია მხედრის ბასრი, ყოვლისგამკვეთ-გამპოზი მახვილი – ქარისაც და წყლისაც, გარდამტარებელი კლეთა და ღრეთაც (გავიხსენოთ, გრიგოლ ხანძთელის პასუხად ეფრემის ნათქვამი სიტყვები – „ფიცხელ არს ბრძანებაჲ ესე, განმკუთეთელ უფროსს მახვილისა“ – გიორგი მერჩულე 1963: 287). სივრცის გადალახვას ლირიკული

გმირისგან ყოფითი დროის („სავალ დღეთა“) დაძლევის წყურვილი ამძაფრებს. მიზნისკენ და ახალი სიცოცხლისკენ დაუცხრომელი სრბა მსხვერპლს ითხოვს, რასაც, ზოგადად, ქრისტიან მხედარში სიხარულის განცდა ახლავს. ასეთ სწრაფვას დაღლა-დაქანცულობა ვერ აბრკოლებს და ამიტომაც სულის მხედარი სრბოლის უწყვეტობას მოითხოვს. უარყოფითი „ნუ“ ნაწილაკით დაწყებულ კატეგორიულობით აღბეჭდილ სტროფებს სიყვარულის „ლბილი“ ჰანგი მსჭვალავს („რაა, მოვშორდე...“, „ნულა ვიხილავ...“). ეს სტროფი პირდაპირ გვამცნობს თავის თავთან და, ამავდროულად, მოძმესთან გამართულ დიალოგს. კატეგორიული ტონი აქაც არ ჩანს (ძახილის ნიშანიც არ იხილვება).

„მერანში“ სიხარულია თავგანწირვისა, რაზეც მეტყველებს ლექსის პათოსის გამომხატველი ცალკეული ფრაზები და ლექსიკური ერთეულები; ნაწილაკები – „რაა“, „ნულა“ – მოწმობს, რომ თავგანწირულ მხედარს თითქმის (აქ ჯერ კატეგორიული ტონი არ ვლინდება. „რაა მოვშორდე“ – აქ „რაა“ ხომ პირდაპირ ამას ამბობს: „მერე და რა“ ან „რა მოხდა, რომ“) გადალახული და დაწყვეტილი აქვს მინიერ სიყვარულთან მიჯაჭვულობის განცდები, თანდათანობით (აქ ფიქრში დაშვება-ვარაუდი ხშიანობს და არა გადაწყვეტილება) მალდება ამქვეყნიურ დამბორკავ ტრფობაზე, მამულთან, სწორ-მეგობრებთან, მშობლებთან და სატრფოსთან რომ აკავშირებს. აქვე ვლინდება, რომ იგი გადის მშობლიური დრო-სივრცის ფარგლებიდან და უცხო, უცნობ მხარეს მიაშურებს. „სად დამილამდეს, იქ გამითენდეს, იქ იყოს ჩემი მიწა სამშობლო“ – ამ ფრაზაში შემოსაზღვრულია მისი მომავალი (სავარაუდო) ახალი დრო-სივრცე („სად“ – „იქ“, „დამილამდეს“ – „გამითენდეს“), ხოლო შინა-არსით იგი ბიბლიურ ცნობიერებას ეხმიანება.

„აღბათ ბიბლია არის ერთადერთი წიგნი ძველ სამყაროში, სადაც გაცნობიერებულია „სამშობლოს“ იდეა. „სამშობლო“ – მშობელთა ქვეყანა, შობის ადგილი, მამის სახლი, „მამული“ – გარკვეული ცნებებია ძველ აღთქმაში, და რაც განსაკუთრებულია, გვხვდება იმ ადგილას, სადაც ადამიანს ევალება მიატოვოს ის... აბრაამის ისტორიიდან ირკვევა, რომ სამშობლო ინყება არა მაშინ, როცა ადამიანი იბადება, არამედ როცა კვდება... სამშობლოს განცდა საფლავით ინყება“ (კიკნაძე 1989: 28). ამისდა კვალობაზე, „მერანის“ მხედრისათვის სამშობლო იქნება

იქ, სადაც დაიმარხება; მთავარია, მიზანს მიაღწიოს, აღასრულოს საკუთარი მისია, დაიწყოს ახალი სიცოცხლე.

ლექსის მომდევნო ტაეპიდან ჩანს, რომ ლირიკული გმირი თავის გულისნადებს მხოლოდ „ვარსკვლავთა თანამავალთა“ ამცნობს. აქ, უპირველეს ყოვლისა, გვახსენდება ავთანდილის გალობა შვიდთა მნათობთადმი. აღნიშნულის შესატყვისად, შესაძლებელია, ვარსკვლავიანი ზეცა მხედრის სულიერ სამყაროდ დავსახოთ, ვარსკვლავები – სულის წახნაგებად (რ. სირაძე), რაც „ზენაართ სამყოფის“ ადამიანურში ხილვას მოასწავებს. შესაძლებელია, იგი მიწიერების ზეციურობისკენ, სულის აღმაფრენისკენ სწრაფვაც ვავიზროთ (ვფიქრობთ, ამას გალაკტიონის „მე და ლამეც“ მიემართება).

„მერანის“ ეს ტაეპი რემინისცირდება ძველი აღთქმის კიდევ ერთ ეპიზოდთან, კერძოდ, როდესაც აბრაამს ჰქონდა ხილვა და სიტყვის გამოცხადება – „კარვიდან გამოსულმა დაინახა ცაში ვარსკვლავები და ჩაესმა ხმაც, რომელიც ეუბნებოდა, რომ მისი ნიალიდან ურიცხვი ხალხი გამოვიდოდა. ან შეიძლება სწორედ ამ ხმამ გამოიყვანა კარვიდან და ვარსკვლავებისკენ აახედა. მაშინ მან დაინახა ის, რასაც კარავში ანუ თავის თავში ჯერ ვერ იხილავდა, არამედ უნდა ერწმუნა (ვარსკვლავებით სავსე ცის ანალოგია არწმუნებდა) – ეს იყო საკუთარი ნიალი, რომელიც მომავლით იყო სავსე...“ (კიკნაძე 1979: 29-30). აღნიშნულთან მიმართებით, შესაძლებელია ფიქრი იმისა, რომ „მერანის“ თავგანწირული მხედარი „თანამავალ“ ვარსკვლავებში მისგან „თელილი“ გზის საზრისსა და მიზანს – მომავლის ნიაღს ხედავდეს („რომ ჩემს შემდგომად...“).

„მერანის“ მომდევნო სტროფში მიწიერ სიყვარულთან განშორების ტკივილი მოისმის – „კვნესა გულისა“, რომელიც „ტრფობის ნაშთია“. ამ სიტყვებიდან ჩანს, რომ მხედარი შეელია მიწიერ სიყვარულს, მისი მხოლოდ „ნაშთი“ შემორჩა, რომელსაც მიწაზე ტოვებს, „ზღვის ღელვას“, სიყვარულის აბოზოქრებულ სტიქიას (მინას მიწისას) „აძლევს“, რათა სულის „მშვენიერს“ ლტოლვას მისცეს სრული თავისუფლება; გული ნების არჩევანს უთმობს ასპარეზს. ამგვარ სწრაფვას სასოება მიუძღვის, რომელიც „შავად მღელვარ ფიქრს“ უკვალოდ გააქრობს („ნიაღს მიეც“). ლირიკულმა გმირმა თითქოს მოიხილა შინაგანი სამყარო, შეეხო უმტკივნეულეს სიმებს, თავი გაიმხნევა და უკომპრომისო გადანყვეტილება მიიღო – „ნუ დავიმარხო...“ (აქ ნაწილაკი „რაა“ შეცვალა „ნუ“-მ). და მართლაც, ლექსის მომდევნო სტროფი გააცხადებს, რომ მხედარი ახოვანქმნილია, ყოველგვარ პირადულზე ამაღლებული, რასაც მოწმობს კვლავაც მამულთან, წინაპრებთან და სატრფოსთან (უკვე ცივი გონებით და კატეგორიული ტონით) გამოთხოვება.

კ. იასპერსის თქმით (იასპერსი 1994), ჩვენი არსებობის უმთავრესი პარადოქსი ისაა, რომ სამყაროზე ამაღლება მხოლოდ მაშინ შეგვიძლია, როცა ვცხოვრობთ სამყაროში. „აქ იგულისხმება სულიერი მხედრობა, ბრძოლა ბუნებრივის დასაძლევად, ერთადერთი რამ, რაც დავადაგამს გვირგვინს სრულყოფილი პიროვნებისა. ეს გვირგვინი ღვთის ხატის გაბრწყინებაა კაცში“ (ფარულავა 2002: 45).

ლირიკული გმირის წარმოსახვაში იხატება მისი სიკვდილის შემდგომი ბედიც – შავი ყორანი (შავი ბედის მეგზური) სადღაც („მდელოთა შორის ტიალის მინდვის“) გაუთხრის საფლავს (გამიზნულადაა მოხმობილი „ტიალი“; „ოხერ-ტიალი“ სანუთროს მიემართება). მხედრის უკომპრომისობით განზილებული შავი ბედის ქარიშხლის ზარი-ღრიალი ავბედიობის დამარცხებისგან გადმოღვრილ გოდებად და მწუხარებად აღიქმება. ბედს მხოლოდ ძვალნი დარჩება შურის საძიებლად და აღასრულებს ღვთის ნებას – მიწიერი მიწად იქცევა.

აქ გვახსენდება წამების გზას დამდგარი აბო თბილელის შესახებ თქმული – „ხოლო იგი მივიდოდა, ვითარცა ვინ მოგზაურ ექმნის მკუდარსა, ეგრე ჰხედვიდა თჳსსა მას გუამსა. და სულითა თჳსითა მოგზაურ ქმნული თჳთ იტყოდა ფსალმუნსა ამას და მეთრვაამეტსა“ (საბანისძე 1963: 70).

ნ. ბარათაშვილიც, მონამის მსგავსად, თვალნათლივ წარმოსახავს თავისი სიკვდილის ერთობ შთამბეჭდავ სურათს, ზემოდან რომ დასცქერის. და „ახოვან ქმნილი“ ჭაბუკი მხედრული შემართებით შეჭურვილი ეკვეთება დროსა და სივრცეს. მან კარგად იცის, რომ ეს ერთადერთი ჭეშმარიტი გზაა, რომელიც თანამოქმედება უნდა ირჩიონ და „ჩვეულებისაებრ მამულისა სღვის გზად“ დასახონ. ყოველგვარ მიწიერზე ამაღლებულობა, „დაუინტერესებელი კმაყოფილებით“ (კანტი) აღვსება კანცელარიის კედლებს შორის ფიზიკურად მყოფ „ტყვეს“ ახალი სულიერი რეალობის – თავისუფლების „ტყვისა“ და „მონის“ – შემოქმედად აქცევს. სწორედ აქ იხილვება მერანიც, მერნის ფრენაც და მხედარიც, „ტყვე, საკნით ნააზატები“.

ლირიკული გმირის წარმოსახვაში მისი სიკვდილით შეჭირვებული სატრფო და მოყვანნი იხილვებიან; სატრფოს ცრემლს „ციური ცვარი“, „ნათესავთ გლოვას“ კი „მყივარ“ სვავთა ტირილი შეცვლის, მიწიერი სიყვარულის ცრემლთა სანაცვლოდ ზეციური მადლი ეპკურება. საგულისხმოა ისიც, რომ მიწიერი სავსებით შესატყვისი ლექსიკით წარმოდგება – „ნათესავთ გლოვა“ და „მივალალებენ სვავნი მყივარნი“. აღსანიშნია, რომ ლირიკული გმირის ცხედრის დამარხვის სცენა ერთობ უარყოფითი, შემზარავი ლექსიკითაა („შავი ყორანი“, „გამითხრის“, „ტიალის“, „ზარით“, „ღრიალით“ და ა. შ.) აღწერილი, რაც, შესაძლოა

(ზემოაღნიშნულთან ერთად), ხორციელების ქვედამზიდველ სიმძიმეს უკავშირდებოდეს და მისადმი მხედრის დამოკიდებულებასაც მიანიშნებდეს (ხორციელების დამცრობა-დამდაბლებას). აღნიშნულ სტროფს განასრულებს „ბედის სამძღვრის“ გადამლახავი სულის მიმართ მხედრის უმნიშვნელოვანესი სათქმელი, ნაჭედი სიტყვა – „თუ აქამომდე არ ემონა მას, არც ან ემონოს შენი მხედარი!“ (ბარათაშვილი 1976: 53). აქ იკვეთება, რომ სანუკვარი მიზნისკენ სწრაფვისას ლირიკული გმირი „არ დაემონა“ გულისთქმას, რომელიც ამაოდ ილტვის ხოლმე „ზენაართ სამყოფისაკენ“; გადახდილი ბრძოლის შემდგომ კი გამოხურვებული სული აღარ თმობს ასპარეზს. სიკვდილის შიში დაძლეულია – „დაე მოვჰკვდე...“. „უპატრონოდ“ და „მისგან ოხერი“ – ეს სიტყვები საცნაურს ხდის, რომ ობოლი სული ამ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაშია ჩაბმული, რომ მხედარი ყოველივე მიწიერისგან განძარცვული შიშველი სულით უშიშრად დგას „ოხერი“ ბედის წინაშე. მას მახვილივით მჭრელი ბედის კლანჭები აღარ აშინებს, რამეთუ, როგორც გრიგოლ ხანძთელი „ჯუარისა მოქაღულისა“ წმ. გიორგისა და მოწამეთა შესახებ ამბობს – „კორცნი მახკლითა დაიჭრებოდეს, ხოლო სარწმუნოებაა არა განიკუეთებოდა“ (გიორგი მერჩულე 1963: 261). წმინდა გიორგის მობაძავი მხედარი ცხოველი სულით ბედის მოსისხლე მტერია, ბედის რწმენით დამმარცხებელი. და კვლავაც შეძახილი – „გასწი, მერანო...“, რამეთუ სულის სრბოლა უსასრულოდ გრძელდება და ამქვეყნად „შავად მღელვარი“ ფიქრი მუდამ მისი თანამდეგია (საგულისხმოა, რომ სტროფში ძახილის ნიშანი სამ ტაეპშია დასმული, რაც მხედრის ურყევობას კიდევ ერთხელ ამოწმებს).

მომდევნო სტროფის მიხედვით, ლირიკული გმირის სიტყვები გვამცნობს შემდეგს – მართალია, რწმენით აღვსილი მხედარი საკუთარ თავს ხორციელად უკვდება, მაგრამ თავგანწირულის „სულის კუეთება“ („კუეთება“ აფიქსირებს არსებითს – მხედრის სულში გამართულ რკენას) უკვალოდ არ იკარგება. მისი მარტოსულობით აღბეჭდილი ძნელი, მაგრამ სულის მამზევებელი გზა მოძმით სავალს გაუადვილდება – „და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!“ (ბარათაშვილი 1976: 53). აღნიშნული გააცხადებს აზრს, რომ ამ სანუთროში ყველას სდევს მეტ-ნაკლებად „შავი ბედი“, ასეთია წუთისოფელი; რომ ღვთის ხატობის დაჩენა ნების თავისუფლების ძალით ხდება, რომ მისი სული მერანია, რომ ყველას თავისი „ჰუნე“ ჰყავს (ერთი არსისა და სიმბოლურად – მსგავსი: მერანი//ჰუნე), რომ ჟამიერი უნდა იძლიოს მარადიულით („ზეციით მონაბერი“ სულით), ჟამიერშივე გამობრწყინდეს უსასრულო და უბოლო.

მხედარმა თავისი დანიშნულება აღასრულა. მარტოობის ძღვევის მოსწრაფეთ და ამ გზით ყოველგვარ მიწიერზე ამაღლების მოსურ-

ნეთ ბრძოლა უნდა გადაიხადონ, რომელიც ტანჯვა-ტკივილს უკავშირდება, მაგრამ უფლის „ნელსაცხებელთა სურნელებისკენ“ სწრაფვა საღბუნად ედება ამგვარ ტანჯვა-წამებას, „რამეთუ ყოველი რომელი ითხოვდეს, მოილოს. და რომელი ეძიებდეს, პოვოს და რომელი ირეკდეს, განელოს“ (მათ. 7, 8). „მერანი“ სულში გამართულ ბრძოლის ველზე გამოსული და ველად გაჭრილი მხედრის სიმღერაა. „მერანს“ სულივით უსასრულო დასასრული აქვს.

დასასრულ, კიდევ ერთი საკითხი. ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების განხილვისას ილიას „ფიქრით“, „მერანი“ წინასიტყვაობაა „სულო ბოროტოსი“ არა მარტო იმიტო, რომ წინ არის დაწერილი, არამედ შინაარსითა“ (ჭავჭავაძე 1984: 665). გრ.კიკნაძე (კიკნაძე 1956) გამოთქვამს შეხედულებას, რომ სევდის განწყობა შესაძლებელია, ერთიანად წარმოდგეს სამი ლექსით – „სული ობოლი“, „სულო ბოროტო“ და „ვპოვე ტაძარი“. რ. სირაძის აზრით კი – „ნ. ბარათაშვილისათვის თვით თბილისი სიმბოლოა მაკროსამყაროსი. იგი სამ სიმბოლოშია განსახოვნებული, ესენია – ყაბახი, მტკვარი და მთანმინდა. ყაბახი – სიცოცხლით ტკბობის სიმბოლოა... მტკვარი სიმბოლოა ცხოვრების წარმავლობისა... მთანმინდა – სიმბოლოა სულიერი ამაღლებულობისა“ (სირაძე 1987: 221-222).

ვფიქრობთ, ნ. ბარათაშვილის პოეზია, შესაძლოა, სამმა ლექსმა – „სული ობოლი“, „მერანი“ და „სულო ბოროტო“ – განასახოვნოს. პოეტის შემოქმედებაში სული და ხორცი, მინა და ზეცა, რეალური და იდეალური, დრო და უდროობა, ყოფიერების საზრისი (პასუხისმგებლობა და მოვალეობა) და უნაყოფობა (ცოცხალმკვდრად ყოფნა), სამყარო და პიროვნება, სულით ობლობა და მშვენიერ სულთა კავშირი, ძირითადად, ზემოაღნიშნულ ლექსთა შინა-არსში სულიერი სფეროს სამი ვითარების – სულით ობლობის, სულის სწრაფვისა და სულის ბრძოლის – წარმომარჩენელია.

### **დამოწმებანი:**

**ბარათაშვილი 1945:** ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი*, თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1945.

**ბარათაშვილი 1976:** *ლექსნი თქმულნი თ.ნ. ბარათაშვილისაგან*, თბილისი: გამომც. „ნაკადული“, 1976.

**ბასილი დიდი 1948:** ბასილი დიდი, *ექუსთა დღეთაჲ*, თბილისი: 1948.

**ბერდიაევი 1936:** ბერდიაევი ნ. *ადამიანის პრობლემები*, ჟურნ. „Путь“, 1936, 150 (რუსულ ენაზე).

**ბუბერი 1979:** ბუბერი მ. *რჩეული თხზულებები*, იერუსალიმი, 1979 (რუსულ ენაზე).

**გიორგი მერჩულე 1963:** გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება, წიგნში – ძეგლები, I, ილ. აბულაძის რედ., თბილისი: საქ.სსრ მეცნ. აკადემიის გამომცემლობა, 1963

**იასპერსი 1994:** იასპერსი კ. ისტორიის საზრისი და დანიშნულება, მოსკოვი: 1994 (რუსულ ენაზე).

**იოანე საბანისძე 1963:** წამება ჰაბობასი, ძეგლები, I, ილ. აბულაძის რედ., თბილისი: საქ.სსრ მეცნ. აკადემიის გამომცემლობა, 1963.

**კვაჭანტირაძე 2006:** კვაჭანტირაძე მ. „მერანი“. სივრცის სემანტიკა, კრებ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი, თბილისი: 2006.

**კიკნაძე 1956:** კიკნაძე გრ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი, წიგნში – გრ. კიკნაძე, ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1956, თბილისი: სტალინის სახ. თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომც., გვ. 167-198.

**კიკნაძე 1989:** კიკნაძე ზ. საუბრები ბიბლიაზე, თბილისი: გამომცემლობა „ათინათი“, 1989.

**კიკნაძე 2006:** კიკნაძე ზ. „მერანის“ გენეალოგია, ძიებანი, 2006, XXVII, გვ. 80-91.

**ლოსკი 1972:** ლოსკი ვ. აღმოსავლეთის ეკლესიის მისტიკური ღვთისმეტყველების ნარკვევი და დოგმატიკური ღვთისმეტყველება, კრებ. დოგმატიკური ღვთისმეტყველება, კიევი, 1994 (რუსულ ენაზე).

**ლოსკი 1973:** ლოსკი ვ. სახის ღვთისმეტყველება, საღვთისმეტყველო შრომები, XIV, მოსკოვი, 1973 (რუსულ ენაზე).

**რუსთაველი 1966:** რუსთაველი შოთა, ვეფხისტყაოსანი, ა. შანიძისა ა. ბარამიძის რედ., თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1966.

**სირაძე 1987:** სირაძე რ. ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები, თბილისი: გამომც. „განათლება“, 1987.

**ტრუბეცკოი 1994:** ტრუბეცკოი ე. სიცოცხლის საზრისი, კრებ. „სიცოცხლის საზრისი“, მოსკოვი: 1994 (რუსულ ენაზე)

**უზნაზე 1922:** უზნაძე დ. ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების განვითარება, წიგნში – ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ლექსები, ბედი ქართლისა, წერილები, ს. ფირცხალავას რედ., ტფილისი 1922.

**ფარულავა 2002:** ფარულავა გ. ადამიანი – ხატი და მსგავსი ღვთისა, საგურამო, № 3, 2002.

**ჭავჭავაძე 1984:** ჭავჭავაძე ი. თხზულებანი, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1984.



**NANA GUNTSADZE**

*Georgia, Tbilisi*

*Iv. Javakhishvili Tbilisi State University*

## **Nikoloz Baratashvili – Way to the Universal Poetry: French Romanticism and Baratashvili**

Founder of the new Georgian poetry, N. Baratashvili has brought European ideas into Georgian poetry. To understand Baratashvili's poetry, one should be aware in the worldview-esthetic problems of the European romanticism. Therefore, I found reasonable to present some aspects of French romanticism and link Baratashvili's lyrics with this context.

The 19th century became the epoch of romanticism and Napoleon's epopee has contributed greatly to this..

The Napoleon's myth reflects the spirit of that epoch; thus, according to the dialectic process, Napoleon's myth stimulates formation of the romantic spirit.

**Key words:** Myth, Awareness, Christianity, Eternity, time, Exaltation, Transposition.

### **ნანა გუნცაძე**

*საქართველო, თბილისი*

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი*

## **ნიკოლოზ ბარათაშვილი – გზა უნივერსალური პოეზიისაკენ: ფრანგული რომანტიზმი და ბარათაშვილი**

ახალი ქართული პოეზიის ფუძემდებელმა ნ. ბარათაშვილმა ქართულ პოეზიაში პირველმა შემოიტანა ევროპული იდეები და „ჩვენს პოეზიას მოველინა როგორც პოეტური მეტყველების განმაახლებელი, ახალი გზის გამკაფავი“ (ბარათაშვილი 1968ა: 69), როგორც ნამდვილი მოდერნული პოეტი.

მართალია ფრანგულმა რომანტიზმმა განიცადა გერმანულის გავლენა: მაგ. შატობრიანმა თავისი „ქრისტიანიზმის გენია“ დაწერა ნოვალისის „ევროპა ანუ ქრისტიანიზმის“ გავლენით, მაგრამ იგივე შატობრიანმა ხაზი გაუსვა ფრანგული რომანტიზმის თავისებურებას.

„რენეს“ ავტორის თვალსაზრისით ამ საუკუნის ფრანგი ახალგაზრდობა, ებრძოდა შოკს, რომელსაც ის თვითმკვლევლობისკენ მიჰყავდა. რაც იქცა საუკუნის სენად. ეს თაობა, რომელიც საფრანგეთის რევოლუციის მოვლენების შემდეგ ისტორიის მოძრაობის მიღმა დარჩენილ არისტოკრატიასთან იყო იდენტიფიცირებული, ხასიათდებოდა რენეს სულიერი მდგომარეობით: მის დიდ მოთხოვნებს პასუხობდა სამყარო, სადაც არფერი არ შეესაბამება იმ ზე-არსებობის სურვილს, რომლისკენაც ადამიანი მიისწრაფვის; ნაპრალი, რომელიც გაჩნდა ინდივიდის მისწრაფვასა და საუკუნის მიერ შემოთავაზებულ რეალურ შესაძლებლობებს შორის, გამოვლინდა სევდაში.

ამრიგად, ყველაზე დიდი გარდაქმნა, რომელიც მოახდინა რომანტიზმმა მე-19-ე ს-ის ადამიანის ცნობიერებაში, ეხება მის დროში ცხოვრებას, ხანგრძლიობაში განლაგებას. რომანტიკოსი მოგონებაში და ოცნებაში ეძებს ხანგრძლიობის და სისავსის გრძნობას, რომელსაც მას რეალური ცხოვრება არ აძლევს. რომანტიზმის პერიოდში პირველად ისტორიაში მოხდა ის, რომ ახალი თაობა არ დაკმაყოფილდა, არაცნობიერად გადმოეცა ისტორიული მდგომარეობის სიახლე ღირებულებათა სიახლის სისტემით, არამედ მან ეს სიახლე თავად აქცია უპირველეს ფასეულობად და გადაწყვიტა შეგნებულად აესახა ქმნადობის პროცესში მყოფი სამყაროს მოძრაობა.

დროის შემეცნების ასეთი გარდაქმნა შეეხო ადამიანის შინაგან ცხოვრებასაც და მის მიერ ისტორიის ხედვასაც. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით ძლიერდება იმპერიის დაცემის შემდეგ, როდესაც თითქმის შეუძლებელი ხდება შინაგანი სიცარიელისაგან თავის დაღწევა.

რაკი 20-იანი წლების ფორმალისტურ რელიგიას არ ძალუძს ადამიანის სულს მიუჩინოს თავისი ადგილი ღვთაებრივი ჩანაფიქრის განხორციელებაში და დააკავშიროს ის დროის უკვდავ წყაროსთან, ასეთ პირობებში ძნელია დაკმაყოფილდეს ადამიანი იცხოვროს მხოლოდ ანმყოში და მხოლოდ ანმყოთი. სტენდალი აქედან გამონაკლისია. იგი ირწმუნება, რომ ცხოვრობს „დღიდან დღემდე“ და რომ აღწევს კიდევ ბედნიერების რამდენიმე წუთის ფლობას.

ამ ეპოქაში ამ მხრივ, ალბათ სტენდალი და მერიმე იყვნენ გამონაკლისები. რომანტიკოსებს მიაჩნიათ, რომ მომწყვდეული არიან ძალზე ვიწრო დროის საზღვრებს, წუთის მიღმა დროში ცხოვრების გარკვეული ფორმის, თუ მარადიულობის შეცნობის სურვილს შორის, რომელიც შეესაბამება იმ განუსაზღვრელ მოთხოვნას, რომელსაც ისინი თავის თავში გრძნობენ.

როგორ შევქმნათ ხანგრძლიობა, რომელიც პროპორციული იქნება აზროვნების და სურვილის განუსაზღვრელობის, კითხვობს რომან-

ტიკოსი; პირველ რიგში ექსტაზით, რომელიც სხვადასხვა გზით მიიღწევა (ბუნებასთან კონტაქტით, სიყვარულით). ამგვარი ექსტაზის მიღწევას რომანტიკოსები ცდილობენ გრძობადი ეგზალტაციის მდგომარეობიდან, რომელიც მათ აძლევდათ ანმყოსა და წარსულის მოგონებას შორის არსებული ინტერვალის გაქრობის ნუთიერ განცდას და ინტელექტუალური და ემოციური ძალების ერთ ხანგრძლიობად გაერთიანების საშუალებას; ასეთი ეგზალტაცია, მათი აზრით, სიყვარულში ხერხდება.: „სიყვარული არის ნათელი მომენტი, რომელიც თითქოს დროს იმორჩილებს” (Constant 1958: 125).

ეს არის მათთვის მარადიულობის ნუთიერი წვედომა, რაც შეესაბამება აზროვნების და სურვილის განუსაზღვრელობას.

ინტერვალის ამოვსება წარსულსა და ანმყოს შორის მიიღწევა სიყვარულით განცდილი ექსტაზით. როგორც ფრანგი რომანტიკოსებისთვის, ლამარტინისთვის, ვინისთვის, ასევე ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვისაც სიყვარული ტანჯვაა, ტკივილია, მას განშორების საფრთხე ემუქრება. პოეტის ამ პერიოდის ლექსები „სატრფოვ მახსოვს“, „ვპოვე ტაძარი“ სატრფოს განშორებით გამოწვეულ დიდ სულიერ დრამას გამოხატავს. „არ უკიჟინო, სატრფოო” ამ ლექსში ამაოების და წარმავალობისგან თავის დახსნის გზად ბარათაშვილის პოეზიაში სიყვარული ისახება.

სიყვარულით გამოწვეული განწყობილება ბარათაშვილის ამ ლექსში გადადის ყოვლისშემძლე და ყოვლისმომცველ სულიერ ენერგიაში, რაც პოეტს ესაჭიროება იმ სიცარიელის დაძლევაში, რაც წარსულის მოგონებებსა და ანმყოს შორის იქმნება.

სატრფოსთან სულიერ ერთობას, პოეტი ოცნებით ცისკენ, ამაღლებული სიყვარულით ეგზალტაციისკენ, ექსტატიური განცდისკენ მიჰყავს, რაც მას დროის უკვდავ წყაროსთან, მარადისობასთან ზიარების ნუთიერ ბედნიერებას განაცდევინებს.

ამ გამოსვლაში გადაწყვეტილ ძირითადი ადგილი დავუთმო ნაპოლეონის სახეს ფრანგულ ლიტერატურაში, კერძოდ ჰიუგოს ლირიკაში და ბარათაშვილის პოეტური შედეგის ამ კონტექსტში წარმოდგენას.

ამის მიზეზი არის ის, რომ თუ კი მე-19-ე საუკუნე რომანტიზმის ეპოქად იქცა, ამაში მნიშვნელოვანი წვლილი ნაპოლეონის ეპოპეას მიუძღვის. კონსულობის და იმპერიის პერიოდს გაცილებით უფრო დიდი რადიუსი ჰქონდა ვიდრე ამის წარმოდგენა შეიძლება. ამ წლებმა დასაბამი მისცა მითებს, რადგან ბევრი იყო გამონაგონი, რეალური ფაქტების დამახინჯებები, ინტერპრეტაციები.

იმპერიასთან დაკავშირებულ მითებში ჩანს კვალი, რომელიც ნაპოლეონის მმართველობამ დატოვა, როგორც ფრანგების, ასევე ზოგა-

დად ევროპელების მეხსიერებაში. თუკი ნაპლეონს სიკვდილის შემდეგ ჰქონდა დიდი წარმატება, საფრანგეთში, ეს მარტო იმიტომ არაა, რომ ის იყო რევოლუციის შვილი, არამედ იმიტომ, რომ ის იყო თანამედროვე (მოდერნული) ადამიანი, რაც ცხადად ჩანს მის სამოქალაქო კოდექსში. ფრანგებისათვის ის იყო ამავე დროს პიროვნება, რომელმაც მთელს ევროპაში ააფრიალა გამარჯვების სამფეროვანი ფრანგული დროშა. ფართო მასებში ნაპოლეონის შესახებ დარჩა მოგონება, როგორც სუვერენული მმართველისა, რომელიც ახლოს იყო ხალხთან, ამ ხალხის წრიდან იყო გამოსული და ამიტომ იცოდა, როგორ გამოეხატა ხალხისადმი სიყვარული. ნაპოლეონის პიროვნებამ შთააგონა ლეგენდა იმპერატორზე, რომელმაც გამოიწვია საყოველთაო აღფრთოვანება თავისი განსაცვიფრებელი ამაღლებით და მრავალმხრივი გენიით, რაც გამოიხატებოდა ომის, გონივრული პოლიტიკის და ადმინისტრაციული ხელოვნების ფლობის უნარში.

სწორედ ამ პერიოდში რომანტიკოსებს თავისი იდეები შემოაქვთ ხელოვნებაში; ლამარტინის „პირველი მედიტაციები“, რომელსაც მოჰყვა ჰიუგოს და ვინის კრებულები, თავდაყირა აყენებს პოეტის იმიჯს და მის როლს საზოგადოების წინაშე. ამიერიდან პოეტის მისიაა წინ წაუძღვეს ხალხს, იყოს მათი გიდი თავისუფლების იდეალისაკენ. ამ პოეტების ხმა ასიმილირდება ახალ წინასწარმეტყველთა ხმებთან, მოგვებთან, რომლებიც სიტყვების საშუალებით ბატონობენ სამყაროზე. რომანტიკულ პოეზიას ახასიათებს პოეტის “მე”-ს ყველგან მყოფობა. პოეტი ლაპარაკობს პირველ პირში, უზიარებს მკითხველს თავის ინტიმურ გრძნობებს, ჰყვება თავის სუბიექტურ თავგადასავალს. პოეზია იქცა მე-ს გამოხატვის ადგილად. ექსის ამ ახალი ფუნქციით პოეტი მკითხველთან სრულიად განსხვავებულ ურთიერთობას აყალიბებს. ეს ყველგანმყოფობა ხელს უწყობს რომანტიკულ პოეზიაში ლირიკული რეგისტრის შეტანას.

ამრიგად, პოეტი, რომელიც ლექსის სუბიექტი და ადრესატია, უარს ამბობს მსჯელობაზე, ესთეტიკურ თეორიებზე და გულწრფელ განცდებს უზიარებს მკითხველს.

დიდი რომანტიკოსებისათვის, საკუთარ თავზე საუბარი სამყაროზე საუბარს ნიშნავს.

ბარესისათვის ნაპოლეონის სახელს უკავშირდება მე-ს კულტით ეგზალტაცია და ენერჯის გაკვეთილი.

იმპერიის დაცემის შემდეგ ძალიან მალე, ნაპოლეონი მე-19-ე ს-ის პოეტების მუზად იქცა. იგი შთააგონებდა არამარტო ისეთ აღიარებულ პოეტებს, როგორცაა ლამარტინი, ჰიუგო, კინე, არამედ შედარებით მეორეხარისხოვან ავტორებსაც, ბერანჟეს და დებროს.

როგორც ცნობილია ბერანჟე ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც შექმნა ნაპოლეონის მითი. პოეტმა იმპერატორის სახე წარმოადგინა ისეთი, როგორსაც ხედავდნენ რესტავრაციის პერიოდში ჯარისკაცები და ზოგადად ხალხი. ამიტომ მისი მოდიდან გადასული სიმღერები რჩება, როგორც ძვირფასი დოკუმენტი ისტორიკოსებისთვის.

ბერანჟესგან განსხვავებით შატობრიანი საზეიმო და წინასწარმეტყველური სიტყვით მიესალმა ცოცხალ ნაპოლეონს, რაც გამოხატა „ატალას“ წინასიტყვაობაში. „საიქიოს მიღმა მემუარებში“, ავტორი, რომელიც რამდენიმე თავს უძღვნის ნაპოლეონს, ხან თითქმის აღმერთებს მას, ხან კი ეკამათება და ბრალსაც დებს.

„ბონაპარტე იყო პოეტი მოქმედებაში, ომში ნამდვილი გენიოსი, ნიჭიერი მმართველი, გონიერი კანონმდებელი. თუმცა, ჭეშმარიტი ფილოსოფია არ აპატიებს იმას, რომ მან ჩამოაყალიბა პასიური, მორჩილი საზოგადოება, რომ კაცობრიობას უბიძგა მორალური დეგრადაციისკენ... ჩვენი დღევანდელი დაცემა ნაპოლეონისეული მონობის შედეგია“ – წერს „საიქიოს მემუარების“ ავტორი. თუმცა იქვე დასძენს: მსოფლიო ეკუთვნის ბონაპარტს. (Chateaubriand 1999: 128) რისი დაპყრობაც მან სიცოცხლეში ვერ შეძლო, მისმა ხსოვნამ სიკვდილის შემდეგ მოახერხა.

სტენდალმა თავისი პირველი წიგნი მიუძღვნა მის უდიდებულსობას, ნაპოლეონ დიდს, წმ. ელენეს კუნძულის პატიმარს და თავისი ეპიტაფია დაწერა ასე: „აქ განისვენებს ანრი ბეილი; იგი ცხოვრობდა წერდა, უყვარდა...ის პატივს სცემდა ერთადერთ პიროვნებას, ნაპოლეონს“ (Brunel 1979: 468).

სტენდალი მუშაობდა ნაპოლეონის ისტორიაზე, რომელიც 6 ტომად ჰქონდა ჩაფიქრებული, თუმცა, გარდაცვალების შემდეგ ერთი დაუსრულებელი ტომი დარჩა.

თავდაპირველად ნაპოლეონის მითის ისტორიული და პოლიტიკური თავისებურება ნაპოლეონის შესახებ არსებულ პროპაგანდას უკავშირდებოდა. ამით ის განსხვავდება როგორც ანტიკურობის დიდი მითებისაგან, რომელთა გენეზისი ნაკლებადაა ცნობილი, ასევე ლიტერატურული მითებისაგან. დონ-ჟუანის და ფაუსტისაგან განსხვავებით, ნაპოლეონის პერსონაჟი წინ უსწრებს მის პოეტურ ინკარნაციას. ამ შემთხვევაში უთუოდ, პოეზიის საშუალებით მითის აღდგენასთან გვაქვს საქმე.

ნაპოლეონის შესახებ არსებულ ბიბლიოგრაფიაში მოიპოვება დიდი რაოდენობის ნამუშევრები, რომელთა უმრავლესობა ეხება ნაპოლეონის მითთან მწერლების დამოკიდებულებას; ისინი, უფრო მეტად 1830 წ-ის შემდგომ პერიოდს უკავშირდება; ასეთია მაგ. მორის დეკოტის

ნიგნი, რომელიც ეხება ნაპოლეონის ისტორიული პერსონაჟის შესაბამისობას, დიდი ფრანგი მწერლების მიერ შექმნილ სახესთან.

პიერ ალბუის, რემონ ტრუსონის და პიერ ბრიუნელის მითების კვლევების ტრადიციიდან გამომდინარე, ნაპოლეონის ლიტერატურულ მითთან დაკავშირებით, პირველ რიგში სასურველია განისაზღვროს მიდგომები და ის სიმბოლური ღირებულებები (იქნება ეს პოლიტიკური ხასიათის, საკრალური, თუ იდეოლოგიური), რომლებიც შეიძლება მიუყუენოთ ნაპოლეონის მითს. რით განსხვავდება პოეზიაში გადამუშავებული ლიტერატურული მითი, ისტორიული და პოპულარული მითისაგან, რომლიდანაც ის (ლიტერატურული მითი) წარმოიშვა? რა ადგილი უკავია მას დროის წარმოსახვაში? და ა. შ.

პოლიტიკური რყევები გავლენას ახდენენ ე. წ. ნაპოლეონური პოეზიის ფორმაზე; რაც უფრო ძლიერია მითის პოლიტიკური განზომილება, მით უფრო ნაკლებადაა დამუშავებული ამ პოეზიის ფორმა და პირიქით, რაც უფრო პატარავდება ეს განზომილება, მით უფრო მეტ პროგრესირებას განიცდის მითის ესთეტიზაცია.

ნაპოლეონის სახის შექმნაზე რომანტიზმმა მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია, თავის მხრივ ნაპოლეონის მითი ასახავს იმ ეპოქის სულისკვეთებას; ამგვარად დიალექტიკური პროცესის შესაბამისად ნაპოლეონის მითი ხელს უწყობს რომანტიკული სულისკვეთების ჩამოყალიბებას, ანუ მე-19-ე ს-ის პირველი ნახევრის პოეტების საერთო „მენტალური სივრცის“ შექმნას. ნაპოლეონის ლიტერატურული მითის დამოკიდებულება ისტორიასთან, ინდივიდის ცნების წარმოქმნა, და ბოლოს პოეტიკა იძლევა იმ უმთავრესი კავშირის დადგენის საშუალებას, რომელიც აერთიანებს ნაპოლეონის ლიტერატურულ მითს, რომანტიზმთან. ნაპოლეონის მითთან დაკავშირებულ ამ მენტალური სივრცის ნაწილად უნდა მივიჩნიოთ როგორც ვიქტორ ჰიუგო თავისი ნაპოლეონური ლირიკული შედეგებით, ასევე გენიალური ქართველი ლირიკოსი ნ. ბარათაშვილი თავისი საპროგრამო ლექსით: „ნაპოლეონ“.

თავიდანვე პირველივე მონარქისტულ ოდებში, ჰიუგოს მხრიდან, გენიოსის ესთეტიკური არჩევანი, და ის აღფრთოვანება, რომელსაც იჩენდა პოეტი ზოგიერთი დიდი ისტორიული პიროვნების მიმართ, აიძულებდა პოეტს თავისი პოლიტიკური შეხედულების მიუხედავად, ნაპოლეონით გატაცებას. ეს ჩანს 1829 წ-ს გამოქვეყნებული კრებულში, *Orientales*:

Tu domines notre âge ; ange ou démon, qu'importe!  
Ton aigle dans son vol, haletants, nous emporte.  
L'œil même qui te fuit te retrouve partout.

Toujours dans nos tableaux tujettes ta grande ombre ;  
Toujours Napoléon, éblouissant et sombre,  
Sur le seuil du siècle est debout. (Hugo 1968a: 535)

მოდერნული ლეგენდის გმირი, ნაპოლეონი, ჰიუგოსთვის ერთი-დამავე დროს გენიოსიცაა და გმირიც; გონების და მკლავის ადამიანი.

ნაპოლეონი ჰიუგოსათვის იყო განსაკუთრებული პიროვნება, რომელიც კლასიკური მონარქისაგან რადიკალურად განსხვავდებოდა. ჰიუგოს პიესებში მეფეები სუსტი და მკრთალი არიან, ნაპოლეონი კი მას ნიბლავდა თავისი ძლიერი, ინდივიდუალური ისტორიული და პოლიტიკური ქმედებებით. ნაპოლეონის მითის ერთ-ერთი კომპონენტი ჰიუგოსათვის, ისევე, როგორც რომანტიკოსთა უმეტესი ნაწილისათვის, იყო მისი, როგორც მმართველის (ადმინისტრატორის) გენია. ნაპოლეონის მითის მიხედვით მოხდა სახელმწიფოს გაქრობა და გენიალური პიროვნების მიერ მისი (სახელმწიფოს) შთანთქმა.

ამიტომ ჰიუგოა რასოდეს არ ნიღბავს ნაპოლეონის უზურპატორობას, რადგან მას მიაჩნია, რომ სწორედ ეს უდევს საფუძვლად ნაპოლეონის დიდებას; მას მიაჩნია, რომ, დიდი ადამიანი, ასე თუ ისე, აუცილებლად ახდენს ხელისუფლების უზურპაციას.

ჰიუგო, ასეთი ანალიზის შემდეგ აკეთებს შემდეგ დასკვნას: კარგია, როცა მეფედ გყავს „მკლავის მეფე“ ანუ მხედარი; ამასთანავე იგი ამართლებს უზურპაციას გენიალური მმართველის მხრიდან.

„რა კარგია, დედამინაზე სირბილი...“ ამბობს ჰიუგო ეს არის ის, რის გამოც განადიდებს პოეტი იმპერატორ ნაპოლეონს. ჰიუგოსათვის ნაპოლეონი არის ადამიანი-სამყარო ჰიუგოს ნაპოლეონი არ არის ერთ განსაზღვრულ ადგილზე მყოფი პიროვნება, არამედ ის ვინც თავისი კვალით და თავისი აჩრდილით ავსებს მთელ სივრცეს. ნაპოლეონის ყველგანმყოფობით აღელვებული პოეტი წამოიძახებს:

Toujours lui ! lui partout ! – ou brûlante ou glacée  
Son image sans cesse ébranle ma pensée.

(...)

A Rome, où du Sénat hérite le conclave,  
A l'Elbe, aux monts blanchis de neige ou noirs de lave,  
Au menaçant Kremlin, à l'Alhambriant,  
Il est partout. (Hugo 1968b: 533)

ჰიუგოს აზრით, ნაპოლეონის ეპოპეა ეკუთვნის მთელი ევროპის ისტორიას. ევროპის ისტორიას კი არა, სინამდვილეში მსოფლიოს ისტორიას, რადგან, ეგვიპტის კამპანია როგორც ჰიუგოსთვის ისე ყველა

რომანტიკოსისათვის ესაა მომენტი, როდესაც სამხედრო ისტორია გადადის უნივერსალურ ლეგენდაში. აღმოსავლეთში და აღმოსავლეთით, ძველი იმპერიების და სიმბოლოების მიწაზე, აღწევს ბონაპარტე სწორედ მზის ბრწყინვალეობას:

(...) Au Nil je le retrouve encore.

L'Égypte resplendit des feux de son aurore ;

Son astre impérial se lève à l'orient. (Hugo 1968c: 12)

ვინ არის ნაპოლეონი, დიდი არქიტექტორი თუ მოხეტიალე მებრძოლი ჯარისკაცი? „Je me rappelle avoir vu à Burgos en 1811 nos soldats se faire une cible du tombeau du Cid” (Hugo 1968d: 12).

ჰიუგოს აზრით, ნაპოლეონი დიდია იმიტომ, რომ ის მუშაობდა მსოფლიოს და პირველ რიგში ევროპის გასაერთიანებლად. როგორი იყო ეს ნამონწყება? აქ ორი სახე ეჯახება ერთმანეთს: პირველი არის ის, ვინც იმპერიულ ავანტიურას აქცევს შეგნებულ პროექტად, გენიალურად, რაციონალურად, ნაადრევად, რომელსაც ის ჯიუტად მიჰყვება.

მაგრამ ჰიუგოსთვის, ნაპოლეონის, როგორც ევროპის დიდი არქიტექტორის სახე არ არის, ნაპოლეონის ეპიკურ გმირად და ლეგენდარულ პიროვნებად ქცევის ერთადერთი სახე. მის პოეზიაში გმირის ამადლებული სიდიადე უფრო მეტად მოხეტიალე მებრძოლის, მხედრის სახეს უკავშირდება, რომელიც არასოდეს არ ჩერდება და დადგენილი მარშრუტის და გეგმის გარეშე, წარმოუდგენელი სისწრაფით ჰკვეთს დიდ სივრცეებს. ეს მისი მეორე სახეა.

ფაქტობრივად მხედრის მოძრაობა ამ პერიოდის ჰიუგოს პოეზიის ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ ეპიკურ მოტივს წარმოადგენს. მოძრაობა, რომელიც ხასიათდება სიჩქარით, რაც მის ლექსებში, ნაპოლეონთან დაკავშირებით, ზმნების: „სირბილის” და „ფრენის (მიფრინავს)” ხშირი განმეორებით ვლინდება. რბოლის სისწრაფე უკავშირდება უწყვეტობას. „ნაპოლეონი” ის არწივია, რომლის ფრენა გრძელდება 12 წელი, კაიროდან, ვოლგამდე, რასაც ახლავს სივრცობრივი მოძრაობა და ამასთან ერთად სხვადასხვა სახის ტოპონიმების (მთების, მდინარეების, დედაქალაქების ბრძოლის ველის) სიმრავლით გამოწვეული ბუნდოვანება.

უნდა ითქვას, რომ ნაპოლეონის ეს სახე მის ირგვლივ მსოფლიოს ისე როდი აერთიანებს, როგორც პირველი:

თუმცა, ნაპოლეონის მხედრად წარმოდგენა მნიშვნელოვანია, რადგან ამაშია ის წარმოსახვითი და სიმბოლური მნიშვნელობა, რომლებმაც განსაკუთრებული სიცოცხლისუნარიანობა შესძინა ნაპოლეონ-



ნის ლეგენდას. და ეს ალბათ იმიტომ, რომ ნაპოლეონის პერსონაჟის ისტორიულმა და პარაისტორიულმა ასპექტმა იგი აქცია მითოლოგიური მეომრის მოდერნულ განსახიერებად, რომელსაც მეტ-ნაკლებად დეფორმირებული სახით ვხდებით ინდო-ევროპულ კულტურულ სივრცეში, რაც ჩანს ჟორჟ დიუმევილის უკვე კლასიკურად ქცულ კვლევებში. ამდენად, ნაპოლეონის ამ ორი სახის წარმოჩენა აძლევს ჰიუგოს დროის შეზღუდულობის და იმ საზღვრების გადალახვის იმედს, რომელშიცაა ის მოქცეული და რომელსაც ის ისევე, როგორც ყველა რომანტიკოსი ასე მწვავედ განიცდის.

ნაპოლეონის ეპოქის რომანტიკულ პოეზიას ფორმის ორიგინალობა ნაკლებად ახასიათებს; იგი ძირითადად თემების სიახლით გამოირჩევა და ყოველგვარ სულიერ მდგომარეობაზე საუბრობს. ლირიკოსი პოეტი სისტემატურად მიმართავს სუბიექტურ „მე“-ს და საკუთარი „მე“-თი ეგზალტაციას, ნაპოლეონის მითით გატაცებისკენ მიჰყავს. აქედან გამომდინარე, გასაკვირი არაა, რომ ნაპოლეონის სახე არა მარტო ჰიუგოს, არამედ თითქმის მთელი ფრანგული რომანტიკული პოეზიის ერთ-ერთ უმთავრეს შთაგონების წყაროდ იქცა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსი „ნაპოლეონ“ სწორედ იმ დროს შეიქმნა, როდესაც ფრანგი მწერლებისთვის ნაპოლეონის გარდაცვალების შემდეგ, ნაპოლეონის ეპოპეით, მისი ექსტრაორდინალური ბედით გამოწვეული აღფრთოვანება, ადამიანის შესაძლებლობებით ეგზალტაცია პიკს აღწევს. უნდა ითქვას, რომ არც ერთ ფრანგ რომანტიკოსთან, მათ შორის არც ჰიუგოსთან არ შეიმჩნევა ისე მძლავრად, როგორც ბარათაშვილთან, ადამიანის ბედის, დიდების, დროსთან დაპირისპირებული ინდივიდის ენერგიით და სიძლიერით გამოწვეული აღფრთოვანება „ჟამი ჩემშია და ჟამისა მე ვარ იმედიო“, ამბობს პოეტი და დროში შეზღუდული ადამიანის ბედთან დაკავშირებული ტრაგიკული აქცენტი მასთან მე-ს ეგზალტირებული რწმენით იცვლება.

ნაპოლეონის მითი ბარათაშვილის ლექსში „ნაპოლეონ“, წარმოჩნდება, როგორც ისტორიული მითის ტრანსპოზიცია პოეტურ ტექსტში.

ნაპოლეონმა გარდმოავლო თვალი ფრანციას,  
და თქვა: „აბაო ხელმწიფებამ რა შემიძინა?“  
და რა იხილა თვის დიდების მსხვერპლი თვის წინა,  
ის მოღრუბლულს შუბლს შუქი რალაც გარდაეფინა.  
(ბარათაშვილი 1968ბ: 99).

ასე იწყებს პოეტი ლექსს და პირველსავე სტროფებში ჩანს ავტორის მხრიდან ნაპოლეონის, ძლიერი მმართველის სახის გამოკვეთის სურვი-

ლი; ნაპოლეონის მითის ერთ-ერთი კომპონენტი, ბარათაშვილისათვის, ისევე, როგორც ჰიუგოსათვის ეს არის ნაპოლეონის, როგორც ევროპის გამაერთიანებლის გენია. მითი, სახელმწიფოს გაქრობის და გენიალური პიროვნების მიერ მისი შთანთქმის შესახებ, ბარათაშვილისთვისაც ისეთივე შთამბეჭდავია, როგორც ჰიუგოსთვის.

სახელი ჩემი ვასახელე ქვეყნის საოცრად,  
შევმოსე ძალით საყვარელი ჩემი საშენად  
და დაუმონე გულმტკიცენი მას სადიდებლად.  
(ბარათაშვილი 1968გ: 99)

ასე ხდება ისტორიული მითის ტრანსპოზიცია ლექსის ამ სტრიქონებში.

არის ძალის ამოფრქვევის, ამაღლების ენთუზიაზმის წუთები, როცა საკუთარი დიდებით მთვრალ პოეტს ამ მომენტის სიღიადე უეცრად აგრძნობინებს თავის ყოვლისშემძლეობას და ყოველგვარი დამოკიდებულებისგან გათავისუფლებას ეს არის წუთი, როცა საკუთარი თავისთვის ხარ ღმერთის მაგიერი. ალბათ ასეთი წუთები აგრძნობინებს პოეტს დროის დამორჩილების, მარადისობის წუთიერი წვდომის იმ შეუდარებელ განცდას, რაც ასეთი ძალით და სიმტკიცით წარმოათქმევინებს მის ლირიკულ გმირს ამ საოცარ სიტყვებს „ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი“.

ის რის გადმოცემის გამოსაამკარავებლად ჰიუგოს ნაპოლეონური ლექსების ციკლის ანალიზს მივყავართ, ამ ლექსის ავტორს ამ ერთ გენიალურ ფრაზაში აქვს მოთავსებული. არის რაღაც სასწაულებრივი ბარათაშვილთან... დროდადრო ჩნდება ასეთი ფრაზები და მაღალფარდოვანი ბრწყინვალე ტაქები, რომლებიც უეცრად არავინ იცის რატომ, წმინდა პოეზიას აღწევს.

ნაპოლეონის სიღიადე ბარათაშვილს საშუალებას აძლევს დასვას ეპოქასთან მიმართებაში კითხვები და გარკვეულ მომენტში თავი დააღწიოს წუხილს, რომელსაც მასში იწვევს დროის განსაზღვრულობით, გამოწვეული მწვავე განცდა. ისტორიული მითის პოეტურ ტექსტში ტრანსპოზიცია ამავე დროს ცხადად ამჟღავნებს პოეტის მიერ საკუთარი სტატუსის განსაზღვრის სურვილს. ამ შემთხვევაში ბარათაშვილისეული ნაპოლეონის მითი რეზონანსშია ზეკაცის მითთან და განსაკუთრებით გენიოსის მითთან. ბარათაშვილი გაცნობიერებულად ახდენს ამ გმირთან პოეტის მე-ს იდენტიფიცირებას;

ვერა გაუძლებს ნაპოლეონ მეტოქეებსა!  
რაგინდ ძლიერად, მეცნიერად, ვინ ხელმწიფებდეს,

მაინც მე იგი ვერ ვითვისო, ვერ ჩემოდნობდეს,  
თვითონ სამარეც მევიწროოს, თუ ტოლი მყვანდეს!  
(ბარათაშვილი 1968დ: 99)

ამბობს ბარათაშვილი ამ ლექსში და ისევე როგორც ნაპოლეონი, პოეტი საკუთარი ენერგიით და სიდიადით თრობის ექსტაზში, დარწმუნებულია, რომ შეძლებს დაძლიოს ყოველგვარი წინააღმდეგობანი. დაუპირისპირდეს მდაბალ რეალობას და გადალახოს ბედის სამძლვარი.

ბარათაშვილის ლექსში „ნაპოლეონ“ იგრძნობა ენერგიის კულტით განპირობებული დინამიზმი, რაც ვლინდება ბარათაშვილის ლექსის სტრუქტურაშიც და ტექნიკაშიც; როგორც ვინის, ლამარტინის, ასევე ბარათაშვილის ტექსტებს ლექსის შექმნის სისწრაფე ისეთ სუნთქვას და მოძრაობას აძლევს, როგორც არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს უფრო ხანგრძლივ, დროში მომნიჭებულ, მრავალჯერ გადანერილ და რედაქტირებულ ნაწარმოებებს.

ამგვარად, მარტო პოეტური შედეგის „ნაპოლეონის“ ანალიზიც კი ცხადყოფს, რომ ნ. ბარათაშვილი თავისი შემოქმედების არსით, დგას ისეთ ევროპულ შემოქმედთა გვერდით, როგორებიც არიან: ლამარტინი, ჰიუგო, ვინი და მისი პოეზია იმსახურებს უფრო ფართე კონტექსტში გაანალიზებას, რათა ამ გენიალურმა პოეტმა ღირსეული ადგილი დაიკავოს მსოფლიო ლიტერატურის ფონდში.

### **დამონებიანი:**

**ასათიანი 1975:** ასათიანი გ, ნიკოლოზ ბარათაშვილი. გამომცემლობა: „ნაკადული“, თბილისი 1975.

**ბარათაშვილი 1968:** ბარათაშვილი ნ. თხზულებანი. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

**ბენარდიე 2003:** Benardieau Ch. Napoléon dans la littérature. Paris: Edition Nouveau Monde, 2003.

**ბენიშუ 1992ა:** Benichou P. *Romantisme français*, t I. Paris: Edition „Quarto Gallimard“, 1992.

**ბენიშუ 1992ბ:** Benichou P. *Romantisme français*, t II, Paris: Edition „Quarto Gallimard“, 1992.

**ბრიუნელი 1979:** Brunel P. *Histoire de la littérature Française* t.2. Paris: Hachette, 1979.

**დარკოსი 2013:** Darcos X. *Histoire de la littérature française*. Paris: Edition „Hachette“, 2013.

**კონსტანი 1958:** Constant B. Paris : Edition „Robert Laffon“, 1958.

**ტიულარი 1983:** Tulard J. *Napoléon* ; Paris: Edition „Fayard“, 1983.

**შატობრიანი 1999:** Chateaubriand F-R. De. *Mémoires d’Ouvre-tombe*. Paris: Edition „Jean-Claude Berchet“ (Éditeur scientifique) 1999.

**ჰიუგო 1968:** Hugo V. *Poésie I*. Paris: Edition „Le classique de poche“, 1968.

## MANANA KVATAIA

*Georgia, Tbilisi*

*Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature*

### **On Reception of Nikoloz Baratashvili's Poetic Phenomenon**

The phenomenon of the author or his artistic discourse is studied in different directions. To R. Ingarden, the literary work of art is a fictional realm which comes from the author's phenomenon. At the same time, multiple concretization of one and the same literary text is possible. From the viewpoint of Reception Aesthetics, the realization of literary text is connected only with a perceiver's consciousness, which, on its part, requires an active attitude, because "constructive principle, code, the key of the work requires a discovery from him" (R. Karalashvili). According to hermeneutics, the interpretation of the work occurs in the context of its absolute artistic values, at the same time, it is necessary "the deciphering of the text, i.e. decoding of poetic codes hidden to ordinary vision" (I. Ratiani). Naturally, the role of researchers is exceptional in this process.

The existing definitions of Nikoloz Baratashvili's phenomenon show different aspects. For Ilia Chavchavadze the poet is a founder of a new Georgian writing. Baratashvili's appearance devastated and ruined Georgia at that time is regarded by Guram Asatiani as a manifestation of the unshakable spiritual energy of the people etc. Nikoloz Baratashvili is a universal adherent of national energy and research into his poetic phenomenon continues. New methodological studies reveal enigmatic spaces of Baratashvili's creativity.

**Key words:** phenomenon of the author, Rezeptionsästhetik, Nikoloz Baratashvili's creativity.

## მანანა კვათაია

*საქართველო, თბილისი*

*შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი*

### **ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური ფენომენის რეცეფციისათვის**

მწერლის ფენომენის თუ შემოქმედებითი დისკურსის სიღრმისეული კვლევა ზუსტ მეთოდოლოგიურ ორიენტირებს ითხოვს. რ. ინგარდენის აზრით, ლიტერატურული ნაწარმოები ფიქციური სამყაროა, რომელიც ავტორის ფენომენიდან მომდინარეობს. ამასთან, ერთი და იმავე მხატვრული ქმნილების მრავალგვარი კონკრეტიზაციაა შესაძლებელი.

რეცეფციული ესთეტიკა ლიტერატურული ტექსტის რეალიზებას აღმქმელის ცნობიერებას უკავშირებს, რომელსაც, თავის მხრივ, ნაწარმოებისადმი აქტიური დამოკიდებულება თუნდაც იმიტომ მოეთხოვება, რომ “კონსტრუქციული პრინციპი, კოდი, ნაწარმოების გასაღები აღმოჩენას მოითხოვს მისგან” (რ. ყარალაშვილი). რ. ბარტის მოსაზრებით, ტექსტი მხოლოდ მუშაობის, ქმნადობის პროცესში აღიქმება. ჰერმენევტიკის უპირველეს მეთოდოლოგიურ ამოცანად სახელდება ტექსტის ინტერპრეტირება მისი აბსოლუტური მხატვრული ფასეულობების კონტექსტში, “ტექსტის გაშიფრვა, ანუ ჩვეულებრივი, ორდინარული თვალთახედვისათვის დაფარული პოეტიკური კოდების დეკოდირება” (ი. რატიანი).

თეორეტიკოსთა განმარტებით, მხატვრული რეცეფცია ქმედებაა, რომელიც მოიცავს ტექსტის უშუალო აღქმას, იდეური შინაარსის მოფიქრებას, მის ესთეტიკურ შეფასებას და ყოველივე ამის შედეგს: მხატვრული ლიტერატურის გავლენას რეციპიენტის პიროვნებაზე. გოეთეს აზრით, მხატვრული აღქმის სამი ტიპი არსებობს: 1. დავტკბეთ სილამაზით შეფასების გარეშე; 2. განვსაჯოთ, მაგრამ ვერ დავტკბეთ; 3. განვსაჯოთ ტკბობისას და დავტკბეთ განსჯისას (მსჯელობისას). დიდი გერმანელი პოეტის სიტყვით, სწორედ მესამე ტიპის უნარის მქონე ადამიანები აღიქვამენ მხატვრული აზრის მთელ სიმდიდრეს.

ლიტერატურული ტექსტის რეცეფციის თეორია მკითხველის მიერ ნაწარმოების აღქმასა და განმარტებას გულისხმობს. მისი ძირითადი კონცეპტები პირველად 1960-იანი წლების ბოლოს ჰანს-რობერტ იაუსის შრომებში აისახა. რეცეფციის თეორიის ჩამოყალიბებაზე გავლენა იქონია ლიტერატურულმა და ისტორიულმა ჰერმენევტიკამ და ფენომენოლოგიამ – გ. გადამერის, რ. ინგარდენის, ლ. როზენბლატის, კ. ლუისის შრომებმა. რეცეფციული ესთეტიკის ცენტრი გახდა კონსტანცის უნივერსიტეტი (გფრ), სადაც მოღვაწეობდნენ რომანისტი პროფესორი ჰანს-რობერტ იაუსი და ანგლისტი ვოლფგანგ იზერი. ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაშრომები კი 1970-80-იან წლებში გერმანიასა და აშშ-ში დაიწერა. კულტურის თეორეტიკოსმა სტიუარტ ჰოლმა რეცეფციის თეორია მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებისა და მასობრივი კომუნიკაციებისათვის დაამუშავა და ლიტერატურასა და ისტორიაზე ორიენტირებულ მიდგომებს გაემიჯნა.

რეცეფციული ესთეტიკა – გერმ. – Rezeptionsästhetik, ინგლ. Reader-response criticism – ზემოქმედების ესთეტიკაა, რომელიც სწავლობს ტექსტის სიცოცხლეს დროში, მის აღქმას სხვადასხვა პერიოდებში, განმარტების დამოკიდებულებას სოციალურ-კულტურულ სიტუაციაზე, ტექსტსა და მკითხველს შორის დიალოგის ესთეტიკას.

საქართველოში პოსტსტრუქტურალისტური ლიტერატურათმცოდნეობის დასაწყისს რევაზ ყარალაშვილის სახელს უკავშირებენ. მის სტატიებსა და 1977 წელს გამოქვეყნებულ “ნიგნსა და მკითხველში” ნარმოდგენილია რეცეფციული ესთეტიკისა და კრიტიკის საფუძვლები, “რამაც გააფართოვა ჩვენი ნარმოდგენა მხატვრული ტექსტის რაობისა და ტრიადის – ავტორი-ტექსტი-მკითხველი – შემადგენელი კომპონენტების ურთიერთმიმართების თაობაზე” (ბრეგაძე 2017: 54). ეს შრომები მაშინ იწერებოდა, როდესაც რეცეფციული ესთეტიკა ბურჟუაზიული დასავლეთის მოცლილ მეცნიერთა ტვინისჭყლეტის ნაყოფად იყო მიჩნეული (ლ. ბრეგაძე). რ. ყარალაშვილის თქმით, “მხატვრული ნაწარმოები ყოველი ნაკითხვისას სულ ახალი სახით ნარმოუდგება მკითხველს, რომელიც გარკვეული აზრით ესთეტიკური აზრის ისეთივე მწარმოებელია, როგორც თვით ავტორი” (ყარალაშვილი 1977: 6).

ჰანს-რობერტ იაუსის რეცეფციის თეორიის ცენტრალურ ცნებად მოლოდინის ჰორიზონტი – რეცეფციული ესთეტიკის ტერმინი – ითვლება, რომელიც ახასიათებს ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობას. ეს არის ესთეტიკური, სოციალურ-პოლიტიკური და სხვა ნარმოდგენების ერთობლიობა სამყაროზე, რომლებიც განსაზღვრავს მკითხველის დამოკიდებულებას ნაწარმოებისადმი, მის მიერ ნაწარმოების აღქმას. თეორეტიკოსები განმარტავენ, რომ ავტორსაც აქვს თავისი მოლოდინის ჰორიზონტი: მის ცნობიერებაში არის ადრესანტი. მაღალ ლიტერატურას კი მასობრივისაგან ის განასხვავებს, რომ იგი ისწრაფვის, გააფართოვოს მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტი.

იაუსის აზრით, ლიტერატურის ისტორია – ეს რეცეფციათა ისტორიაა, რომელთაგან ყოველმა უკანასკნელმა წინამორბედთა გამოცდილება უნდა გაითვალისწინოს, რამდენადაც ნაწარმოების აზრობრივი პოტენციალი. სწორედ ასე რეალიზდება შესაბამისად, ტექსტის მოლოდინის ჰორიზონტი მუდმივად იცვლება.

ამ ჰორიზონტის გაფართოებისათვის განსაკუთრებულია მკვლევარ-ინტერპრეტატორთა როლი, რაც ტექსტის თუ ავტორის ინტენციის განსაზღვრა-განმარტებას ისახავს მიზნად. ლევან ბრეგაძის თქმით, “ინყება უაღრესად საინტერესო რამ – ინტერპრეტაციათა კონკურენცია, რომელშიც ის ინტერპრეტაცია იმარჯვებს, რომელიც უკეთაა დასაბუთებული. არც ის არის გამორიცხული, რომ რამდენიმე თანაბრად დამაჯერებელი ინტერპრეტაცია გამოჩნდეს, რაც, მეტი რომ არ ვთქვათ, აცოცხლებს ლიტერატურულ ცხოვრებას” (ბრეგაძე 2017: 56).

ქართული რომანტიზმის მწვერვალის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის არაორდინარული ფენომენის, მისი ურთულესი პოეტური ინტეგრალების აღქმისა და კვლევის პროცესის თვალმიდევნება ცნობილ

მკვლევარ-ინტერპრეტატორთა ნაშრომებში რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით საინტერესო სურათს წარმოაჩენს.

XIX საუკუნის ეს გენიალური ქართველი შემოქმედი მკითხველისათვის ილია ჭავჭავაძემ აღმოაჩინა და სწორედ მან განსაზღვრა რომანტიკოსი პოეტის ადგილი და როლი ქართულ თუ მსოფლიო ლიტერატურაში. ილიას დეფინიციით, ბარათაშვილი ახალი ქართული მწერლობის ფუძემდებელია, რომლის გამოჩენა ჩვენში ღვთის ნყალობის სადარია. “ღმერთი რომ ერს, ქვეყანას მონყალების თვალთ გადამოჰხედავს, მოუვლენს ხოლმე კაცს, პოეზიის მაღლი ცხებულს”, – ემოციურად აფასებს ი. ჭავჭავაძე უნიჭიერეს რომანტიკოს პოეტს.

მწერალი გამოყოფს ბარათაშვილის პოეზიის მთავარ მოტივებს და შენიშნავს, რომ პოეტმა “განანმიდავა სიყვარული და სიყვარულში სულიერობას უფრო თაყვანს სცემდა, ვიდრე ხორციელობას.” სწორედ ილიამ განსაზღვრა ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების გლობალური პარამეტრები: “მისნი გულისთქმანი, მისნი გრძნობანი, მისნი ჭირნი და მწუხარებანი უფრო საყოველთაო, საკაცობრიონი არიან, ვიდრე კერძონი.. მისი კვნესა კაცობრიობის კვნესაა, მისი ჩივილი კაცობრიობის ჩივილია, მისი ვერ მიწვდენა სურვილისა – კაცობრიობის უღონობაა” (ჭავჭავაძე 1986: 189).

ბარათაშვილის შემოქმედების სიღრმისეულ შრეებში ილია ჭავჭავაძემ ტრანსცენდენტური დინებები დალანდა: ცხოვრების ამაოების შეგრძნებამ ჯერ კიდევ ყმანვილი ბარათაშვილის სულში დაიდო ბინა და ბრძენი ჭაბუკი მიხვდა, რომ ყრმობიდანვე მას ადევნებული “ხმა იღუმალი” მფარველი ანგელოზი კი არა, “ბოროტი სული” იყო. აქ ილიამ მთავარი კონცეპტი შენიშნა: “მისი მშვენიერი “სულო ბოროტო” სხვა არა არის რა, თუ არა ყოველი ადამიანის ჩივილი, რომელსაც მოხვედრია “ხელი მსახვრალი” ეჭვისა” (ჭავჭავაძე 1986: 191). ილია ჭავჭავაძე, თავადაც შემოქმედი, უმალ მიხვდა, რომ ამგვარ ყოფას მოსდევს სულის საშინელი კივილი და “მერანის” თავგანწირული, გიჟური ლტოლვა. ბედის საზღვრის გადასალახავად კი, ილიას თქმით, ბაირონმა ლუციფერი აირჩია, გოეთეს ფაუსტმა – მეფისტოფელი, ჩვენმა პოეტმა – მერანი. და მაინც, რას გაუბოდა მხედარი? ამ კითხვის პასუხს ილია “სულო ბოროტოში” ხედავს, რომელსაც “მერანის” წინასიტყვაობად მიიჩნევს.

ი. ჭავჭავაძე გლობალურად აფასებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის მსოფლიო მნიშვნელობას: მან “ჩვენს აზრს, ჩვენს გულთათქმას, ჩვენს ჭკუა-გონებას დიდი განი და სიღრმე მისცა, კაცობრიობის წყურვილს ქართველიც დაანაფა”. ილიასათვის ბარათაშვილი “ობოლი მაგალითია”, “ობოლი იმიტომ, რომ მარტოდ-მარტოა ჩვენს მწერლობაში, არც წინამორბედი ჰყავს და არც უკანმომდევნი”.

ილიას შემდეგ რომანტიკოსი შემოქმედის ფესვებს ეძიებდნენ მოსე ჯანაშვილი, იონა მეუნარგია, ივანე გომართელი და სხვა მკვლევრები, რომლებიც ბარათაშვილის პოეზიის საერთო შტრიხებს ევროპელ თუ რუს რომანტიკოს პოეტებთან ხედავდნენ. ვალრიან გაფრინდაშვილი კი ნიკოლოზ ბარათაშვილს „ქართული პოეზიის ჰამლეტს“ უწოდებდა.

ბარათაშვილის პოეტური ფენომენის რეცეფცია ორიგინალური რაკურსით წარმოჩნდა XX საუკუნის დასაწყისში გაზეთ „დროების“ ფურცლებზე გამართული ლიტერატურული პაექრობისას, რომელიც გამოიწვია გრიგოლ რობაქიძის ლექციამ „სულიერი დრამა ნიკოლოზ ბარათაშვილისა“. მოხსენება მწერალმა 1909 წლის 24 ოქტომბერს თბილისში, ქართულ თეატრში, 7 ნოემბერს კი ქუთაისში წაიკითხა.

იმავე წლის 14 ოქტომბერს „დროებაში“ დაიბეჭდა ლექციის „პროგრამა“ ანუ თეზისები, რაც მისი ერთადერთი ნყაროა (თვით ტექსტი ჯერჯერობით დაკარგულად ითვლება).

თეზისების მიხედვით, მოხსენების შესავალში გრიგოლ რობაქიძეს უნდა ესაუბრა ორი სახის მხატვარზე: პირველი იქცევა სხვადასხვა სახედ, რომ „მათში ცხოველჰყოს საკუთარი სახე“, მეორე „ხსნის საკუთარ სახეს, რომ აქციოს იგი სხვადასხვა სახედ“. ნიკოლოზ ბარათაშვილი გრიგოლ რობაქიძისათვის მეორე ტიპის პოეტია, ხოლო მისი შემოქმედება – მისივე სულიერი დრამაა. „გარშემომცველი ქართველობა მას ვერ აკმაყოფილებს: იგი იმავ ამაოებას უღვიძებს მას.. ბარათაშვილის სულისკვეთება მის სასონარკვეთად იქცევა. იგი მოსწყდა მსოფლიოს და უფსკრულში უნდა შთაინთქას“.

რობაქიძის ლექციას ორიოდ დღეში გამოეხმაურა არჩილ ჯორჯაძე წერილით „პოეზიის სამფლობელოში. გ. რობაქიძის ლექციის გამო“ („დროება“, 1909, 239), რასაც გრიგოლ რობაქიძემ უპასუხა სტატიით „მცირე განმარტება არჩ. ჯორჯაძის გამო“. მას მოჰყვა არჩილ ჯორჯაძის „მცირე განმარტების განმარტება. კიდევ გრ. რობაქიძეს“ („დროება“, 247), ასევე დ. უზნაძის „ბარათაშვილის ლირიკის მოტივები“ (გრიგოლ რობაქიძის ლექციის გამო) („დროება“, 252-253). ორივე წერილს გრიგოლ რობაქიძემ უპასუხა სტატიით „შემოქმედი და გარემო (კიდევ ჩემი ლექციის გამო)“ („დროება“, 1909, 257), რითაც პაექრობა დასრულდა.

ბარათაშვილის პოეზიის ი. ჭავჭავაძისეულ რეცეფციას არჩილ ჯორჯაძე უფრო მართებულად მიიჩნევს. იგი არ იზიარებს „მერანის“ დედააზრის რობაქიძისეულ გაგებას, „მხედარი ბედს უცხადებს ომს“, ასევე დებულებას: რომანტიკული გმირი მოსწყდა მსოფლიოს და უფსკრულში უნდა შთაინთქას. ჯორჯაძისათვის მიუღებელია რობაქიძის შეფასების ორი კრიტერიუმი: აბსოლუტური და ისტორიული.



საპასუხო წერილში გრიგოლ რობაქიძე თავის პოზიციას განმარტავს: ბარათაშვილი "თავის გენიალური ბუნებით წინ უსწრებდა მთელს მის თანადროულ ქართველობას", ამავე დროს, "მთელი თავისი არსებით ქართველობის, როგორც სულიერი ერთეულის, სხეულს ეკუთვნოდა"; "მისი პოეზია ეროვნულ საზღვრებშია აღმოცენებული, ხოლო იგი თავის ძლიერებით გადალახავს ეროვნულ საზღვრებს და შემდგომ ხდება ყოვლად – კაცობრიულად".

"მცირე განმარტებაში" გრიგოლ რობაქიძე აღნიშნავს: "შემოქმედება ორი თვალსაზრით უნდა იხილებოდეს: აბსოლუტურით და ისტორიულით. აბსოლუტური თვალსაზრისი ფაქტად აღნიშნავს მგოსნის ბუნებას, მის ერთხელ მოვლენილსა და სამუდამოდ განუმეორებელს ინდივიდუალობას; ისტორიული თვალსაზრისი მიზეზობრივ ხსნის, თუ რომელ განსაზღვრულ წრეში მხილდებოდა (და არა იქმნებოდა) მისი ბუნება" (რობაქიძე 2012: 412-413).

რობაქიძე-ჯორჯაძის პაექრობაში ჩართული ახალგაზრდა დიმიტრი უზნაძე თავის წერილში იწონებს გრიგოლ რობაქიძის ლექციის მდიდარ შინაარსსა და მშვენიერ ფორმას. ასევე განმარტავს მის დებულებას: "გენიალური პიროვნება აბსოლუტია, ამიტომ ერთხელ დასამუდამოდ მოვლენილი, განუმეორებელი, ინდივიდუალური". ახალგაზრდა მეცნიერი არ ეთანხმება გრ. რობაქიძის შეხედულებას და არც ა. ჯორჯაძის აზრს იზიარებს: პირველი მათგანი მისთვის შეუწყნარებელია იმიტომ, რომ "იგი სავსებით ვერა ხსნის მას, რისი ახსნაც სწყურია.. ისე, როგორც ჯორჯაძის აზრი უარს ამბობს მის გადანყვეტაზე".

ახალი სიღრმეები აღმოაჩინა პოეტის პიროვნებისა თუ შემოქმედებაში კიტა აბაშიძემ. ნიკოლოზ ბარათაშვილს კრიტიკოსი "ქართული ლიტერატურის დიდებას", "ცით მოვლენილ გენიოსს" უწოდებს. იგი პოეტს აღიქვამს, როგორც "ძლიერი გრძნობით აღსავსეს", "წმინდისა და ნათელი გრძნობის გადმოცემს", "გულითა და სულით ამაღლებულს", "ზნეობრივი სტოიციზმით აღსავსეს" და, ამავე დროს, "ბოროტი სულისაგან" ყველაზე უფრო დატანჯულს.

კონცეპტუალურია მკვლევრის დაკვირვებანი: პოეტმა "ქართული პოეზია ფილოსოფიას დაუკავშირა", რადგან "მან ბუნება გააცოცხლა.. და პოეზია იმ სიმალემდე აიყვანა.. მოვლენათა შორის საიდუმლო კავშირის" შემგნებ-გამომსახველად გახადა" და ა. შ.

კიტა აბაშიძე ნიკოლოზ ბარათაშვილს რომანტიზმის საუკეთესო წარმომადგენელს უწოდებს, რომელმაც ეს მიმდინარეობა უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა. პოეტის სულიერი განწყობილების გამოხატულებად მკვლევარი "ქართული ლიტერატურის მარგალიტს" – "მერანს" მიიჩნევს. ადამ მიცკევიჩის "ფარისთან" ამ ლექსის მიმართების ასახს-

ნელად კ. აბაშიძე იონა მეუნარგიას იმონებებს: თავად მიცკევიჩის ეს სიტყვები არაბული ლექსიდან აუღიაო. მეუნარგიას ცნობით, “ფარისი” არაბეთის უდაბნოში სამეცნიერო კვლევა-ძიების მიზნით წასული და უდაბნოშივე დაღუპული პოლონელი ორიენტალისტის ვაცლავ რაჟევსკის ხსოვნას ეძღვნება: მხედარს უდაბნოში ძელქორი ადევნებია, რომელსაც იგი თავს აღწევს. “მიცკევიჩი თავისი მხედრის გამირობას გვიხატავს, რომელიც ვერას შეუშინებია, ბარათაშვილი კი თავისი მხედრის სასონარკვეთილებას, რომელიც იმ მდგომარეობაშია, რომ.. სიცოცხლეს სიკვდილს არჩევს, მაგრამ სიკვდილს აზრიანს, შთამომავლობისათვის თავგანწირულს” (აბაშიძე 1970: 159).

შემოქმედის გენიოსობის გამოხატულება კიბა აბაშიძისათვის გახლავთ “ბედი ქართლისა”. მისი შეფასებით, “ამ პოემით ბარათაშვილი შეიქნა ქართული რეალური ლიტერატურის მამამთავრად” (აბაშიძე 1970: 160). კრიტიკოსის აზრით, პოეტი “ბედი ქართლისაში” “უპირადოვნებას” (impersonallite) იცავს, რითაც რეალიზმის ერთ-ერთ უდიდეს კანონთაგანს ასრულებს, რეალიზმის ფილოსოფიის აღმსარებელი ხდება.

კიბა აბაშიძე ნიკოლოზ ბარათაშვილს ბაირონის, შელის, ჰიუგოს, ლერმონტოვის, ლამარტინის, დე ვინის, მიუსეს სახელების გვერდით მოიხსენიებს.

პავლე ინგოროყვას ბარათაშვილის შემოქმედებას ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ნიშანსვეტიად აღიქვან, ხოლო გენიალური პოეტი გახლავთ ახალი ქართული პოეზიის დიდი რეფორმატორი, XIX საუკუნის ახალი ქართული მწერლობის ფუძემდებელი, მასში ევროპეიზმის დამამკვიდრებელი.

“მერანს” მკვლევარი ადამ მიცკევიჩის “ფარისს” კი არ უკავშირებს, არამედ შოთა რუსთაველის პოემას. თვით პოეტური სახე – მერანი – პ. ინგოროყვასათვის რემინისცენციაა “ვეფხისტყაოსნიდან”. შესაბამისად, მკვლევრის დასკვნით, “ბარათაშვილის “მერანში” იგრძნობა რუსთაველის პოეზიის სტიქია.. “მერანი” ნამდვილი ჰიმნია გამირობისა. აქ გადმოცემულია ტიტანური, ქარტეხილიანი ამბოხება ადამიანის სულისა.. ეს არის აჯანყება განწირულის სულისა” (ინგოროყვა 1969: 131, 132).

გერონტი ქიქოძე ნ. ბარათაშვილს უდიდეს ლირიკოსად თვლის, რომანტიკოს პოეტს ჩვენს მწერლობაში “გაფაქიზებულ არისტოკრატსა და უპირველეს ინდივიდუალისტს” უწოდებს და ამ მხრივ განმარტოებულ მოვლენად მიიჩნევს.

ინდივიდუალიზმის ნიშნებს გ. ქიქოძე წინა პერიოდის ქართულ ლიტერატურაშიც ხედავს, მაგრამ, მისი რეცეფციით, ბარათაშვილ-

მა “ინდივიდუალიზმი გააღრმავა, გააფართოვა და ზოგად ფორმაში გამოხატა. მან შესძლო მეობის პრობლემა მსოფლიო სიმაღლეზე აყვანა.. მისი პოეზია პირადი სევდისა და მსოფლიო გოდების გამოხატულებაა” (ქიქოძე 1963: 100).

ღრმა სევდის მიუხედავად, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსებს პესიმისტური კილო არა აქვს, – შენიშნავს ვახტანგ კოტეტიშვილი. პირიქით, მისი აზრით, “მერანში” სიცოცხლის წყურვილი და გამარჯვების მოლოდინი არაჩვეულებრივი ძალით იხატება. მკვლევრის აზრით, “ბარათაშვილი პესიმისტი კი არ არის, სევდიანი პოეტია, რომელმაც იცის სიხარულიც და სიცოცხლის მაღალი ღირებულებაც” (კოტეტიშვილი 1925: 161). პოეტის შემოქმედებაში მკვლევარი ოთხ ძირითად მოტივს გამოყოფს: ეროვნული რომანტიზმი, სატრფიალო მღერა, პესიმისტური კილო, ცხოვრებასთან შერიგება. ვ. კოტეტიშვილი არ ეთანხმება კიტა აბაშიძის მოსაზრებას “მერანისა” და “ფარისის” მსგავსებაზე. მისი დაკვირვებით, მიცკევიჩის ლექსი “სულ სხვა ჟანრით, სხვა იდეოლოგიით და სხვა განცდებით არის დანერვილი” (კოტეტიშვილი 1925: 155), “მერანში” კი ქვეყნის განცდა თუ მსოფლმხედველობა სხვა გახლავთ.

ორიგინალური რაკურსით სწავლობს რომანტიკოსის ფენომენს მოსე გოგიბერიძე ნაშრომში “ნ. ბარათაშვილის “მერანის” ესთეტიკურ-ენტიფიკატური ანალიზი”. ფილოსოფოსისათვის “ქართული პოეზიის უდავო შედეგრი” – “მერანი” – დიდი სტილის ნაწარმოებია მსოფლიო პოეზიის თვალსაზრისითაც: “პოეტი ვიზიონერი, მოგვი და ბრძენი ერთმანეთს ეცილებიან პირველობაში”. მ. გოგიბერიძის რეცეფციით, “მერანი” ქართველური მოდემის უკვდავების დოკუმენტია და, ამავე დროს, ის არის “ფილოსოფიური ტრაქტატი, რომლის თემა არის ზოგადადამიანური მოტივი და რომლის დიაპაზონი საყოველთაო და საზოგადო პრობლემებს შეეხება” (გოგიბერიძე 1978: 238).

ამავე ნაშრომში მითითებულია, რომ “მერანი” კონტრაპუნქტივითაა შესრულებული, რადგან შთაგონების პროცესში სასონარკვეთილება ქრება და ბრძოლის წყურვილი იბადება. ფილოსოფოსის დასკვნით, “მერანის” წამყვანი იდეა არის ადამიანის ბრძოლა თავის ბედმდევართან.. ადამიანს სწყურია, გადალახოს საწუთროება ყველა მისი დაბრკოლება-უსიამოვნებით და შეუერთდეს მარადისობას (გოგიბერიძე 1978: 242).

ადამიანისა და ბედმდევრის მიმართების ტრაგედიას მკვლევარი ანტიკური ფილოსოფიისა და ტრაგედიების ცენტრალური თემად მიიჩნევს და იმასაც შენიშნავს, რომ ანტიკურობამ ბრძოლისა და თავისუფლების იდეა ვერ შექმნა. იქ სიკეთის გამარჯვება ინდივიდუალიზმის პირობაშია.

ორიგინალურია მოსე გოგიბერიძის მოსაზრება „მერანის“ კავშირზე დასავლეთის სიმბოლოდ აღიარებულ ფაუსტთან, რომლის იდეით გოეთემ გამოხატა ძალა სიცოცხლის არსებობის აზრისა. “მხედარი ნ. ბარათაშვილის “მერნისა” არის ფაუსტის ტიპის ტიტანი და არა ჰამლეტის ტიპის ინდივიდუუმი” (გოგიბერიძე 1978: 253). ამ მხედარს ფილოსოფოსი გოეთეს ფაუსტის ქართულ ორეულს უწოდებს.

საქართველოში რუსთაველის სულის აღდგენას მოსე გოგიბერიძე ნიკოლოზ ბარათაშვილს უკავშირებს. ამასთან, მისი აზრით, ის პირველი შემოქმედია, რომელმაც საკუთარი ქვეყნის ეროვნული უიმედობა ადამიანის ბედის თუ უბედობის ზოგად საკითხებს დაუკავშირა და პოეზიის ინტერესი ზოგადადამიანური პრობლემების კვლევისაკენ მიმართა.

გურამ ასათიანის ნაშრომებში ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფენომენის კვლევა ახალი დასკვნებით მდიდრდება. კრიტიკოსისათვის პოეტის შემოქმედება “ქართული რომანტიზმის მწვერვალია”, XIX საუკუნის მწერლობაში მისი გამოჩენა კი ხალხის გაუტეხელი სულიერი ენერჯის ნიშანი. გ. ასათიანი ბარათაშვილის პოეზიაში რომანტიკული გენიის მკაფიო გამოვლინებას ხედავს. მისი ნოვატორობა კი ისაა, რომ პოეტმა უარყო ძველი, ტრადიციული ფორმები და “შექმნა თავისი საკუთარი ფორმა, ერთადერთი შესაფერისი ყალიბი, რომელშიც ახალი შინაარსი შეიძლება დატეულიყო” (ასათიანი 2, 2002: 197).

“მერანს” გ. ასათიანი ქართული პოეზიის ისეთი მწვერვალად მიიჩნევს, როგორც “ვეფხისტყაოსანს”. ლექსი მისთვის “უბრწყინვალესი გამოვლინებაა ქართველი ერის პოეტური გენიისა და მას გარდუვალი მხატვრული ზემოქმედების ძალა აქვს”.

“თავისებურ, საბედისწერო, ტრაგიკულ გაორებას” ხედავს კრიტიკოსი ნ. ბარათაშვილის პიროვნებაში. მისი რეცეფციით, “სულო ბოროტო”, რომელიც ეპოქალური შინაარსის სახეა, პოეტის შეგნებაში მიმდინარე შინაგან კრიზისსაც გამოხატავს. “ეს არის ტრაგედია გონებისა, რომელიც ყველაფერს ხედავს და ყველაფერი იცის” (ასათიანი 2002: 46). მის პირველწყაროდ გ. ასათიანს ბიბლიური ლეგენდა ესახება სამოთხიდან განდევნილ ანგელოზზე, რომელიც ევროპის ახალმა მწერლობამ მარადიული ამბოხისა და შურისგების სიმბოლოდ აქცია. აქვე გ. ასათიანი ბაირონის “კაენს” იხსენებს, თუმცა, მისი აზრით, ნ. ბარათაშვილი ბაირონზე უფრო შორს წავიდა. “მერანში” კრიტიკოსი “ტრაგიკულ ოპტიმიზმსაც” ხედავს.

მსგავსებას შენიშნავს გ. ასათიანი ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და იტალიური რომანტიზმის საუკეთესო წარმომადგენელს ჯაკომო ლეოპარდის შემოქმედებას შორის, რომლის პოეზიის მთავარი მოტივი

ასევე “მსოფლიო სევდაა”. მას კი “საფუძვლად უძევს ეროვნული კაე-შანი, მშვენიერი იტალიის დამხობით და დამცირებით გამოწვეული სევდა”.

უახლესი ლიტერატურათმცოდნეობით ოპუსებში ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფენომენის რეცეფციის ასპექტები ახალ ფერებს, ახალ სიღრმეებს იძენს.

თამაზ ვასაძე ფილოსოფიურ და რელიგიურ ორიენტაციებს ეძიებს ლექსში “შემოღამება მთანმინდაზე”. მისი თქმით, “სამყაროს მითოსურ თუ რელიგიურ მოდელებში მთა ღვთის (ღვთაებათა) სამყოფელია, ან, ყოველ შემთხვევაში, მიწისა და ცის შესაყარია, სადაც ზებუნებრივი ძალები უფრო ცხოვლად მოქმედებენ, ვიდრე სხვაგან” (ვასაძე 2010: 26). მკვლევრის დაკვირვებით, წმინდა მთის მოტივი ბარათაშვილს ფსალმუნებიდან უნდა ჰქონდეს შეთვისებული. თ. ვასაძისათვის “შემოღამება მთანმინდაზე” რომანტიკოსი ავტორის პოეზიის ერთი პოლუსია, მეორე პოლუსად მკვლევარი “მერანს” მიიჩნევს, სადაც თავისუფლებისაკენ სწრაფვის ტრაგიზმი ის არის, რომ “მერანის” მხედრის “უგზო-უკვლო”, “გიჟურ ლტოლვას” აღარ აქვს გარკვეული ორიენტირი, მკაფიო მიზანი: მისი მშფოთვარება ველარ დაცხრება იმ “სადგურში”, თავშესაფრად რომ ესახება “შემოღამების” ლირიკულ გმირს” (ვასაძე 2010: 27).

წერილში “ბარათაშვილის პოეზიის ანტიტეზები” თამაზ ვასაძე განმარტავს, რომ ბარათაშვილის პოეტიკა, გამომხატველობითი საშუალებები, სტილი მისსავე მსოფლმხედველობასთან კავშირში უნდა განიხილებოდეს, რაც, თავის მხრივ, ზოგადრომანტიკული მსოფლალქმის ტიპური, თუმცა თავისებური გამოვლინებაა. მკვლევარი დეტალურად ანალიზებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების ანტიტეტურობას: მის “პოეზიას ერთნაირად ტოტალურად მსჭვალავს იდეალისა და რეალობის კოლიზია და მისგან აღმოცენებული შეპირისპირებები – ანტიტეზები, კონტრასტები, ოპოზიციები” (ვასაძე 2017: 64).

სტატიაში “მერანი” – სივრცის სემანტიკა” მანანა კვაჭანტირაძე ბარათაშვილის ლექსში ორი ტიპის ნარატივს გამოყოფს: ერთის რიტმულ-სემანტიკური რკალი იკვრება მხედრის “შავად მღელვარი ფიქრის ირგვლივ (მედიტაციის სივრცე), მეორე, მკვლევრის აზრით, მერანისადმი მიმართული გამამხნეველი შეძახილის ნარატივია. მ. კვაჭანტირაძე ახლებურად წარმოადგენს ბარათაშვილის ლექსის უმთავრეს კონცეპტს: “მერნის სრბოლა გრძელდება, რათა თავისუფლება ახალ ფასეულობასთან შესახვედრად მოამზადოს.. ესაა “მე”-ს გახსნა უსასრულო ყოფიერების წინაშე, “მე ვარ”-ის, როგორც პოეტური ყოფიერების, წარდგენა დროსივრცული კონტინიუმიისათვის. აქ ჩვენ წინაშეა არა “მე თვითონ”, ანუ რეფლექსიის ძალადობა სუბიექტზე, არამედ

სწორედ “მე ვარ” – თავისუფალი პოეტური ყოფიერება, მშვენიერი და ზნეობრივი გადანყვეტილებით დამუხტული არსი” (კვაჭანტირაძე 2013: 110).

კონსტანტინე ბრეგაძის წერილი “ნიკოლოზ ბარათაშვილი და გერმანული რომანტიზმი” ავტორისავე შენიშვნით, მომავალი ვრცელი გამოკვლევის ნაწილია, რომელიც ბარათაშვილის ლირიკას ეძღვნება. სტატიაში გადმოცემულია გერმანული რომანტიზმის მსოფლმხედველობითი დებულებები და პოეტოლოგიური პრინციპები, რომელთა გააზრება ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების გასაღებიცაა. მკვლევრის დაკვირვებით, “რომანტიზმის არსი “სამყაროს გარომანტიულების” პროცესში, “რომანტიკული ირონიის” დაფუძნების პროცესშია მოცემული” (ბრეგაძე 2017 ა: 80).

ნოვალისის “გარომანტიულების ფრაგმენტზე” დაყრდნობით კ. ბრეგაძე რომანტიზმის პოზიციებს გამოყოფს, რის შედეგადაც იკვეთება რომანტიკოსი პერსონაჟის მახასიათებლები. სტატიაში ჩამოთვლილია რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი “აბსოლუტური” სიმბოლოები, შემდეგ კი ავტორი იკვლევს გარომანტიულებას ბარათაშვილთან, რაც, მისი აზრით, პოეტის რომანტიკული ლირიკის ფუნდამენტია. “შემოღამება მთანმინდაზე” კ. ბრეგაძისათვის მთლიანად მოიცავს და გადმოსცემს გარომანტიულების პროცესს სამივე განზომილებით (ონტოლოგიური, გნოსეოლოგიური, ესთეტიკური).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფენომენის, მისი შემოქმედების კვლევისა და რეცეფციისადმი მიძღვნილი უცხოენოვანი მასალებიდან ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ინესა მერაბიშვილის წერილმა: “Liberty and Freedom and the Georgian Byron”, რომელიც დაბეჭდილია წიგნში “The Reception of Byron in Europe” (London-New York, 2004). ქართველი მკვლევარი უცხოელ მკითხველს წარუდგენს მის მიერ “ქართველ ბაირონად” სახელდებული დიდი რომანტიკოსი პოეტის პიროვნებასა და შემოქმედებით ასპექტებს, აღნიშნავს ბარათაშვილის სულიერ სიახლოვეს ბაირონთან.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებითი ენიგმის კვლევისა და რეცეფციისათვის საინტერესო მასალები წარმოადგინეს მეცნიერებმა 2017 წლის სექტემბერში, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში გამართულ ლიტერატურათმცოდნეობის მე-11 საერთაშორისო სიმპოზიუმზე “რომანტიზმი ლიტერატურაში ეპოქათა და კულტურათა გზაჯვარედინზე”, რომელიც ნ. ბარათაშვილის დაბადებიდან მე-200 წლისთავს მიეძღვნა.

როგორც ვხადავთ, მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტის თუ მისი აღქმის თვალსაწიერის გაფართოებისა და სრულყოფისათვის პროფე-

სიონალ მკვლევარ-ინტერპრეტატორთა ოპუსებს განსაკუთრებული ფუნქცია აქვთ: ისინი ახლლებურად, განსხვავებული ასპექტით ხსნიან ტექსტის მანამდე დაშიფრული კოდების ენიგმას, რის შედეგადაც ტრი-ადა: ავტორი-ტექსტი-მკითხველი მხატვრული რეცეფციის თვალსა-რისით თანდათან სრულ ჰარმონიას აღწევს.

## **დამოწმებანი:**

**აბაშიძე 1970:** აბაშიძე კ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. წიგნში: აბაშიძე კ. *ეტყუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1970.

**ასათიანი 2002ა:** ასათიანი გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. წიგნში: ასათიანი გ. *თხზულებანი*, ტ.2. თბილისი: ნეოსტუდია, 2002.

**ასათიანი 2002ბ:** ასათიანი გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის პორტრეტისათვის“. წიგნში: ასათიანი გ. *თხზულებანი*, ტ.3. თბილისი: ნეოსტუდია, 2002.

**ბრეგაძე 2017ა:** ბრეგაძე კ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი და გერმანული რომან-ტიზმი“. *სჯანი*, 18, 2017.

**ბრეგაძე 2017:** ბრეგაძე ლ. რეზო ყარალაშვილი – ლიტერატურის თეო-რეტიკოსი. *სჯანი*, 18, 2017.

**გოგიბერიძე 1978:** გოგიბერიძე მ. „ნ. ბარათაშვილის “მერანის” ესთეტიკურ-ენტიფატიკური ანალიზი“. წიგნში: გოგიბერიძე მ. *რჩეული თხზულებანი*, IV. თბილისი, 1978.

**ვასაძე 2017:** ვასაძე თ. „ბარათაშვილის პოეზიის ანტითეზები“. *სჯანი*, 18, 2017.

**ვასაძე 2010:** ვასაძე თ. *ლიტერატურა ჭეშმარიტების ძიებაში*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2010.

**ინგოროყვა 1978:** ინგოროყვა პ. *ნიკოლოზ ბარათაშვილი*. თბილისი: „მერანი“, 1969.

**კვაჭანტირაძე 2013:** კვაჭანტირაძე მ. “მერანი” – სივრცის სემანტიკა“. წიგნ-ში: კვაჭანტირაძე მ. *ვექტორები*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2013.

**კოტეტიშვილი 1925:** კოტეტიშვილი ვ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. წიგნში: კოტეტიშვილი ვ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია (XIX – დღევანდლამდე)*. ტფილისი: 1925.

**რობაქიძე 2012:** რობაქიძე გრ. *ნაწერები*. ნ.2. თბილისი: 2012.

**ქიქოძე 1963:** ქიქოძე გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. წიგნში: ქიქოძე გ. *რჩეული თხზულებანი*, ტ. I. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

**ჭავჭავაძე 1986:** ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი (წერილები ლიტერატურასა და ხე-ლოვნებაზე)*. ტ. 3. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1986.

**M.I. LAZARIDI**

*Bishkek, Kyrgyzstan*

*Kyrgyz-Russian Slavic University*

### **“Color celestial, color blue” of N.Baratashvili**

Poetry masterpieces of the Georgian poet Baratashvili were shaped under the influence of Byron’s oriental poems though expressed the spirit of the time. The heroes of his poem are lonely, unappreciated and rebellious; the winged Merani in N.Baratashvili’s poem is the Alter Ego of his master, the mandatory feature of romantic poems. One can’t help remembering G.Byron, M. Lermontov, and A. Mickiewicz - the poets, who died, like N. Baratashvili, away from their home. We are invisibly attracted to them by beauty, amazing harmony, and mysterious charm of their poems. Baratashvili is a symbol of poetry. No wonder that the sacred lyre serves as a monument to him on Mtatsminda, the holy mountain.

**Key word:** Georgian poetry, Baratashvili, «Merani».

**М.И. ЛАЗАРИДИ**

*Кыргызстан, Бишкек*

*Кыргызско - Российский Славянский университет*

### **«Цвет небесный, синий цвет» Н.Бараташвили**

*И скучно, и грустно, и некому руку подать*

*В минуту душевной невзгоды...*

*М.Лермонтов*

Николоз Бараташвили... Какой образ возникает, когда мы слышим это имя?

Годы жизни молодого поэта насыщены печальными событиями. Прожито совсем немного лет – поэт умер 27 лет от роду. Но если проследить судьбу Николоза Бараташвили в широком контексте, то можно увидеть, что все события, рассмотренные в системе, рисует портрет поэта, романтического героя, прожившего очень короткую, но прекрасную жизнь.

27 лет... Но столько же прожил М.Лермонтов, русский гений. До 30 лет также не дожили Д.Китс, П.-Б. Шелли, Ш.Петефи. Упав с лестницы, Николоз Бараташвили повредил ногу и уже не мог мечтать о военной службе. Но это несчастье роднит поэта с гениальным английским поэтом лордом Дж.Байроном.



Родился поэт в Грузии, стране красоты, величавой природы, прекрасных песен, где очень ценили слово, земле, где девушкам дарили в приданое кпоэтический шедевр Руставели. В письме к Г.Орбелиани от 18.02.1841г. Николоз Бараташвили с радостью отмечал: *«Этот общий дух любви к родному языку, царящий среди молодежи, обнаруживает, что разум грузин не дремлет!»* Вспомним также, как высоко ценил Николоз Бараташвили певца Сатару. Но, как поэт, скончался Николоз Бараташвили в Гянце, в родном городе одного из величайших поэтов Востока Низами Гянцеви.

Поэту не суждено было умереть на родине, хотя он всей душой стремился в любимый город. «Сколько ни скитайся, жизнь свою мы будем завершать в Грузии...» (Из письма З.Орбелиани 15.04.2017 г.).

Но такая же судьба ждала его предшественников и современников поэтов-романтиков Дж.Байрона, П.-Б.Шелли, А.Мицкевича, М.Лермонтова...

На родине Николоза Бараташвили считают величайшим поэтом, сравнивают с Шота Руставели. Правомерно ли это? Ведь написано всего 35 стихотворений и одна поэма.

Но какие стихи! Какая глубина чувств и прелесть поэтического языка! Ведь дело не в количестве стихотворных строк, а в глубине проникновения в человеческую душу и в способности выразить знание в прекрасной форме, умение призвать читателя в сотворцы, пробудить в его душе симпатию в греческом понимании слова ,когда поэт и слушатель объединены одним общим состоянием радости, горя, одиночества.

«И эта ночь прошла, как сон, и снова завладела мной моя обычная тоска (...) Жизнь опротивела мне из-за столь долгого одиночества», - пишет поэт любимой сестре, прелестной Маико Орбелиани. «Он (человек) все равно сирота в этом обширном и полном мире. Кого я считал способным на высокое чувство, оказался бессердечным, чей дух я считал развитым, в том не нашел я души, чей разум почитал я даром свыше, не обладает даже суждением, слезы, которые понимал я как слезы сострадания, как выражение прекрасной души, оказались знаком коварства,каплями страшного яда! Где же отдохнуть душе, куда преклониться голове?» (31.10.1842 г.

Человека охватывает ощущение причастности к космосу переживаний и ощущений великого поэта, пронзительное чувство личной потери, которое, возможно, мир и не заметил.

Поэт понимал свое высокое предназначение. «Я говорю о том ,что внутренний голос зовет меня к лучшей участи,сердце говорит, что я не рожден для нынешнего моего положения!» (Из письма Григолу Орбелиани от 21.11.1843 г.)

Но прошло время, пролетели годы. Поэзия Николоза Бараташвили пережила все тяготы, и воспринимается нами как сверкающий бриллиант, но не холодный, а живой ,волнующий, пробуждающий в сердце самые чистые, возвышенные чувства, приближающие нас к небу, к истине, к горным вершинам.

Показательно, что перед смертью, в одной из последних встреч со зрителями, большой актер и великий почитатель поэзии М.Козаков завершил свое выступление поэтическим шедевром Николоза Бараташвили «ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს» («Цвет небесный, синий цвет») в переводе Б.Пастернака:

ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს, / პირველად ქმნილსა ფერს  
და არ ამ ქვეყნიერს, / სიყრმიდგან ვეტრფოდ.

\*\*\*

**მოკვდები – ვერ ვნახავ / ცრემლსა მე მშობლიურს, –  
მის ნაცვლად ცა ლურჯი / დამაფრქვევს ცვარს ციურს!**  
სამარეს ჩემსა, როს / გარს ნისლი მოეცვას –  
იგიცა შესწიროს / ციაგმან ლურჯსა ცას!

Цвет небесный, синий цвет / Полюбил я с малых лет.  
В детстве он мне означал / Синеву иных начал.

\*\*\*

Это лёгкий переход / В неизвестность от забот  
И от плачущих родных / На похоронах твоих.  
Это синий негустой / Иней над моей плитой,  
Это сизый зимний дым / Мглы над именем моим.

Какое место занимает Н.Бараташвили в мировой поэзии? Сопоставима ли ценность поэтических шедевров? Можно ли говорить о единстве поднятых тем, чтобы было основание для сравнения?

Хотелось бы показать творческий шедевр Н.Бараташвили «Мерани» в контексте мировой поэзии («Гяур» Байрона и «Фарис» Мицкевича) на примере вербализация концепта *конь*.

В современной лингвистике становится общепризнанным положение о языке как когнитивном механизме и его описание при помощи концептов. Одно из первых определений концепта как единицы языка и мысли характеризуется:

1) функцией замещения различных представлений (предметов) в процессе мышления;

2) концепт определяется как иерархически организованная структура, каждый элемент которой стремится к большему уровню образования (Аскольдов-Алексеев 1928: 29).

Концептуализация мира формируется посредством элементарных универсальных смыслов, в которых через миропонимание гениальной языковой личности отражается духовная культура народа.

Проблемы природы концептов связаны с теоретическими исследованиями поэтики слова, ее смысло- и стилиобразующих свойств,

построенной на этой базе концептуальной картине мира. **Концепт** как сгусток культуры в сознании человека сходит в его ментальный мир, с другой стороны, это то, посредством чего человек сам входит в культуру и в некоторых случаях влияет на нее (Степанов 1997: 40).

Ключевые слова поэзии образуют научные оппозиции, за сочетанием которых скрыты особенности философии поэта. Индивидуальное начало, внутреннее «эго» становится своеобразным катализатором, который преобразует всплески личностных ассоциаций в языковые образы мира. «Чем яснее становится моя мысль, тем ближе она к оформленным продуктам научного творчества. (...) И на всех этапах этого пути человеческое сознание работает словом, этим самым тонким, но и самым запутанным преломлением социально-экономической закономерности» (Волошинов 1995: 165-166).

Процесс и результат вербализации концептов продемонстрируем на материалах лирических шедевров, обогативших литературу планеты Земля: *Чу... топот звонкий раздается.../ Какой же всадник там несется/ На скакуне во весь опор?* Это герой поэмы Дж. Байрона «Гяур», герой нового времени и направления – романтизма. Байрон овладел умами своего времени. Сравнивая двух гениев – Гете и Байрона – Мицкевич замечал: «Как неудачны все сравнения Гете с Байроном!.. Один пишет, чтобы создать творения искусства, другой – излить собственные чувства. Байрон возвысил и облагородил достоинства поэта и человека» (Мицкевич 1976: 294).

В тексте поэмы можно определить целый синонимический ряд, включающий описание Гяура, мчавшегося на быстром скакуне (всадник, беглец, путник, наездник) и описания – сравнения: **Гяур** – черная беда, **Гяур** – самум в степи; **Гяур** – коршун, который противопоставляется **Гяуру** – голубю, **Гяуру** – лебедю: *Я верен был как голубь нежный, / Своей голубке белоснежной.*

В контексте поэмы хищный коршун выступает в роли антонима к голубке, лебедю (образ Лейлы, возлюбленной Гяура).

Психическое состояние, наиболее характерное для Гяура – это гнев, тоска, отчаяние. Гяур глубоко страдает из-за несовершенства мира – и своего собственного. Страдающий герой – это не случайность.

Поэзия – наслаждение. Но поэтическое произведение должно перевернуть душу читателя, довести до предела, «прошибить» человека, только тогда наступает катарсис, через трагическое очищение, через страдание из-за нарушения калокагатии – дисгармонии системы прекрасного и добродетельного.

Гяур испытывает всю гамму чувств, получивших в научной литературе наименование базовых психических состояний (Лазариди 2000): это **страх** - застывший в ужасе, **беспокойство** - его душе был чужд покой, **гнев** - иль старый гнев в душе носить, **грусть** - и вдруг с отчаянной тоской потряс он в воздухе рукой, **отсутствие радости** - прочесть нерадостную повесть.

В «Гяуре» таился «дух мятежный», это человек необыкновенный. Страстный, сильный. В гневе «в лице он краской разлился» - а это те выразительные движения, которые обычно сопровождают состояние *злости*. «Резцом из мрамора оно, казалось, было создано». Неадекватная реакция Гяура также свидетельствует о его неординарности.

Завершается поэма исповедью Гяура, пронзительной искренностью человека, стоявшего у края пропасти, перед близким концом жизни. Здесь нет раскаяния, но есть четкое осознание одиночества:

О всем ты Расскажи ему, /Что ясно взору твоему:  
Об этом теле истощенном, / О сердце, страстью разоренном,  
Скажи, что чувств мятежный бег /Обломок выбросил на брег,  
Скажи, что я лишь свиток пыльный, /Листок оборванный, бессильный,  
Перед покорным ветром бед...

And tell him – What thou dost behold! The wither d frame, the ruin d mind,  
The wrack by passion left behind, A shrivel d scroll, a scatter d leaf, Sear d by  
the autumn blast of gief!

Но Гяур – всадник. А что же такое конь, каков конь романтического героя? Конь легкий, гордый; наездник и конь составляют одно целое: стрелой ты мимо пролетишь; и как стрела из лука помчался вновь в ночную тьму; как демон мчался он ночной... Конь Гяура – быстрый скакун, романтический, сказочный, под стать своему мятежному хозяину.

Под влиянием восточных поэм Байрона в духе своего времени складывались поэтические шедевры грузинского поэта Бараташвили и польского стихотворца Мицкевича.

Герои их поэм – одиноки, не поняты, мятежны; их кони – безымянный в «Фарисе» А.Мицкевича и крылатый Мерани в поэме Н.Бараташвили – это «alter ego» своих хозяев, необходимая принадлежность романтических поэм.

«Каждый удар сердца ранит и терзает нас, и жизнь стала бы безудержно кровоточащей раной, если бы в мире не было поэзии». Так говорил известный грузинский поэт и просветитель Илья Чавчавадзе, когда прах Н.Бараташвили, великого сына Грузии, поэта, написавшего несколько десятков стихотворений, ставших явлением национального масштаба – перевозили на родину с чужбины – из Гянджи, где он скончался всего 27 лет от роду (прах перевезли в 1893 году, через 47 лет после смерти поэта).

Как тут не вспомнить Дж. Байрона, М.Лермонтова, А.Мицкевича – поэтов, тысячами ассоциаций связанных друг с другом, почивших, как и Н.Бараташвили, на чужбине, вдали от родного дома.

Восхищаясь их поэзией, сочувствуя их судьбе, с особой силой переживаешь пронзительную любовь к поэтам, подаренным нам свыше, не понятым на земле. Но нас незримо влечет к ним красота поэзии, удивительная гармония, неземная прелесть их поэзии.

Шедевр Н.Бараташвили – стихотворение «Мерани» сравнивали с «Фарисом» А.Мицкевича. В нашем исследовании остановимся на сопоставлении внутреннего состояния героев «Мерани» и «Фариса», которые, на наш взгляд, очень похожи друг на друга высоким накалом страстей, удивительной аккумуляцией поэтической энергии, где обреченность и отчаяние сливаются с непокорностью, с верой в свою звезду, в возможность преодоления всех преград.

Бараташвили еще в гимназии знал творчество Мицкевича, мятежный дух польского гения сродни свободолюбивому духу великого поэта Грузии – Байрон был их общим кумиром.

Крылатый конь – Мерани – стрелой несется «сквозь вихрь и град, сквозь снег и непогоду». В этой безумной скачке лирический герой обретает возможность вырваться из оков судьбы: одиночества, непонятости, смятения. Он предчувствует смерть на чужбине, где ворон выроет ему могилу. Но когда-нибудь люди в поисках лучшего пройдут по его следу. Человек – не раб своей судьбы – в этом оптимистическое звучание «Мерани».

Романтическая поэма А.Мицкевича «Фарис» написана в 1828 году в Петербурге в честь эмира Тадж-уль-Фехра (В.Жевуского), погибшего в 1831 году за освобождение Польши.

Поэма «Фарис» - это гимн герою, «безумцу», который стремится преодолеть все преграды, преодолеть свою обреченность.

Проследим за тем, как поэты развертывают систему образов: *конь, бедуин, смерч, облако, ворон* (коршун) – в «Фарисее» А.Мицкевича (пер. О.Румера); *конь, ветер, вихрь, град, снег, герой-безумец* – в «Мерани» Н.Бараташвили (пер. Б.Пастернака).

Противопоставление «Фариса» злым силам природы раскрывается при помощи психических состояний, обозначающих жизнь-смерть (ибо именно таков накал чувств и действий):

**Жизнь:** *сладостный; восхищенный взор;*

**Смерть:** *чернеют скалы; суровые скалы, смерть пророчат бедуину; смертоносный; солнца стрелы; коршуны; чл2ерный венюк.*

В поэме Н.Бараташвили «Мерани» смерть также мчится за героем, «вдогонку ворон каркает угрюмо». Но нет здесь страха, покорности судьбе, ропота слабого духом из-за превратностей судьбы. Лирический герой может погибнуть в борьбе со смертью, но он не запятнает чести:

**Смерть:** *Ворон каркает угрюмо/ Печаль и думу./ Вихрь, град, снег, непогода/ Ночная даль моим ночлегом станет/ Я к звездам в небо в подданство впишусь/ Пусть я не буду дома погребен/ Рыдать, завывать, оплакать/ Могилу ворон выроет, / Крик беркутов заменит певчих хор / Я слаб; пусть я умру.*

Стихотворение (поэма) Н.Бараташвили построено иначе: тема смерти развивается последовательно, с начала до конца произведения (I и IX –

строфы повторяются). Смерть неотвратима, но человек не раб судьбы: «Вперед, вперед, не ведая преград!».

Средства обозначения состояния укладываются в форму Номинативно-функционального поля (Лазариди 2000) не только в русском (ср. поле «радость», «страх», «беспокойство», «злость», «стыд», «горе» и др.), но в польском (*radosc, starch, niepokoj, zlosc, wstyd, nieszczescie*) и грузинском (*სიხარული* - радость, *შობი* - страх, *ძწუხარება* - беспокойство, *სირცხვილი* - стыд, *ჭობი* - горе ) языках. Это одна из задач, решение которой будет способствовать лучшему пониманию гениальных творений польского и грузинского поэтов (на языке оригинала и их переводов).

Говоря о вербализации концепта «конь» в романтических поэмах, следует отметить, что здесь больше общего, чем индивидуального, этнокультурного. Думается, что созданию образа коня-птицы способствовали народные мифы, сказания, легенды: это Тулпар в восточных сказках, образ арабского скакуна – мечты, крылатый конь – Пегас. В греческой мифологии Пегас, как плод связи медузы - Горгоны с Посейдоном, появился из капель крови Медузы, когда ее убил Персей. Имя Пегас получил оттого, что конь появился на свет у истоков Океана (греч. *πεγαῖδ* – источник).

Он вознесся на Олимп и доставлял там громы и молнии Зевсу.

По другому мифу, боги подарили Пегаса Беллерофонту, и тот, взлетев на нем, убил крылатое чудовище химеру, опустошавшее страну.

Ударом копыта Пегас выбил на Геликоне родник Гиппокрену (лоша-диный источник), вода которого дарует вдохновение поэтам (Мифологический ... 1991).

Конь – атрибут ряда божеств. На коне передвигаются (по небу из одной стихии в другую) боги и герои.

Поэт преобразует божественное в человеческое и возводит человеческое на уровень божественного. В акте поэтического творчества средоточием, соединяющим эти сферы, является язык, речь, слово Поэта (ср. мифологическую формулу мысль (принадлежащая миру богов) – слово – дело) (Мифы ... 1997: 327-328).

Каждый язык по-своему членит мир, то есть имеет свой способ концептуализации: каждый язык имеет особую картину мира, и языковая личность обязана организовать содержание высказывания в соответствии с этой картиной. И в этом проявляется специфически человеческое восприятие мира, зафиксированное в языке.

Таким образом, для существования понятия как концепта необходимо ассоциативное пространство, которое выступает в виде этнокультурного фона, ибо **концепт** – это «пучок» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, которые сопровождают слово (Степанов 1997).

Выявление концепта, анализ пути его вербализации, то есть способа приобретения мыслью словесного выражения, показа, как мысль обретает плоть, определение культурной ценности системы концептов того или ино-

го этноса способствует познанию алгоритма формирования концептуальной картины мира данного народа.

Аксиоматично утверждение о существовании концептов-универсалий, своего рода архетипических концептов (наряду с индивидуальными концептами), присущих различным народам мира; этнокультурный фон составляет ассоциации, содержащие этническую специфику данного концепта.

Теоретические положения о сущности концепта опираются на поэтические произведения гениев слова, присланными в мир, чтобы отразить душу своего народа. Восхищаясь их поэзией, сочувствуя их судьбе, с особой силой переживаешь пронзительную любовь к поэтам, подаренным нам свыше, не понятым на земле. Но нас незримо влечет к ним красота, удивительная гармония, неземная прелесть их творений.

Думается, что лучший памятник поэту – любовь к его творчеству, бессмертие стиха. Сказанное в высокой степени относится к названным поэтам-романтикам, среди которых достойное место занимает любимый грузинский поэт.

Бараташвили - символ поэзии. Недаром памятником ему на Мтацминде - Святой горе - служит священная лира.

#### ЛИТЕРАТУРА:

**Аскольдов-Алексеев** 1928: Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово// *Русская речь. Новая серия* / Под ред. Л.В.Щербы. Л., 1928.

**Байрон** 1987: Байрон Дж. Г. *Гяур. Фрагменты турецкой повести*. Пер.С.Ильина. М., 1987, С.149-306.

**Бараташвили** 1968: Бараташвили Н. Мерани // *Стихотворения, поэмы, письма*. Тбилиси, 1968. С.15.

**Волошинов** 1995: Волошинов В.Н. *Философия и социология гуманитарных наук*. СПб.: Аста-Пресс LTD, 1995.

**Лазариди** 2000: Лазариди М.И. *Номинативно-функциональное поле психических состояний в современном русском языке*. Автореф. дисс. докт. филол. наук. Волгоград, 2001. С.15.

**Лихачев** 1997: Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка// *Русская словесность. Антология*. М., 1997.

**Мифологический...** 1991: *Мифологический словарь* // Под ред. Е.М.Мелетинского. - М., 1991. С.432-433.

**Мифы ...** 1997: *Мифы народов мира*. Т.II. - М., 1997.

**Мицкевич** 1968: *Мицкевич А. Фарис.*// *Стихотворения. Поэмы*. М., 1968. С.85.

**Мицкевич** 1976: *Мицкевич А. Сонеты*. Литературные памятники. Л.: Наука, 1976.

**Степанов** 1997: Степанов Ю.С. *Словарь русской культуры. Опыт исследования*. М., 1997.

UNESCO-ს კულტურული და საგანმანათლებლო  
პროგრამები

UNESCO Cultural and Educational Programs

---

**METIN EKICI\***

*Izmir, Turkey*

*Ege University*

**Implications of Safeguarding Intangible Cultural Heritage  
Convention in Turkey and the Possible Partnership Between  
Turkey and Georgia**

As a sub organization of United Nations, UNESCO was established in 1945. Turkey is one of the founding countries of this organization. The main aim of this organization is to establish and maintain sustainable peace, tolerance and respect the other societies in the world. As a sub organization of United Nation, the meaning of UNESCO is United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization.

UNESCO has been adopted number of international conventions in its areas of responsibilities, and Turkey has been one of the UN members ratified and become states party to many of those conventions. One of the most important cultural conventions for the world communities adopted by UNESCO is *“The Convention of the Safeguarding Intangible Culture Heritage”* in 2003, and Turkey ratified it 2006. Since the adoption of this convention, it has been ratified by 176 UNESCO member countries. It has not been ratified by the countries that are the producer of popular culture and the countries in fear of their federal government structures.

The aim of this paper, to provide information on the convention, and to discuss the problems and solutions while its implication. In other words, I would like to discuss the reason for such convention, the definitions, the fields of areas, the lists, the goals and importance of it. Then, I would like to provide information on the national implications procedures in Turkey. In this part, I would like to talk about the works within the Turkish National Commission of UNESCO and Ministry of Culture and Tourism for the implication of the convention.

In the final part of my presentation, I would like point out the possibilities of collaborations between Turkey and Georgia as the states party to this convention. One of the most important aims the Convention of the Safeguarding Intangible Culture Heritage is to safeguard cultural elements which may enhance to respect



others culture and lifestyles. Turkey and Georgia has a long historical, geographical and cultural relations, on the other hand there is no strong partnership between the two states National Commissions of UNESCO. There are number of possibilities that the state commissions may work together on the shared cultural elements and submit a multi-national files for the safeguarding lists of the convention at UNESCO. I would also like to discuss the other partnerships possibilities on safeguarding shared cultural elements.

**Key Words:** UNESCO, Turkey, Georgia, ICH, Cultural Heritage.

### **I. The Reasons and Necessity for the ICH Convention:**

The General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization referred to as UNESCO, meeting in Paris, from September 29 to October 17 in 2003 at its 32nd session adopted “**The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.**” There are number of reasons for the adoption of this convention. One of the most important reasons among the rest is the deterioration and vanishing of Intangible Cultural elements in many countries. With help of commercialism, in many countries the ICH elements are under attack and oppression of the so called popular cultural creations that has easily been reaching and invading not only the cultures of so called third-world or underdevelopment countries, but also developing and developed countries as well. On the other hand, the well-known “*the Convention for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage of 1972*” has been recognized and protected only the archeological, historical places and natural sources without the protection of human and in particular with respect to human creativity. As a result, since the discussion of importance and the need for urgent protection of traditional cultures and folkloric creations of world community ended up with the adoption of the Convention of ICH in UNESCO.

### **II. The purposes of this Convention:**

- (a) to safeguard the intangible cultural heritage;
- (b) to ensure respect for the intangible cultural heritage of the communities, groups and individuals concerned;
- (c) to raise awareness at the local, national and international levels of the importance of the intangible cultural heritage, and of ensuring mutual appreciation thereof;
- (d) to provide for international cooperation and assistance.

### **III. Definition of the Convention of Safeguarding Intangible Cultural Heritage:**

The “intangible cultural heritage” means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development.

#### **IV. The Domains of “Intangible Cultural Heritage”:**

According to the Convention, the domain of ICH is classified in five areas as follows:

- a) oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage;
- b) performing arts;
- c) social practices, rituals and festive events;
- d) knowledge and practices concerning nature and the universe;
- e) traditional craftsmanship.

#### **V. The Meaning of “Safeguarding”:**

In the ICH Convention the meaning of the term “safeguarding” defined as follows: *“The safeguarding means measures aimed at ensuring the viability of the intangible cultural heritage, including the identification, documentation, research, preservation, protection, promotion, enhancement, transmission, particularly through formal and non-formal education, as well as the revitalization of the various aspects of such heritage.”*

The key word in this definition is “transmission”. The other words like “protection” and “preservation” do not mean that to keep any element of ICH in archive or elsewhere. A new word “safeguarding” is deliberately preferred for this convention in order to keep ICH elements alive by transmitting them to the young generation as expressed in the definition of ICH.

#### **VI. To Become States Party to ICH Convention:**

According to the Convention, any state that is already member of the UN may become a party to this Convention as explained in the Article 33 of the Conven-

tion: “States which are bound by this Convention and among which this Convention is in force. This Convention applies *mutatis mutandis* to the territories referred to in Article 33 which become Parties to this Convention in accordance with the conditions set out in that Article.”

## **VII. The Executive Institutions for ICH Convention in Turkey:**

The implication of the ICH Convention within the territories of Turkey carried on by General Directorates of Research and Education in the Ministry of Culture and Tourism. The Turkish National Commission for UNESCO is working as an advisory body for the implication of the Convention. “The Intangible Cultural Heritage Committee” within the Turkish National Commission has been established and the Committee has monthly meetings and organizes national and international meetings for the implication of the Convention. The two institutions work together while preparing national ICH inventories, and deciding and preparing files for the ICH List in UNESCO. Besides the two institutions, the Ministry of Foreign Affairs and the Ministry of Education make necessary contributions for the implication of the ICH Convention in Turkey.

## **VIII. The Inventories:**

According to the Convention, in order to ensure identification of ICH elements, every State party must prepare one or more inventories in its own territories, and the preparation manner of an inventory is decided by the state (Article 12). There are two main ICH elements inventories in Turkey that are the “*Local/City ICH Inventories*” and the “*National ICH Inventory*”. The national inventory is based upon the 81 city ICH inventories. The preparation of the city inventories are carried on by the city committees which formed by the representatives of NGO’s, university, local government, ministry of culture and tourism of the city. The committees of each city must meet twice in a year and discuss the every element’s aspects and decide whether it is valuable to register to the city ICH inventory. Once an element registered to the city ICH Inventory, the element may also be registered to the National Inventory. Therefore every element registered to the city ICH inventories must be sent to the committee for by the Ministry of Culture and Tourism. The committee formed by the Ministry of Culture and Tourism which Chaired by the General Director of Research and Education of the Ministry and the members of the committee are elected from the universities, NGO’s and related divisions of the Ministry of culture and Tourism. This committee also meets twice in year and decides what elements have abilities to be registered to the National Inventories. While registering any element into the local and national ICH inventories below criteria are considered:

1. The provable value of human creativity,
2. Deep rooted aspects within cultural and social traditions,

3. Representation of a group or a society,
4. The risk of vanishing.

The Turkish national ICH inventory has 111 ICH elements. While some of those onehundred eleven ICH elements have been practiced only in one city or provinces, some of them practiced two or more city or provinces. When an element shared by provinces, the name of the cities or provinces are all listed. Fourteen (14) of those ICH elements in the national inventory have been inscribed into the ICH Lists in UNESCO.

Besides the local and national ICH Inventories, there is one more national inventory called “*the ICH Inventory of Living Human Treasures.*” As stated above, the ICH convention covers five cultural areas and the best masters in creation, presentation and transmission of these areas in Turkey are registered in the ICH Inventory of Living Human Treasures. This inventory is prepared and publicized by the General Directory of Research and Education in Ministry of Culture and Tourism.

Inventory Number	Name and Family Name	The ICH Area	Inventory Number	Name and Family Name	The ICH Area
02.0001	Tacettin DIKER (1923-2014)	Karagöz Player	02.0016	Yaşar GÜÇ	Special Flute Making and Playing Master
02.0002	Orhan KURT	Karagöz Player	02.0017	Tahsin KALENDER	Stone Carving Master
02.0003	Metin OZLEN	Karagöz Player	02.0018	İrfan ŞAHİN	Oil Wrestler Dress Making Master
02.0004	Hayri DEV	Special Flute Making Master	02.0019	Cemil KIZILKAYA	Wood Die Making Master
02.0005	Şeref TAŞLIOVA (1938-2014)	Minstrel Master	02.0020	Mahmut SÜR	Evil Eye Bad Making Master
02.0006	Sitki OLÇAR (1948-2010)	Çini Master	02.0021	Celal YILMAZ	Eulogy Singer
02.0007	Mehmet GİRGİÇ	Felt Making Master	02.0022	Mehmet ACET ( <u>Âşık Sefai</u> )	Alevi-Bektaşî Poet and Singer

02.0008	Bekir TEKELI (1932-2013)	Saz Making Master	02.0023	Cahide KESKİNER	Miniature Master
02.0009	Uğur DERMAN	Classical Book Master	02.0024	İslam SEÇEN	Classical Book Master
02.0010	Hasan ÇELEBI	Calligraphy Master	02.0025	Salih BALAKBABALAR	Nacre Making Master
02.0011	Neşet ERTAŞ (1938-2012)	Folksong Singing Master	02.0026	Muammer Semih İRTEŞ	Engraving Master
02.0012	Mehmet GÜRSOY	Çini MakingMaster	02.0027	Ahmet Yaşar KOCATAŞ	Felt Making Master
02.0013	Fuat BAŞAR	EbruMaking Master	02.0028	İsmail NAR	Minstrel
02.0014	Veli AYKUT (Dertli Divani)	Alevi- BektaşîPoet and Singer	02.0029	Osman EFENDİOĞLU	Folksong Master
02.0015	Emine KARADAYI	Natural Dying Master	02.0030	MACAHEL YAŞLILAR KOROSU	Polyphonic Singing Choir

## IX. The ICH Lists in UNESCO:

Based upon the section “*IV.Safeguarding of the intangible cultural heritage at the international level*” of the ICH Convention, two main ICH lists have been established in UNESCO, and every States Party has right to apply for inscribing any ICH elements within the territories of its own. The states parties to the Convention may also prepare multi-national file and apply together to inscribe any shared ICH element. The reasons for establishing such ICH Lists are to increase the visibility of the ICH elements and also the Convention, to increase awareness toward to the inscribed element in local, national and international level.

The ICH Lists in UNESCO are below:

1. The Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.
2. The List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding.

Besides these two main lists, in order to further promote some of the inscribed elements the third list has been established.

3. The Programmes, Projects and Activities that Best Reflect the principles and objectives of the Convention. This also called “*The Best Practices List of ICH.*”

By itself and together with some other countries, Turkey has prepared files and applied for inscription to the ICH Lists in UNESCO. Turkey has prepared files only for Representative List and, until 2017, the number of ICH elements

inscribed as national or multi-national files are 14. There are three elements yet to be inscribed either in 2017 meeting in Seoul or in 2018. The list of inscribed Turkish ICH elements into the “Representative List in UNESCO” is as follow:

1. **Arts of the Meddahlık, Public Story Tellers** (MeddahlıkGeleneği, 2008)
2. **Mevlevi Sema Ceremony** (Mevlevi SemaTörenleri, 2008)
3. **Minstrelsy Tradition (ÂşıklıkGeleneği, 2009)**
4. **Shadow Theater Tradition** (Karagöz, 2009)
5. **Nevruz**(Multi-national file with Azerbaijan, India, **İran, Kirgizstan, Uzbekistan and Pakistan** 2009; Kazakhstan, Turkmenistan, Afghanistan, Iraq, Tajikistan 2016).
6. **Traditional Sohbet Meetings** (Yaren, Barana, SıraGeceleri etc., 2010)
7. **Kırkpınar Oil Wrestling Festival** (KırkpınarYağlıGüreşFestivali, 2010)
8. **Semah Alevi-Bektaşî Ritual**(Alevi-BektaşîSemahRitüeli, 2010)
9. **Ceremonial Keşkek Tradition** (GeleneyselTörenKeşkeği, 2011)
10. **MesirMacunu Festival** (MesirMacunuFestivali, 2012)
11. **Turkish Coffee Culture and Tradition** (TürkKahvesiveGeleneği, 2013)
12. **Ebru, Turkish Art of Marbling** (Ebru: TürkKağıtSüslemeSanatı, 2014)
13. **Traditional Craftsmanship of Çini Making** (GeleneyselÇiniUstalığı, 2016)
14. **Flatbread Making and sharing Culture: Lavash, Katırma, Jupka, Yufka (İnceEkmekGeleneği: Yufka, Lavaş, Katırma, Katmer, 2016;**Multi-national file of Turkey, Azerbaijan, İnan, Kazakhstan and Kirgizstan)

## **X. International Collaboration of Turkey for ICH Convention:**

As one of the donor of UNESCO and leading countries for implementation of the ICH Convention; Turkey has been elected twice for the Intergovernmental Committee, as defined in Article 5, under Section II of the ICH Convention. Turkey has also been the member of two Category Two Centers, in Sofia Bulgaria and Tehran in Iran. Turkey has been contributing to the both centers.

Turkey has also been organizing international symposiums, seminars, expert meetings and conducting ICH projects in collaboration with the neighboring countries. Some of them are listed below:

1. International Symposium: “Myths to Meddah Story Telling Tradition”. Ankara: Turkish National Commission for UNESCO, 2004.
2. International Symposium: Creation and Museumfication of Intangible Cultural Heritage, Ankara: Turkish National Commission for UNESCO, 2004.
3. International Symposium: Living Karagöz Tradition as an Intangible Cultural Heritage, Ankara: Turkish National Commission for UNESCO, 2006.
4. International Symposium: Living Minstrelsy (Aşık) Tradition as Intangible Cultural Heritage. Ankara: Turkish National Commission for UNESCO, 2007.

5. A Research Project: Sharing the Same Taste; Turkish and Macedonian Traditional Food Ways. Ankara:Turkish National Commission for UNESCO, 2008.
6. A Workshop: NGO's and Intangible Cultural Heritage Convention. Ankara:Turkish National Commission for UNESCO, 2009.
7. A Research Project: Shared Musical Forms and Traditional Culture of the People Living at Borders Between Turkey and Bulgaria. Ankara:Turkish National Commission for UNESCO, 2009.
- 8.A Research Project: Turkish and Romanian Traditional Food Ways. Ankara:Turkish National Commission for UNESCO, 2011.
9. International Symposium: The Oral Sources of EvliyaÇelebi. Ankara:Turkish National Commission for UNESCO, 2011.
10. International Seminar: Implications of Nevruz as ICH. Ankara:Turkish National Commission for UNESCO, 2012.
11. International Seminar: Implications of Hıdırellez as ICH. Ankara:Turkish National Commission for UNESCO, 2012.
12. International Seminar: Implications of NasreddinHoca as ICH. Eskişehir:Turkish National Commission for UNESCO, 2013.
13. International Experts Meeting: Sustainable Development and ICH Convention.İstanbul:Turkish National Commission for UNESCO, 2014.
- 14.International Experts Meeting: the Situation of Cultural Heritage in the Conflicted Region.İstanbul:Turkish National Commission for UNESCO, 2014.
- 15.International Experts Meeting: Formal and Distant Education Systems and ICH in Turkey and Africa.İstanbul:Turkish National Commission for UNESCO, 2015.

## **XI. The Possible Collaboration and Partnership between Turkey and Georgia on ICH:**

Turkey and Georgia have long historical relations, except Russian and Soviet invasion eras as neighbor countries never had serious problems. On the other hand, the countries have been supporting each other economically, politically, socially and culturally. It must be understood that there are number of shared cultural elements between Turkey and Georgia. There are number of Georgian immigrant people who have become Turkish residence, and have been living in different regions of Turkey. From Blacksea region of Turkey to the Ege region one may easily find many Georgian people who have been practicing mixed cultural elements in Turkey. It must be the same for Georgia that in different regions of Georgia there are many Turkish and Azerbaijani living in Tbilisi and far and closer towns and villages.

It is my opinion is that many myths,legends, folk tales, epic stories, minstrel stories, jokes, proverbs, riddles andfolk songs, which are listed in the first domain

of ICH Convention, are shared. I must remind that an early manuscript of the famous Turkic epic called Koroglu was written down in Tbilisi. The minstrelsy (Aşık) tradition in Georgia never been inventoried by Turkish researcher. The texts of folktales, jokes, joke heroes, legends and motifs in them can be documented as a shared ICH creation.

The musical creations and musical instruments and the way of making them and the makers, the masters can be another oral and intangible cultural heritage area that can be searched together which might be resulted in preparing multinational files for ICH Lists of UNESCO. As cited above, “The Choir of Mahacel Elderlies” registered as one of the living Human Treasures of Turkey. It is clear that this elderly choir has much in common with the Georgian Polyphonic Music inscribed in Representative List of ICH. This example shows that in the field of music and musical instruments two countries may collaborate to prepare multinational file. Besides the music, the field of folk dances and wedding or marriage ceremonies can some other areas for partnership.

Turkey has been initiated number of ICH research project on food ways with neighbor countries. It is another area that Turkey and Georgia may initiate a research project on a diet of Blacksea people which can be resulted.

Lastly, the house ornaments, needlework, painting and dress making among woman can be another research area of ICH. I believe that there are number of similar and shared ICH elements between the two societies. We may prepare number of different projects that can be resulted preparing and inscribing multinational files.

## **XII. CONCLUSION:**

In conclusion of my presentation, the Convention of ICH in UNESCO has been opened new doors to safeguard by keeping alive our own cultural elements. It must also be pointed out that the Convention teaches every community to respect and value his/her own culture as well as to learn respecting the cultural creation of your neighbor and other societies.

The Convention also helps as to promote traditional cultural elements in the territories of every nation, but also to promote shared traditional elements together. Working together to safeguard shared cultural elements will enhance our relations stronger and the young generations will have better world to be lived.

## **BIBLIOGRAPHY:**

Oğuz, M. Ö. (2009). *Somut olmayan kültürel miras nedir?* Ankara: Geleneksel Yayıncılık. Intangible Cultural Heritage (n.d.). Retrieved September 22, 2017, from <https://ich.unesco.org/>

Somut Olmayan Kültürel Miras. (n.d.). Retrieved September 22, 2017, from <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,46095/somut-olmayan-kulturel-miras.html>



**PINAR FEDAKAR\***

*Turkey, Izmir  
Ege University*

## **The Intangible Cultural Heritage (ICH) Projects in the Institute of Turkish World Studies at Ege University**

**Key words:** UNESCO, Intangible Cultural Heritage (ICH), Ege University, Turkish Folklore, Folklore Projects.

Since it was founded, UNESCO has been focusing on worldwide projects and safeguarding programs in education, science, culture and communication. One of these attempts in the field of culture is “The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (ICH)” that is a very comprehensive project and that is mainly based on the principles of the “keeping alive” the concerned ICH. Academics from all around the world and from different disciplines have made UNESCO’s attempts real with their studies. Institute of Turkish World Studies at Ege University is one of the institutions where host those academics who have conducted five projects supported by UNESCO.

“By keeping in the mind the idea of “safeguarding of keeping alive”, in order to answer the question of what and how should it be safeguarded and transmitted to the new generations, five projects have been completed by the academic staffs of folklore department at the institute, between 2005-2015”(Ekici..2013a: 50).

First project is about storytelling tradition of minstrels in Izmir, titled “The Minstrel-Poets and Story Tellers Living in İzmir and Their Traditions”, and the second is “Barana Tradition in Balıkesir-Dursunbey: As An Intangible Cultural Heritage”, another project is about traditional shadow theatre Karagoz, titled “Learning Karagöz As An Intangible Cultural Heritage”, and the other one is “The City and The Traveler: to see Izmir and Surrounding Regions with Famous Ottoman Traveler Evliya Çelebi’s Eyes”, and the last one is about the training of storytellers, titled “Time within Time: Training of Storytelling as an Intangible Cultural Heritage”.

These five projects have been completed to prove that safeguarding is possible by keeping tradition alive. “Keeping alive” is possible by increasing the visibility, and the sustainability is possible by teaching and transmitting any elements of intangible cultural heritage.

The projects have also aimed to achieve the “creation of sustainable con-

---

\* Ege University, Institute of Turkish World Studies. Department of Turkish Folklore, pdonmez41@hotmail.com

sciousness” “to claim and maintain”, “to safeguard” and “to transmit” of the concerned intangible cultural heritage. This article focuses on information on the choice of subject matters, the aims, the methods and the results of these five projects, which were conducted on the safeguarding of the intangible cultural heritage by keeping it alive. Based on the results of the mentioned projects, the possibilities of keeping it alive as the sustainable measures to the safeguarding of the intangible cultural heritages have also been discussed in the article.

### **1. The Minstrel-Poets and Story Tellers Living in Izmir and Their Tradition (2005-2008)**

The first project is “The Minstrel-Poets Living in Izmir and Their Tradition”. This project, conducted with a group of minstrels chosen from the minstrels who migrated to Izmir, aims to identify the traditional identities of the minstrels who represent the tradition of the minstrel tradition in the urban. Also, the other goal of the project is to clarify the characteristics of minstrel tradition in the urban and how it can be transferred to younger generations. Within the scope of the project, the biographies, traditional artistic features of the minstrels living in Izmir and their musical features and poems which constitute a significant part of the arts have been recorded and evaluated(Ekici ... 2014).

The result report of the project contains a detailed evaluation of the situation of the minstrels living in Izmir and the minstrel tradition based on the interview records converted into written documents. Moreover, “The Origin and Development of the Minstrel Tradition”, “Today’s Minstrel Tradition: Master-Apprentice Relationship, the Place and Time of Performance”, “The Impact of Migration and Urban Ambience on the Minstrel Tradition”, “The Problem of Genres and Forms in Today’s Minstrel Tradition”, “Musical Functions in Today’s Minstrel Tradition”, has been evaluated in the example of the minstrel tradition in Izmir. Besides these, the lives and arts of the minstrels living in Izmir are briefly introduced, and examples of their poems are given.

### **2. Barana Tradition in Balıkesir-Dursunbey: As an Intangible Cultural Heritage (2009-2011)**

The second project is “Barana Tradition in Balıkesir-Dursunbey: As an Intangible Cultural Heritage”. This project aims to safeguard Barana tradition, to make it live and to provide it to carry out to the next generation. As a result of this project, the historical development of the Barana tradition, the social, cultural and educational functions of the Barana meetings, the ballads performed within the Barana meetings, the folk dances and the dishes in the meetings and the current situation of the Barana tradition have been compiled from the field and evaluated(Ekici ...2011).

A book titled “Intangible Cultural Heritage: Barana Dursunbey-Balıkesir” was published in 2011 thanks to the data obtained as a result of the project. Also, the structural characteristics and functions of the elements in the Barana Tradi-

tion have been examined. The past and present situation of Barana tradition has been assessed, and proposals have been made for the survival and preservation of this tradition.

### **3. Learning Karagöz as an Intangible Cultural Heritage(2009-2011)**

Third project is “Learning Karagöz as an Intangible Cultural Heritage”. This project aims to teach Karagöz art, which has a prominent place in Turkish traditional arts, to younger generations through theoretical and practical education. It also aims at the transfer of cultural accumulation linked to this art. Another goal of the project is to contribute to the individual development and education of children.

A total of 95 students, 61 girls, and 34 boys from the first to eighth graders in 16 different primary schools in the province of Bornova in Izmir participated in the project. The students who participated in the project were trained on Saturdays, November 14, 2009 - May 15, 2010, by a Karagöz art master at Ege University Institute of Turkic World Studies.

The project was completed on June 2, 2010, with a closing ceremony where students participating in the project exhibited their Karagöz plays. Thanks to the training, Karagöz was introduced to the children in the elementary school age. Also, making and playing Karagöz techniques were taught, and the children were allowed to play the shadow theatre they composed.

### **4. The City and The Traveler: To See Izmir and Surrounding Regions with Famous Ottoman Traveler Evliya Çelebi’s Eyes(2010-2013)**

The fourth project is “The City and The Traveler: to see Izmir and Surrounding Regions with (Famous Ottoman Traveler) Evliya Çelebi’s Eyes”. This project is a comparative study of ICH and oral narratives and Evliya Çelebi’s travelogue. Evliya Çelebi is a very famous Ottoman traveler who lived in the 17. century and traveled three continents in fifty years of his life(Ekici ... 2013b).

Evliya Çelebi came to Izmir in 1671 and visited all the districts in and around of İzmir province. Thus, in his travelogue, he gave detailed information about the history, geographical and cultural structure of Izmir. From six disciplines which are history, art history, folklore, linguistics, geography and communication entirely seventeen academics and Ph.D. candidates were worked for this project. In this project, by the interdisciplinary approach, according to the travelogue, some of Izmir’s intangible cultural heritagessuch as the folk narratives, folk beliefs, traditions and urban images of the 17th century have been analyzed by comparing them with today.

As a result of this project; a three-volume book, Evliya Çelebi’s historical map of Izmir and a documentary film have been published.

### **5. Time within Time: Training Folktale Narrators as an Intangible**

### **Cultural Heritage (2014-2015)**

The last project is “Time within Time: Training of Storytelling as an Intangible Cultural Heritage”. The last completed project is related with the narrative tradition, and its target group is graduate and undergraduate students.

With this project, 20 students of Ege University have been trained by folklorists of the Institute of Turkish World Studies. At the end of this project, these students have learned traditional tales and they became traditional storytellers by learning the art of traditional folktales and the tradition.

As an important part of the intangible cultural heritage, the tradition of telling to folktales is almost forgotten today. Whereas, traditional folktales, which are a part of the tradition that affects adults as well as children, have important functions to foster people’s emotional and intellectual world and to convey their cultural background and children education. In the context of the intangible cultural heritage, the safeguarding based on the “keeping alive principles” of the traditions of telling folktales can only be achieved by transmitting them to next younger generations and adopting them.

Within this project, folktales from the Turkish world have been identified and young storytellers have been trained and have begun to tell traditional folktales to children at schools. In the context of safeguarding of intangible cultural heritage and to ensure the sustainability of this tradition, fifty folktale texts from the Turkish world and twenty students in Ege University educated as a traditional storyteller told those folktales about eight hundred seventy-nine students at sixteen the primary schools in İzmir.

In briefly, the main questions that are related with the safeguarding of ICH based on the keeping alive principle are what will be safeguarded and how they will be safeguarded and transmitted through from one generation to the next one.

In responding to these questions, these projects which are completed at Ege University have a great importance. Because these projects, have been conducted in the past decade and prepared in the context of ICH and the convention. The projects have also been the first samples of ICH projects in Turkey on these subjects.

Consequently, these five projects have been completed between 2005 and two 2015 at Turkish Folklore Department in the Institute of the Turkish World Studies at Ege University in Izmir. With these projects, the questions and the answers within the safeguarding of ICH are discussed and some suggestions for solutions are made.

### **The List of the intangible cultural heritage projects conducted by Institute of Turkish World Studies at Ege University:**

1. The Minstrel-Poets and Story Tellers Living in Izmir and Their Tradition(2005-2008)
2. Barana Tradition in Balıkesir-Dursunbey: As an Intangible Cultural Heri-

tage(2009-2011)

3. Learning Karagöz as an Intangible Cultural Heritage(2009-2011)

4. The City and The Traveler: to see Izmir and Surrounding Regions with Famous Ottoman Traveler Evliya Çelebi's Eyes (2010-2013)

5. Time within Time: Training Folktale Narrators as an Intangible Cultural Heritage (2014-2015)

## BIBLIOGRAPHY

**Ekici ... 2011:** Ekici, M. P. Fedakar et al. *Somut Olmayan Kültürel Miras: Barana, Dursunbey-Balıkesir*. İzmir: Ege Tan Matbaası.

**Ekici ... 2013a:** Ekici, M., P. Fedakar. "Ege Üniversitesi" Deneyimleriyle Somut Olmayan Kültürel Mirası "Yaşatarak Koruma." Milli Folklor Dergisi, Ankara, S. 100,50-60.

**Ekici ... 2013b:** *Kent ve Seyyah: Evliya Çelebi'nin Gözüyle İzmir ve Çevresi I, II, III*. M. Ekici, T. Gökçe, P. Fedakâr (editors). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

**Ekici ... 2014:** Ekici, M., P. Fedakar et al., İzmir'de Yaşayan Aşıklar *Antolojisi*. İzmir: İzmir Valiliği Yayınları.

## Pictures from the Projects:

### The books of the projects.



## 1. The Minstrel-Poets and Story Tellers Living in Izmir and Their Traditions



The minstrel-poets and story tellers in Izmir

## 2. Barana Tradition in Bahkesir-Dursunbey: As an Intangible Cultural Heritage



The Traditional Barana Sohbet (Conversation) Meeting

### 3. Learning Karagöz as an Intangible Cultural Heritage



Onların kahramanları Karagöz ve Hacivat

Their heroes are Karagöz and Hacivat (Traditional shadow theatre heroes)

### 4. The City and The Traveler: to see İzmir and Surrounding Regions with Famous Ottoman Traveler Evliya Çelebi's Eyes



City of İzmir

## 5. Time within Time: Training Folktale Narrators as an Intangible Cultural Heritage

